

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 4 -

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Anglistica, Americanistica/Studi Australiani, Studi Spano-Americani, Germanistica
e Studi Italo-Tedeschi, Scandinavistica, Slavistica, Studi sulla Turchia,
Studi Italo-Ungheresi/Finlandesi/Estoni

Direttore

Beatrice Töttössy

Coordinamento editoriale

Martha Canfield, Massimo Ciaravolo, Fiorenzo Fantaccini, Ingrid Hennemann, Mario Materassi, Stefania Pavan, Susan Payne, Ayşe Saraçgil, Rita Svandrlik, Beatrice Töttössy

Segreteria editoriale

Arianna Antonielli

via S. Reparata 93, 50129 Firenze; tel/fax +39.055.50561263

email: arianna.antonielli@unifi.it; <<http://www.collana-filmod.unifi.it>>

Comitato scientifico

Arnaldo Bruni, Università degli Studi di Firenze

Martha Canfield, Università degli Studi di Firenze

Richard Allen Cave, Royal Holloway College, University of London

Massimo Ciaravolo, Università degli Studi di Firenze

Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze

Paul Geyer, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Seamus Heaney, Nobel Prize for Literature 1995

Ingrid Hennemann, Università degli Studi di Firenze

Donald Kartiganer, University of Mississippi, Oxford, Miss.

Ferenc Kiefer, Hungarian Academy of Sciences

Sergej Akimovich Kibal'nik, Saint-Petersburg State University

Ernő Kulcsár Szabó, Eötvös Loránd University, Budapest

Mario Materassi, Università degli Studi di Firenze

Murathan Mungan, scrittore

Álvaro Mutis, scrittore

Hugh Nissenson, scrittore

Stefania Pavan, Università degli Studi di Firenze

Susan Payne, Università degli Studi di Firenze

Peter Por, CNR de Paris

Miguel Rojas Mix, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos

Giampaolo Salvi, Eötvös Loránd University, Budapest

Ayşe Saraçgil, Università degli Studi di Firenze

Rita Svandrlik, Università degli Studi di Firenze

Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze

Marina Warner, scrittrice

Laura Wright, University of Cambridge

Levent Yilmaz, Bilgi Üniversitesi, Istanbul

Clas Zilliacus, Åbo Akademi, Turku

ARIANNA ANTONIELLI

William Blake
e
William Butler Yeats
Sistemi simbolici e costruzioni poetiche

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2009

William Blake e William Butler Yeats : Sistemi simbolici e costruzioni poetiche. / Arianna Antonielli – Firenze : Firenze University Press, 2009.

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 4)

ISBN (online) 978-88-8453-974-8

I volumi della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* (<<http://www.collana-filomod.unifi.it>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Firenze.

Nell'ambito del Laboratorio editoriale *open access* del Dipartimento di Filologia Moderna, la Redazione elettronica della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* contribuisce con il proprio lavoro allo sviluppo dell'editoria *open access* e collabora a promuoverne le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area delle filologie moderne straniere.

Editing e composizione: Redazione elettronica della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* con A. Antonielli (resp.), D. Barbuscia, D. Biazzo, T. Borri, S. Corradin, S. Grassi, C. Luppino, V. Milli, L. Orlandini, V. Vannucci, F. Viglione.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>>

2009 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>

Printed in Italy

Ad Antonello e Andrea

SOMMARIO

Elenco delle illustrazioni	IX
Ringraziamenti	XI
Premessa di Alessandro Serpieri	13
Introduzione	17
CAPITOLO 1	
TRAPASSARE LA SUPERFICIE FENOMENICA: IL SOSTRATO CRISTIANO E CABALISTICO NELL'OPUS BLAKIANO	
1. Premessa	25
2. «Work up imagination to the state of vision»	26
3. «The Age of Reason»	36
4. Albione e Adamo	48
5. Il processo cosmico nelle opere	57
6. Blake e le dottrine misteriche: trasmigrazioni simboliche e tematiche	70
CAPITOLO 2	
TRA MAGIA ED ESOTERISMO: LE PRIME ESPRIENZE MISTICHE DI W. B. YEATS	
1. Premessa	141
2. Yeats (1865-1939) e la Società Teosofica	143
3. Yeats verso l'Aurora Dorata	153
4. Il Misticismo nelle prime opere	161
CAPITOLO 3	
L'EDIZIONE QUARITCH	
1. Premessa	189
2. Il progetto dell'edizione Quaritch	190
3. <i>The Works of William Blake: Volume I</i>	203
4. <i>The Works of William Blake: Volume II</i>	217
5. <i>The Works of William Blake: The Symbolic System</i>	247
6. Il simbolismo yeatsiano da <i>WWB</i> a <i>A Vision</i>	279
7. Metafisiche del paradosso	314
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	339
INDICE DEI NOMI	357



ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

- 1. *The Net of Religion* (1794) 24
- 2. *The Ancient of Days* (1794) 42
- 3. *The Marriage of Heaven and Hell* (1795) 69
- 4. *Nebuchadnezzar* (1790) 140
- 5. Simbolo della Società Teosofica 143
- 6. *The Fall of Satan* (1825) 188
- 7. N. Mann, *The Wheel. A Drawing* 337



RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare Morris Eaves e tutto il Comitato editoriale del Blake Archive per avermi permesso di riprodurre alcuni dipinti blakiani; ringrazio la Società Teosofica Italiana, nella persona del suo Presidente Antonio Girardi, che mi ha consentito di utilizzare in questo volume le immagini contenute nel sito della Società e per l'anticipazione di una parte del secondo capitolo nella «Rivista Italiana di Teosofia» (3, 2007, pp. 27-32; 4, pp. 24-30; 5, pp. 26-32: *Il simbolismo teosofico nella Visione yeatsiana*); Tomaso Kemeny per la pubblicazione di parte del primo e del secondo capitolo (qui ulteriormente rielaborati) nella rivista «Il Confronto Letterario» (42, 2004, pp. 391-414: *Trapassare la superficie fenomenica: il sostrato cristiano e cabalistico nell'opus blakiano*; 47, II, 2007, pp. 69-98: *Lesoterismo colto di William Butler Yeats dalla Società Teosofica all'Aurora Dorata*); e Fiorenzo Fantaccini per l'importante dialogo e sodalizio yeatsiano, e per avermi indirizzato alla pubblicazione di una parte del terzo capitolo nella rivista «Estudios Irlandeses» (3, 2008, pp. 10-28: *W. B. Yeats's The Works of William Blake*; qui rielaborato e riprodotto in lingua italiana).

Ringrazio il Comitato scientifico della Sezione di Anglistica di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna per aver accolto questo lavoro e la sua Redazione (Davide Barbuscia, Denise Biazzo, Tommaso Borri, Michela Capacci, Samuele Grassi, Claudia Luppino, Valentina Milli, Lorenzo Orlandini, Valentina Vannucci) per la supervisione editoriale e l'amichevole e proficua collaborazione.

Desidero ringraziare Serena Cenni e Annamaria Sportelli per gli importanti suggerimenti e le numerose indicazioni bibliografiche e, soprattutto, Alessandro Serpieri e Claudia Corti per l'attenta e costante lettura di ogni singolo capitolo, per i preziosi consigli, per la disponibilità dimostratami in ogni occasione e la possibilità di poter realizzare questo studio in assoluta libertà sia a livello formale che contenutistico.

Un ringraziamento particolare a Kinga Kapácsy e Maurizio Ceccarelli con i quali collaboro quotidianamente nell'ambito di un progetto di ricerca rivolto all'informatica umanistica e all'editoria multimediale, condividendo assieme un vivo interesse per le infinite potenzialità offerte dalla rete agli studi umanistici; e, in particolare, a Beatrice Töttössy alla quale, oltre che da un profondo affetto, sono legata da un'infinita riconoscenza per avermi coinvolto in tutti i suoi progetti di ispirazione informatico-



umanistica accordandomi piena fiducia e autonomia, e soprattutto per avermi trasmesso quella sua autentica passione per lo studio e la ricerca che, in lei, è straordinariamente collegata ad una rara capacità di essere sempre 'al passo con i tempi' e spesso anche ben oltre.

Infine, un ringraziamento speciale a tutti i miei cari, e soprattutto a mio marito e mia figlia, a mio fratello e mia madre, senza il cui costante appoggio, incoraggiamento e affetto questo lavoro non avrebbe mai visto la luce.

PREMESSA

Questo ricco studio di Arianna Antonielli rielabora e approfondisce la tesi di dottorato da me seguita, anni fa, in collaborazione con Claudia Corti, grande esperta della poesia e del simbolismo di Blake. Si tratta infatti di una indagine molto impegnativa sull'influsso, per molti aspetti determinante, che il sistema simbolico e la poesia visionaria del grande romantico ebbero sull'immaginazione di Yeats fin dalla sua giovinezza.

Ancora adolescente, Yeats cercò di liberarsi dalla tutela psicologica e ideologica del padre, pittore ritrattista e poi paesaggista, che l'avrebbe voluto pittore a sua volta e incline come lui a un 'vangelo' di ateismo ed estetismo. Portato piuttosto a un istintivo amore per l'occulto, egli assorbì dalla madre un forte interesse, che doveva accompagnarlo per tutta la vita, per i miti e le leggende più o meno storiche dell'antica Irlanda; e allo stesso tempo fu iniziato dallo zio materno, George Pollexfen, a esperimenti cabalistici e a tecniche telepatiche che gli aprirono nuovi orizzonti nella appercezione di una misteriosa trama soggiacente alla realtà sensibile. Non sorprende quindi che, appena ventenne, egli partecipasse alla fondazione della 'Dublin Hermetic Society'. Nei frequenti periodi passati a Londra, entrò poi in contatto con il sedicente mago MacGregor Mathers, oscuro rivelatore del cabbalistico 'albero della vita' e con la celebre teosofa Madame Blavatsky, autrice tra l'altro di *Isis Unveiled*, una russa emigrata a New York dove aveva fondato la 'Theosophical Society' che doveva promuovere la fratellanza universale, lo studio delle letterature e religioni orientali, e investigare le leggi segrete della natura e le facoltà latenti degli esseri umani. Conquistato sempre più dall'occulto, il giovane Yeats partecipò a sedute spiritiche e aderì alla 'Esoteric Section' della Società Teosofica prima e alla Golden Dawn successivamente.

Si formarono così i primi elementi di quel sistema simbolico che avrebbe nutrito tutta la sua poesia, per trovare infine, dopo decenni di produzione poetica narrativa e drammaturgica, una elaborazione sistematica in quella sorta di trattato misterico che è *A Vision* (1925 e poi 1937), una summa sapienziale da lui definita "a last act of defense against the chaos of the world". Ma decisivo fu per lui quel vero e proprio apprendistato poetico e visionario che, tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta dell'Ottocento, egli compì sull'opera di Blake. In collaborazione con l'amico Edwin John Ellis passò ben quattro anni a studiare sistematicamente tutta



l'opera poetica di quel poeta-vate e infine ne presentò, nel 1893, una edizione in ben tre volumi, riccamente introdotta e commentata.

Grande attenzione vi veniva rivolta ai Libri Profetici, fino ad allora poco frequentati dai critici e da altri poeti ottocenteschi a causa dell'ardua costruzione simbolico-esoterica nella quale personaggi ed eventi mitici afferivano a una cosmogonia riflessa nella segreta trama della storia umana e, più in particolare, della storia inglese dalle origini fino al dramma contemporaneo della Rivoluzione francese. Nel lungo lavoro editoriale e interpretativo Yeats venne a trovarsi in una straordinaria posizione dialettica: di interprete di un sistema immaginativo fondamentalmente visionario e di creatore *in progress* di occulte configurazioni stimulate dall'esoterismo allora in voga e messe alla prova nei primi esperimenti poetici. Era insomma un poeta e un interprete che si guardava, si suggestionava e si individuava nello specchio di un altro grande visionario, al pari di lui, o più di lui, incline a suggestioni extrasensoriali – che da bambino, per esempio, gli avevano fatto vedere Dio stesso affacciato alla sua finestra – e a narrazioni mitiche e profetiche in cui un conflitto originario ed eterno vedeva scontrarsi Urizen e Orc, campioni rispettivamente della morale codificata e oppressiva e della ribellione libertaria e impulsiva.

Il libro della Antonielli ci mostra con dovizia di esemplificazioni e con acume critico, come poco più che ventenne Yeats leggesse e interpretasse, con un certo margine di una già personale elaborazione fantastica, i Libri Profetici con tutte le loro figure visionarie e le fortissime tensioni dialettiche che tumultuavano nella immaginazione blakiana. La poesia significava per Yeats, come per il suo grande predecessore, il trionfo della fantasia e della visione sulla piatta realtà sensibile degli empiristi e dei razionalisti. E l'arte in generale, per entrambi i poeti, rappresentava la nuova religione: non come trionfo estetico dell'arte per l'arte, bensì come necessaria evocazione di quei misteri, eterni e calati nella storia, che le religioni avevano voluto codificare e quindi sterilizzare.

Dialettico come il suo ispiratore, Yeats andò così pian piano tracciando la sua visione esoterica del mondo, le sue carte simboliche delle fasi della luna alternanti soggettività e oggettività, la sua concezione di una identità agonica tra *Self* e *Antiself*, e la visione della storia come un successione drammatica di cicli dominati dall'oggettività normativa e dalla soggettività creativa. Tutto ciò poteva infine assommarsi nella concezione di due coni (*gyres*) interpenetranti, che girano in direzioni opposte e rappresentano l'unione dinamica e oscillatoria di ogni paio di opposti i quali progrediscono in virtù del loro conflitto: "Per me", scriveva, "tutte le cose sono costituite dal conflitto fra due stati di coscienza, fra due esseri o persone che reciprocamente muoiono l'uno la vita dell'altro, e vivono l'uno la morte dell'altro. Ciò vale anche per la vita e per la morte. Due coni o vortici, l'apice dell'uno nella base dell'altro".

Alla ricerca costante delle immagini della rivelazione, egli arrivò a concludere che derivavano tutte da una stessa fonte, da un magazzino universale che chiamò *Anima Mundi*, e da cui ciascun uomo poteva attingere se

solo non era cieco. Credeva quindi che i confini della mente individuale cambiano secondo continui flussi e reflussi, e che molte menti scorrono l'una nell'altra, creando o rivelando una singola mente, una singola energia. E a tale postulato dovette essere indotto più che mai dal suo rapporto così intenso e fecondo con la mente di Blake e con la sua visione dialettica di una energia che investe le antinomie manifeste o occulte del cosmo e della storia. Da quella mente molto aveva attinto.

Lo studio della Antonielli conduce il lettore dentro tutti gli aspetti – culturali, simbolici, immaginativi e costruttivi – di questo straordinario rapporto di un grande poeta visionario della modernità con il suo più stimolante predecessore del primo romanticismo. Non si trattava di un'impresa facile, e in Italia non era mai stata tentata, ma visti i risultati ne valeva la pena.

Alessandro Serpieri

INTRODUZIONE

È il 1893 quando il giovane W. B. Yeats consegna alla stampa, dopo quattro lunghi anni di studio e ricerca condotti accanto all'amico e collega Edwin John Ellis, il proprio tributo all'opera e al pensiero del poeta inglese William Blake; un'edizione in tre volumi del *corpus* artistico e poetico del genio visionario, edita dalla famosa casa editrice londinese Bernard Quaritch, con il titolo *The Works of William Blake Poetic, Symbolic, and Critical, edited with lithographs of the illustrated 'Prophetic Books,' and a memoir and interpretation by Edwin John Ellis and William Butler Yeats*. Un titolo importante, che rivela chiaramente il percorso prescelto dai due critici per avvicinarsi alla produzione artistica del genio inglese, contemplandola a partire da tre diverse prospettive e volendola/(dovendola) presentare «to a Urizenic audience»¹ su tre livelli distinti: poetico, simbolico e critico; tre livelli che sottendono il complesso lavoro esegetico ed ermeneutico reso necessario dall'avvicinamento alla sua opera e quindi allo spazio *infinito* del suo pensiero. Un lavoro che, come vedremo, ha in effetti richiesto loro una dedizione pressoché assoluta ma soprattutto quella rara capacità di calarsi nello spazio della sua produzione letteraria e pittorica, spesso fraintesa e misconosciuta, per sondarne il complesso apparato mitologico e simbolico. In effetti, l'edizione ellis-yeatsiana dell'opera di Blake è la prima che raccoglie tutti gli scritti blakiani, corredandoli con interpretazioni spesso arbitrarie ma sicuramente interessanti, anche per la netta distanza prospettica che mantengono rispetto alle precedenti: «[...], the Ellis-Yeats edition was the first to see Blake's symbolic system as a whole, giving much attention to the difficult prophetic books, works neglected and even scorned by earlier editors such as Swinburne and Rossetti»². L'apparato analitico, che costituisce parte del primo volume e tutto il secondo di *Works of William Blake* tende a seguire l'orientamento proprio della ricerca progressiva, a partire dalle opere giovanili per giungere fino ai *Prophetic Books*. In questo loro percorso interpretativo, Yeats ed Ellis suddividono il pensiero e le opere di Blake a loro avviso più rappresentative, in numerosi sottocapitoli, volti ad esemplificare il contenuto delle loro elucubrazioni.

Ma se l'edizione Quaritch si presenta, nonostante la lunghezza, un'opera accessibile nella sua forma linguistica, d'altra parte, a livello tematico e problematico, non sembra esibire la stessa fruibilità. Elemento, quest'ul-



timo, che dipende non tanto o non solo dalle scelte stilistiche e tematiche dei due curatori ma, soprattutto, dalle *esperienze* personali da essi condotte. In effetti, al di là di certe affermazioni biografiche infondate³, che certamente sminuiscono l'attendibilità dell'opera, ciò che davvero ne minaccia l'accessibilità è la lettura in chiave simbolico-occultista inaugurata soprattutto da Yeats. Come evidenziato nella seconda parte di questo studio, dedicata alle prime sperimentazioni magiche dell'artista celtico, la *bildung* yeatsiana attraversa e per molti aspetti rimane radicata nei meandri di una sapienza essenzialmente mistico-esoterica che si allarga fino a comprendere e influenzare profondamente l'apparato poetico da una parte e quello critico dall'altra. Il riferimento va ovviamente agli insegnamenti astrologici e magici impartitigli dallo zio George Pollexfen, alle esperienze paranormali vissute con l'amico Russell, alla creazione della 'Dublin Hermetic Society', all'adesione alla sezione esoterica della 'Theosophical Society', allo studio del pensiero platonico e neo-platonico, boehmiano e swedenborgiano, della dottrina alchemica e delle tradizioni mistico-esoteriche orientali; fino al suo ingresso nell'Ordine dell'Aurora Dorata e, ancora più tardi, alle esperienze medianiche e di scrittura automatica condotte con la moglie. Vedremo come questa sua formazione mistico-esoterica costituisca la vera chiave di lettura del sistema blakiano, in particolare nel capitolo di *The Works of William Blake*⁴ intitolato *The Necessity of Symbolism*, che si trova nel primo volume dell'opera. Una *bildung* che lo avrebbe infatti portato a ricercare, nella produzione poetica del proprio maestro, e soprattutto nelle sue opere profetiche, tracce della più antica tradizione religiosa e magico-esoterica⁵.

Per Blake, l'artista è colui che può e deve accedere alla visione attraverso la propria facoltà immaginativa, tra guardando il regno materiale⁶ per sfiorare quello del puro spirito e conciliare quindi Albione, il *fallen man*, con il Padre, nel regno primigenio da cui proviene. Al contrario, l'oggetto della visione yeatsiana non è Eden, ma Ulro (l'inferno di Blake); non è l'uscita dalla Grande Ruota, ma il ciclo delle reincarnazioni in cui si compie il *Circle of Destiny*; e il mistico non è colui che rifugge da questa realtà, ma che la attraversa in ogni sua parte per comprenderla. Per questo Yeats, più volte, sia nelle *Letters* che in *WWB*, è portato addirittura ad associare il misticismo all'esoterismo. Rilevante in tal senso, è la lettera scritta dal poeta il 7 maggio 1889 all'amico John O'Leary, in cui emerge chiaramente, dall'utilizzo dei termini in questione, questa sorta di 'forzata' analogia semantica:

I have been busy with Blake. You complain about the mysticism. It has enabled me to make out Blake's prophetic books at any rate⁷.

In effetti, con il termine 'misticismo', Yeats non intende affatto riferirsi ad una tendenza spirituale finalizzata alla contemplazione del divino, bensì ai suoi studi esoterici, che mirano essenzialmente allo stesso contatto, ma attraverso la pratica magica. Da qui, ne deriva una duplice considera-

zione. In primo luogo, l'evidenza di questa commistione semantica voluta da Yeats tra i due termini; una commistione che lo avrebbe condotto, in seconda analisi, a considerare *indifferentemente* se stesso, un mistico, ed il proprio maestro uno studioso di esoterismo, o viceversa⁸.

Blake rappresenta per Yeats il profeta, colui che ha annunciato la religione dell'arte, che ha avuto il coraggio di parlare di cose che non trovano modelli nel regno sensibile, risultando per questo oscuro sia ai suoi contemporanei che a molti suoi successori⁹. In effetti, nonostante Yeats abbia 'proiettato' su di lui alcuni elementi propri della sua stessa 'visione', con *Works of William Blake* egli ha voluto *in primis* penetrare quell'alone di oscurità che circondava le opere blakiane già a partire dalla morte del loro autore; ha rivalutato le opere di Blake, riportandole all'attenzione del pubblico e della critica. Non solo, con *Works of William Blake*, Yeats è riuscito per la prima volta a *sistematizzare* il suo stesso pensiero, già contenente *in nuce* molti dei paradigmi sviluppati nelle opere successive e, in particolare, in *A Vision*. Da *Works of William Blake* a *A Vision* il poeta irlandese dimostra di essere stato non tanto, o non solo, curatore e critico di Blake, quanto il discepolo che ha seguito da vicino i suoi principi poetici ed immaginativi. Blake è il poeta dell'immaginazione¹⁰ e l'immaginazione è la chiave di lettura che anche Yeats adotta di fronte al mondo poiché, se per il poeta inglese l'immaginazione rappresenta la chiave stessa per trascendere il regno fenomenico e accedere a quello spirituale, per Yeats essa costituisce soprattutto l'unico mezzo per comprendere la stessa realtà sensibile. Come ben intuisce Raine, «[Blake] proclaimed a restoration of the primacy of mind as the ground of human reality, with Imagination as the active creative principle. The New Age of whose advent Blake is the prophet was to arise from this reversal of premises; and of that age [...] Yeats is the supreme poet»¹¹.

La lettura (ellis-)yeatsiana in chiave mistico-simbolica del sistema blakiano ha dato vita a numerosi e importanti studi che si pongono sul medesimo asse interpretativo. Mi riferisco in particolar modo ai contributi apportati da Samuel Foster Damon (1924; 1973)¹², Northrop Frye (in particolare 1949; 1963)¹³, Harold Bloom (1963; 1970)¹⁴, Hazard Adams (1968)¹⁵, Kathleen Raine (1969; 1986)¹⁶, Ian Fletcher (1972)¹⁷, Masterson e O'Shea (1985)¹⁸, per citare soltanto quelli divenuti ormai canonici e che hanno condotto i rispettivi autori, in un secondo momento, ad avvicinare maestro e discepolo proprio per rintracciare un'eventuale trasmigrazione simbolica avvenuta dal sistema blakiano all'*opus* yeatsiano. Il riferimento va ancora una volta principalmente alle opere di Raine¹⁹ e Adams²⁰, ma anche di Virginia Moore²¹ e Deborah Dorfman²², ovvero a quelle rarissime analisi che, facendo riferimento anche all'edizione Quaritch, hanno approfondito i rapporti tra i due poeti, ancora non sistematizzati in modo adeguato.

Essenzialmente d'accordo con la linea interpretativa da loro segnata, questo studio ha inteso approfondire l'edizione Quaritch dopo aver penetrato il sistema immaginativo di William Blake e la formazione esoterica

del suo allievo più importante, W. B. Yeats, in quanto costituiscono l'una l'argomento dei tre volumi e, l'altra, il peculiare punto di osservazione che Yeats stesso ha inteso mantenere su tale argomento. Obiettivo principale dell'analisi condotta nel primo capitolo sul *corpus* poetico blakiano e quindi sul *pantheon* mitico-simbolico che da esso affiora, è stato da una parte quello di inquadrare il pensiero e l'opera dell'artista inglese in uno specifico contesto spazio-temporale, quello dell'Inghilterra *empirista, meccanicista e deista* in cui il *profeta* si trova a vivere e 'operare'; e, dall'altra, di comprendere quanto, di tale contesto, Blake abbia riprodotto nella propria realtà poetica e quanto, invece, di esso abbia rifiutato e da esso sia fuggito per calare piuttosto i propri eroi nelle più antiche dottrine misteriche. Nella seconda parte del primo capitolo cercheremo in effetti di esaminare quella trasmigrazione a livello mitico e simbolico avvenuta dalla dottrina segreta della cabala, e dal pensiero di Emmanuel Swedenborg e Jacob Boehme sull'opera blakiana²³.

Nella seconda sezione si cercherà quindi di seguire il *primo* particolare *hodos chameliontos* percorso da Yeats, che si snoda a partire da un contesto familiare filo-occulto e prosegue attraverso le esperienze magiche dell'adolescenza, per giungere infine alle varie iniziazioni nelle più famose società esoteriche dell'epoca. Un cammino, questo, che si sviluppa e che sembra essere per molti versi sia la causa che, secondo Yeats, la conseguenza di quello poetico, come sarà possibile comprendere da alcuni componimenti scritti proprio in concomitanza ai suoi primi passi nei meandri dell'occultismo; ma, soprattutto, come si evincerà nella terza parte dedicata, appunto, all'edizione Quaritch.

Infine, entrando quindi nei meandri del rapporto estetico, filosofico e poetico tra il sistema simbolico di William Blake e quello di W. B. Yeats e affrontando il cammino *à rebours*, a partire da *A Vision* fino a *Works of William Blake*, ho voluto verificare come quest'ultima opera costituisca la prima vera formalizzazione degli insegnamenti blakiani ed esoterici nel sistema yeatsiano. In effetti, una volta posti a confronto i rispettivi sistemi simbolici, risulta evidente che l'edizione Quaritch rappresenta, per Yeats stesso, una chiave di volta nella sua visione di Blake e una fonte inesauribile per lo sviluppo del suo sistema simbolico e della sua immaginazione in atto. Per questo, oggetto di questa ricerca non è stato e non è voluto essere tanto il sistema simbolico di Yeats, quanto quello di Blake visto con gli occhi del suo studioso più illustre, e da lui *interpretato e rivisitato* in *Works of William Blake* (1893) e fatto proprio in *A Vision* (1925; 1937).

In effetti, come cercheremo di osservare e comprendere nel corso di questa analisi, è possibile affermare che Yeats ha forse finito per intricare ulteriormente quel sistema già complesso, aggiungendovi nuovi fili ed intrecci: i suoi. Questo spiegherebbe, almeno in parte, quella sezione del secondo volume di *Works of William Blake* dal titolo *Interpretation and Paraphrased Commentary*, in cui non troviamo un'analisi della produzione blakiana bensì una sua *ri-scrittura*, così come avviene nelle altre sezioni dedicate al simbolismo blakiano, nelle quali Yeats adotta strutture

diagrammatiche, organigrammi e figure geometriche per rappresentare il sistema del suo maestro, filtrandolo attraverso le *proprie* inclinazioni magiche. Di conseguenza, l'edizione Quaritch delle opere blakiane e, soprattutto, le modalità analitiche approntate dai due curatori nel loro approccio al suo sistema, hanno paradossalmente distolto lo sguardo del lettore dallo Yeats *interprete e poeta*, per riportarlo e mantenerlo pressoché costante sul Blake *poeta-interpretato*.

Some will ask if I believe in the actual existence of my circuits of sun and moon. Those that include, now all recorded time in one circuit, now what Blake called 'the pulsation of an artery', are plainly symbolical, but what of those that fixed, like a butterfly upon a pin, to our central date, the first day of our Era, divide actual history into periods of equal length? To such a question I can but answer that if sometimes, overwhelmed by miracle as all men must be when in the midst of it, I have taken such periods literally, my reason has soon recovered; and now that the system stands out clearly in my imagination I regard them as stylistic arrangements of experience comparable to the cubes in the drawing of Wyndham Lewis and to the ovoids in the sculpture of Brancusi. They have helped me to hold in a single thought reality and justice²⁴.

Note

¹ H. Adams, *Blake and Yeats: The Contrary Vision*, Russell & Russell, New York 1968, p. 52.

² D. Masterson, E. O'Shea, *Code Breaking and Myth Making: the Ellis-Yeats Edition of Blake's Works*, «Yeats's Annual No. 3», p. 53.

³ Per quanto concerne «[the] numerous textual errors, the editors' doubtful emendations of Blake's writings, and their penchant for arcane interpretations» (*ibidem*), rimando al terzo capitolo di questo studio.

⁴ Questa edizione sarà indicata nel testo con la sigla *WWB* e il numero arabo della pagina.

⁵ Una tradizione proveniente, nel caso di Blake – come si vedrà nel primo capitolo di questo studio –, dall'alchimia e dalla cabala, dal pensiero di Paracelso, di Boehme e di Swedenborg e dall'eredità cristiana veterotestamentaria che egli assunse, contestualizzandola nel proprio apparato mitologico.

⁶ Per quanto concerne il termine 'traguardare' e la sua specifica valenza semantica in questa sede, rimando a C. Corti, *Stupende Fantasie. Saggi su William Blake*, Pacini Editore, Pisa 2002, pp. 55-73.

⁷ W. B. Yeats, *The Collected Letters of W. B. Yeats* vol. I, 1865-1895, ed. by J. Kelly, E. Domville, Clarendon Press, Oxford 1986, p. 125.

⁸ In merito al rapporto tra esoterismo e misticismo in Blake e in Yeats, si veda in particolare M. Rudd, *Divided Image: a study of William Blake and W. B. Yeats*, Haskell House Publishers Ltd., New York 1970.

⁹ W. B. Yeats, *William Blake, Ideas of Good and Evil*, in Id., *Essays and Introductions*, Macmillan and Co Ltd, London 1961, p. 111: «There have been men who loved the future like a mistress, and the future mixed her breath into their breath and shook her hair about them, and hid them from the understanding of their times. William Blake was one of these men, and if he spoke confusedly and obscurely it

was because he spoke of things for whose speaking he could find no models in the world he knew. He announced the religion of art, of which no man dreamed in the world he knew; and he understood it more perfectly than the thousand of subtle spirits who have received its baptism in the world we know, because in the beginning of important things – in the beginning of love, in the beginning of the day, in the beginning of any work – there is a moment when we understand more perfectly than we understand again until all is finished». Non dimentichiamo infatti, come vedremo in modo più approfondito nel corso dell'ultimo capitolo, che il nome di Blake è rimasto per molto tempo legato a un'accusa di follia emersa da numerose opere critiche di studiosi ottocenteschi. Si pensi, ad esempio, alla biografia di Allan Cunningham (*William Blake*, 1830), alla recensione di G. Saintsbury (*Review of the Aldine Edition of The Poetical Works of William Blake*, 1874) e al resoconto di W. B. Scott (*Catalogue of the Burlington Fine Arts Club Exhibition of the Works of William Blake*, 1876), per ripercorrere brevemente la linea interpretativa su cui si collocano questi studi. Perfino Swinburne volle rinvenire, nel suo *William Blake: A Critical Essay* (1868), un intreccio di voci incomprensibili nelle 'Opere Profetiche'. Questo ritratto, ben poco lusinghiero, assunse dei connotati più positivi a partire dall'opera di Alexander Gilchrist, il giovane studioso che, affascinato dalle incisioni blakiane del libro di Giobbe, consegnò alla stampa nel 1863 un resoconto biografico su William Blake e, successivamente, una selezione di sue opere poetiche e in prosa dal titolo *Life of William Blake, "Pictor Ignotus"*. È infatti proprio grazie a quest'opera che l'ipotesi di follia venne messa per la prima volta in discussione, collocando Blake anziché nel 'girone dei dissennati' in quello sicuramente più consono degli 'originali'. Successivamente, con la Confraternita dei Preraffaelliti guidata da Dante Gabriel Rossetti, Blake assunse le sembianze di un esteta *ante litteram*. Tuttavia, come sottolinea Adams, sebbene Rossetti, Swinburne e Gilchrist, abbiano avuto il merito di recuperare e rivalutare la produzione poetica e pittorica dell'artista inglese, nessuno di essi «was greatly influenced by his poetic techniques» (H. Adams, *Blake and Yeats: The Contrary Vision*, cit., p. 131).

¹⁰ Richiamando alla memoria la ben nota distinzione posta da Coleridge nella *Biographia Literaria* tra la passiva 'primary imagination' e la creativa 'secondary poetic imagination' – la quale «dissolves, diffuses, and dissipates, in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify» (S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. by J. Engell, W. Jackson Bate, 2 vols., Princeton University Press, Princeton 1983, vol. I, p. 304) –, mi sembra opportuno evidenziare come l'immaginazione blakiana sia propriamente creativa e visionaria.

¹¹ K. Raine, *Yeats the Initiate: essays on certain themes in the works of W.B. Yeats*, Allen and Unwin, London 1986, p. 437.

¹² S. F. Damon, *William Blake: His Philosophy and Symbols*, Houghton Mifflin Company, Boston, New York 1924; *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*, Thames and Hudson, London 1973.

¹³ N. Frye, *Fearful Symmetry: a Study of William Blake*, Princeton University Press, Princeton 1949; *Yeats and the Language of Symbolism*, in *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*, Harcourt, Brace & World, New York 1963, pp. 218-37; *The Rising of the Moon*, in D. Donoghue, J. R. Mulryne (eds.), *An Honoured Guest: New Essays on W. B. Yeats*, Edward Arnold Ltd, London 1965, pp. 8-33; (ed. by), *Blake. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Inc. Englewood, Englewood Cliffs (N. J.) 1966; *The Top of the Tower: A Study of the Imagery of Yeats*, in *The Stubborn Structure: Essays of Criticism and Society*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1970, pp. 257-277; (ed.), *Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth, and Society*, Indiana University Press, London 1976.

¹⁴ H. Bloom, *Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument*, Doubleday, Garden City, NY 1963; *Yeats*, Oxford University Press, Oxford & New York 1970.

¹⁵ H. Adams, *Blake and Yeats: The Contrary Vision*, cit., 1968.

¹⁶ K. Raine, *Yeats's Debt to William Blake*, in *Defending Ancient Springs*, Oxford University Press, London 1969; *Yeats the Initiate ...*, cit., 1986.

¹⁷ I. Fletcher, *The Ellis-Yeats-Blake Manuscript Cluster*, «The Book Collector», 21 (1972), pp. 72-94.

¹⁸ D. Masterson, E. O'Shea, *Code Breaking and Myth Making: the Ellis-Yeats Edition of Blake's Works*, cit., pp. 53-80.

¹⁹ Cfr. K. Raine, *Blake and Tradition*, Routledge & Kegan Paul, London 1969; *William Blake*, Longmans-Green, London 1969; *Yeats, the Tarot and the Golden Dawn*, Dolmen Press, Dublin 1972; *Blake and Antiquity: a Shorter Version of Blake and Tradition [...]*, Routledge & Kegan Paul, London 1979; *Blake and the New Age*, Allen and Unwin, London 1979; *The Human Face of God: William Blake and the Book of Job*, Thames and Hudson, London 1982; *Golgonooza, City of Imagination: Last Studies in William Blake*, Lindisfarne Press, Hudson, NY 1991; *W. B. Yeats and the Learning of the Imagination*, Golgonooza Press, Ipswich 1999.

²⁰ H. Adams, *The Horses of Instruction*, Harcourt, Brace & World, New York 1968; *Lady Gregory*, Bucknell University Press, Lewisburg 1973; *The book of Yeats's Poems*, Florida State University Press, Tallahassee 1990; (ed.), *Critical Essays on William Blake*, G. K. Hall, Boston 1991; *The Book of Yeats's Vision: Romantic Modernism and Antithetical Tradition*, University of Michigan Press, Ann Arbor (MI) 1995.

²¹ V. Moore, *The Unicorn. William Butler Yeats' Search for Reality*, Macmillan Co., New York 1954.

²² D. Dorfman, *Blake in the Nineteenth Century: His Reputation as a Poet from Gilchrist to Yeats*, Yale University Press, New Haven & London 1969.

²³ Svariate le dottrine filosofico-religiose dalle quali Blake sembra aver attinto: dall'orfismo al pitagorismo, dall'ermetismo al neoplatonismo e allo gnosticismo, attraverso le principali correnti mistiche occidentali, come il millenarismo e la filosofia rosacrociiana. La decisione di concentrarci principalmente sul fascino esercitato dalla cabala e dai sistemi teosofici di Boehme e Swedenborg su Blake deriva dalla volontà di seguire lo stesso percorso tracciato da Yeats e Ellis in *Works of William Blake*; ovvero, di mantenersi fedeli al loro approccio del *corpus* blakiano.

²⁴ W. B. Yeats, *A Vision B*, Macmillan, London 1962, pp. 24-25.



Fig. 1 – *The Net of Religion, The Book of Urizen* (1794)
 Lessing J. Rosenwald Collection, Library of Congress
 Copyright (c) 2007 the William Blake Archive. Used with permission

CAPITOLO 1

TRAPASSARE LA SUPERFICIE FENOMENICA. IL SOSTRATO CRISTIANO E MISTICO NELL'OPUS BLAKIANO

1. Premessa

Abbandonatosi alle dolci melodie della propria immaginazione che, sole, gli hanno permesso di varcare le oscure porte della verità, William Blake sembra essere il frutto di un lungo processo umano ed artistico che lo ha dotato di una struttura mentale, intuitiva, visionaria ed immaginifica, assolutamente «nuda» ovvero, adottando le parole di Eliot, «unclouded by current opinions», poiché

Blake [...] knew what interested him, and he therefore presents only the essential, only, in fact, what can be presented, and need not be explained. And because he was not distracted, or frightened, or occupied in anything but exact statement, he understood. He was naked, and saw man naked, and from the centre of his own crystal¹.

Veggente e profeta di Dio, come egli stesso si è più volte definito, Blake ha fondato il proprio pensiero su una sconvolgente rivelazione mistico-spirituale, captata durante dei singolari momenti epifanici di cui egli diviene l'unico fruitore. Ed è proprio durante questi attimi visionari² che Albione percepisce la presenza del Dio³ di salvezza e si avvicina di nuovo a Lui, rivestendosi della sua originaria forma divina per farsi vate e messaggero; è durante questi intervalli eterni che Blake, l'uomo, si converte in destinatario del Verbo per divenire 'poeta sacro'. Una volta intravista la luce divina, egli riveste di immagini e di simboli cristiani e mistici i vari volti dell'esistenza umana, attingendo da un serbatoio di credenze magiche, di tradizioni mitologiche e di visioni occulte molto antiche. La sua *quest* religioso-filosofica ha dato origine ad uno dei sistemi più complessi della tradizione occidentale, espressione viva di quella intelligenza dinamica e onnicomprensiva che vi è alle spalle. Da qui la sua produzione letteraria risulta ben lungi dall'apparire come la stesura più compiuta e unitaria di fantasie provenienti da una mente malata. Ovviamente, non tanto per la follia che da sempre gli è stata attribuita e verso la quale è possibile nutrire ancora qualche dubbio⁴, quanto perché ciò che Blake ha voluto lasciare ad ogni *fallen man* è proprio un cammino verso la salvezza, quella spirituale naturalmente. Il suo pensiero, mai

fine a se stesso, ha trovato forma scritta assecondando obiettivi non solo estetici o cognitivi ma anche didattici, perché la ricerca blakiana non sembra prendere le mosse dal desiderio umano di conoscere le origini dell'universo, l'essenza di Dio o la natura dell'uomo; essa nasce piuttosto da una volontà, divinamente ispirata, di salvare l'io intrappolato nei meandri del labirinto fenomenico:

Trembling I sit day and night, my friends are astonish'd at me,
 Yet they forgive my wanderings. I rest not from my great task!
 To open the Eternal Worlds, to open the immortal Eyes
 Of Man inwards into the Worlds of Thought, into Eternity
 Ever expanding in the Bosom of God, the Human Imagination.
 O Saviour pour upon me thy Spirit of meekness & love!
 Annihilate the Selfhood in me: be thou all my life!
 Guide thou my hand, which trembles exceedingly upon the rock
 of ages,
 [...] (K 623).

«I rest not from my great task», afferma Blake in questo splendido passo tratto da *Jerusalem* (1804)⁵, proprio perché è un compito affidatogli da Dio stesso; un compito penoso e difficile ci dirà altrove il poeta, ma a cui egli non può assolutamente sottrarre la propria mano tremante, dal momento che si tratta di mostrare all'uomo la strada eterna⁶.

Unica è dunque la Verità ai suoi occhi: una verità che si cela nella discesa apocalittica di Cristo, nella misericordia divina e nella remissione dei peccati; ma molteplici sembrano essere le vie percorribili per raggiungerla. Infatti, il sincretismo filosofico, mitico ed esoterico dell'artista inglese è compreso in una vasta trama simbolico-tematica, che si snoda a partire dalla religione cristiana per passare poi alla tradizione occultistica occidentale, ma anche al presente storico in cui il poeta si trova a vivere. Vediamo quindi come la suddetta tradizione filosofica, religiosa e storica abbia agito sul pensiero e sull'opera⁷ dell'artista visionario e in che misura sia possibile parlare di una trasmigrazione di simbolismi dalla dottrina cristiana e dalla tradizione mistica al sistema blakiano.

2. «Work up imagination to the state of vision»⁸

The Prophets describe what they saw in Vision as real and existing men, whom they saw with their imaginative and immortal organs; the Apostles the same; the clearer the organ the more distinct the object. A Spirit and a Vision are not, as the modern philosophy supposes, a cloudy vapour, or a nothing: they are organized and minutely articu-

lated beyond all that the mortal and perishing nature can produce. He who does not imagine in stronger and better lineaments, and in stronger and better light than his perishing and mortal eye can see, does not imagine at all (*A Descriptive Catalogue*, K 76).

2.1 Percorrendo l'itinerario poetico tracciato da Blake, è possibile rintracciare una sorta di *Abfahrt-punkt* stabile, che sembra costituire il nodo semantico e motivazionale di tutto il suo *corpus* poetico e pittorico: Blake si concepisce e si auto-definisce il messaggero del Signore. Fin da piccolo, Blake parla di visioni, di alberi rivestiti di angeli⁹, di apparizioni di profeti, santi, demoni, personaggi storici o suoi contemporanei deceduti, come il fratello Robert, il cui spirito gli appare per tutta la vita¹⁰. Perfino gli oggetti di uso quotidiano assumono talvolta le sembianze di esseri soprannaturali dinanzi ai suoi occhi, con i quali egli parla ed interagisce. Visioni eidetiche incredibilmente vivide e reali, che lasciano il giovane William in una condizione di dubbio sulla loro presunta origine immaginaria. Momenti visionari di cui è possibile fare esperienza durante l'infanzia, come sostiene il poeta stesso, quando i poteri immaginativi sono più forti¹¹ ma che, d'altro canto, si affievoliscono con il passare degli anni («Tutti partecipano della visionarietà, ma la si perde se non la si coltiva»¹²). Blake, invece, sembra vivere in tale condizione per tutta la vita:

I know that our deceased friends are more really with us than when they were apparent to our mortal part. Thirteen years ago I lost a brother & with his spirit I converse daily and hourly in the Spirit & See him in my remembrance in the regions of my Imagination. I hear his advice & even now write from his Dictate (K 797)¹³.

Ovviamente, non è possibile scoprire fino a che punto queste *childhood visions* abbiano influenzato il suo cammino artistico e in che misura sia possibile congiungerle alla successiva missione profetica e, quindi, alla sua opera pittorico-letteraria; certo è che esse si trovano alla base dell'istinto compositivo blakiano o meglio, della sua vocazione artistica. Tali episodi estatici sembrano infatti indurre il giovane William non solo a credere in un mondo ultra-terreno, ma anche a considerare se stesso, appunto, come il profeta del Signore, strumento e voce della Sua eterna misericordia. Il desiderio di scrivere e dipingere sembra nascere di conseguenza e non ci sorprende che alla tenera età di 10 anni Blake sogni di divenire pittore¹⁴ e che sempre giovanissimo, a 12 anni, inizi addirittura a scrivere le sue prime poesie, prendendo così coscienza del proprio ruolo.

2.2 La Bibbia ebraica, esattamente come quella cristiana, narra di un inizio identificato come la creazione del mondo, *Bereshit barà Elohim* (/bereshit barah Elohim/), «Al principio Dio ha creato»¹⁵. Il lessema *bereshit* significa infatti 'inizio', 'genesi' (sebbene *barà* esprima una creazione che è avvenuta dal nulla) e, di conseguenza, se è verosimile credere in un 'inizio', è auspicabile confidare anche nella restituzione di tutto il creato al suo creatore, ovvero nella 'fine'. Tra il tempo della genesi e il tempo dell'apocalisse, nasce, sorge e muore il tempo della caduta. Gran parte della produzione poetica e pittorica blakiana è volta a spiegarci come, durante questo periodo, ascritto tra l'inizio e la fine dei tempi, l'essere caduto non ha alcuna concezione né dell'uno né dell'altro, perché è immemore di ciò che era prima e quindi ignaro di ciò che diverrà poi. Di conseguenza, non può comprendere neppure ciò che egli stesso rappresenta nel proprio presente fenomenico e dove si trova. Tuttavia, l'uomo possiede un dono capace di valicare la sua stessa ignoranza e di ricondurlo verso uno spiraglio di luce. Questo mezzo di salvezza è proprio l'*arte*.

Simbolo esemplificativo della capacità dell'essere umano di distogliere il proprio sguardo da se stesso per volgerlo verso l'esterno, l'arte guarda gli uomini e parla loro poiché, secondo Blake, essa costituisce il mezzo di comunicazione privilegiato tra l'Essere Divino e l'uomo eterno. Di conseguenza, ogni opera d'arte gli appare non come il frutto personale e privato del suo creatore, ma come il ricettacolo del Verbo divino che l'artista accoglie e manifesta all'umanità, traslandolo in Parola umana; in questo senso essa diviene il punto di contatto tra l'Essere Divino e l'uomo eterno; unione alchemica tra Dio, che ha concepito il messaggio artistico, l'uomo, che lo ha codificato e concretizzato in parole, e il mondo, che di tali parole è il destinatario. Da qui il ruolo centrale occupato dall'artista nella visione blakiana, poiché se l'arte è l'unico mezzo di cui il Signore si serve per toccare l'uomo, suo strumento non può che essere, appunto, l'artista, chiamato da Dio stesso a compiere tale missione.

È quindi possibile spiegare il rapporto intercorso tra Blake e la sua opera pittorico-letteraria utilizzando il termine 'vocazione'. Una vocazione religiosa, prima ancora che artistica («[...] the act of creation was a kind of sacrament. It was to be accepted as a sacred obligation to be fulfilled»¹⁶), nella misura in cui egli accoglie attraverso un atto o un'immagine mentale la rivelazione del Dio vivente, per poi annunciarla a tutti attraverso la propria opera, forma concreta della Parola Eterna. Ne consegue che ogni uomo immaginativo¹⁷, illuminato dalla *vision*, può divenire un artista-profeta: «The artist in society strives to regain Eden for all men, [...]. Art is thus prophetic in the religious sense. It does not predict, but it does disclose the true central form, the pattern of human life»¹⁸ all'umanità cieca. Una cecità che impedisce all'uomo totalmente immerso nella realtà razionale di accogliere la visione, la quale è sempre una rivelazione e un'illuminazione intuitiva del Signore. Del resto, l'incontro tra l'uomo e Dio non può compiersi attraverso una lunga e sommaria indagine razionale, spiega Blake, perché la Verità si manifesta soltanto a quell'anima capace

di accogliere la visione. Per questo, l'arte per il poeta inglese diviene religione e l'artista il vero cristiano:

A Poet, A Painter, A Musician, An Architect: the Man Or Woman who is not one of these is not a Christian.
You must leave Fathers & Mothers & Houses & Lands if they stand in the way of Art (K 776).

Il poeta, il pittore, il musicista e l'architetto, quindi, adempiendo alle loro vocazioni artistiche divengono i profeti *par excellence*, privi di una voce personale che potrebbe contaminare il Verbo divino. La mancanza di *agency* sembra infatti essere rafforzata, nell'*opus* blakiano, dalla conformità al tema dell'incapacità umana (conseguenza della caduta) di vedere e concepire la Verità, il raggiungimento della quale è strettamente legato alla volontà di accogliere il dono divino della visione: «And tho' I call them [Designs] Mine, I know that they are not Mine, being of the same opinion with Milton when he says That the Muse visits his Slumbers & awakes & governs his Song [...]» (K 792).

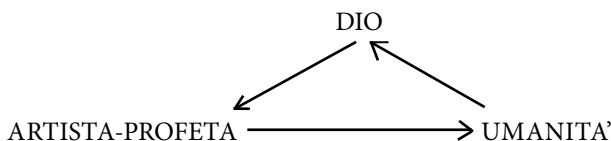
Blake è dunque il bardo¹⁹ che traduce in canto le sue visioni perché ha udito le sacre parole del Signore e gli uomini devono ascoltare la voce del bardo, attraverso la sua opera, che può donare loro una visione della loro esistenza empirica finalizzata non più a se stessa, bensì alla realtà noumenica da cui provengono e a cui torneranno:

Hear the voice of the Bard!
Who Present, Past, & Future, sees;
Whose ears have heard
The Holy Word
That walk'd among the ancient trees,
[...] (K 210).

Gli occhi immaginativi dell'artista, nella loro capacità di vedere il passato, il presente e il futuro, hanno contemplato la genesi, la caduta e l'apocalisse, prestando ascolto al Verbo Divino e traslandolo poi nella propria produzione artistica. Per questo, il *corpus* blakiano e di ogni altro 'artista-profeta', è innanzitutto il risultato di un sistema comunicativo di tipo dialogico, in grado di riprodurre sia la preghiera e la lode della creatura al suo Creatore che, viceversa, il messaggio salvifico mandato dal Padre al Figlio²⁰.

Ma se l'opera d'arte e l'artista rappresentano il tramite tra il cielo e la terra, ciò significa che Dio scende verso l'uomo attraverso il messaggio artistico e che l'uomo, o meglio l'artista, risale verso Dio grazie all'opera d'arte. In altre parole, tale struttura piramidale che vede al suo apice Dio, seguito dagli 'intermediari' e infine dagli uomini, sembra essere caratterizzata in Blake da una duplice traiettoria, l'una discendente e l'altra ascendente, che instaura una sorta di rapporto dialogico tra cielo e terra.

L'artista, inoltre, attraverso la propria creazione che contiene il messaggio divino, si fa egli stesso 'contenitore' del Divino per gli altri uomini. Ciò implica un ulteriore movimento, che non sarà più soltanto verticale, bensì orizzontale: Dio dona all'artista il proprio messaggio (movimento discendente), l'uomo (l'artista) dona agli altri uomini la Parola di Dio attraverso l'opera d'arte (movimento orizzontale), la quale fa rinascere in essi il desiderio di infinito e la visione eterna (movimento ascendente):



Non solo, il moto divino verso l'uomo introduce un altro concetto-chiave del sistema filosofico blakiano, quello della misericordia di Dio che scende sulla terra per liberare l'uomo dai meandri del labirinto fenomenico e ricondurlo a sé; il movimento contrario esemplifica invece il tentativo umano di tornare verso il Padre. Volendo blakianamente abbandonarci alla forza iconica di questa *vision*, è possibile immaginare il suddetto movimento e quindi, implicitamente, le due figure che di tale atto sono gli agenti, il Padre e il Figlio, in un'unica posizione: la prima figura, grande, lievemente china sulla seconda, dolorosamente slanciata verso la prima. Del resto, il dispiegamento delle membra, rappresentato da verbi quali «unfold», «spread» e «expand», così come lo sguardo rivolto verso l'alto, sono indicativi in Blake del movimento di espansione che viene adottato dall'uomo nel momento in cui egli recupera la propria vita immaginativa.

L'incontro apocalittico tra cielo e terra è implicitamente reso in una delle incisioni blakiane a tal riguardo più significative, intitolata *Glad Day*. In questa tavola Blake ritrae Albione in posizione eretta, con le braccia e le gambe aperte su quelle stesse rocce che lo hanno visto privo di vita per ben 6000 anni²¹. I raggi di luce e di colore che sprigionano dal suo corpo rappresentano i colori della vita immaginativa e della visione recuperata. Albione non è più imprigionato nella caverna di Ulro²²: soltanto i suoi piedi vi sono ancora appoggiati, mentre il resto del corpo è già proteso e reintegrato nell'Essere Eterno. Inoltre, il giallo, il rosso magenta e l'azzurro ciano, ovvero i tre colori fondamentali o primari utilizzati in pittura e in tricromia, caratterizzano gran parte dell'opera, indicando quella realtà eterna verso cui Albione è lanciato; al contrario, i colori scuri che distinguono la parte inferiore della tavola, rappresentano il mondo materiale di Ulro, schiacciato appunto dal corpo possente del primo uomo²³.

2.3 Il concetto di *vision* è sicuramente uno dei capisaldi del sistema blakiano e la sua stessa opera poetica e pittorica, come già accennato *en passant*, è essenzialmente il frutto di una visione onnicomprensiva e dinamica. Appare tuttavia difficile congiungere e comprendere il *continuum* visionario che intercorre tra il periodo giovanile e lo stadio della maturità. Infatti, se da una parte è possibile spiegare l'inclinazione del bambino verso i mondi dipinti dalla propria fantasia dall'altra, in che modo possiamo concepire la scelta dell'uomo ormai maturo di continuare ad annunciare ad una società sorda, da cui è peraltro tacciato di follia, una verità – la *sua* («His philosophy, like his visions, like his insight, like his technique, was his own»²⁴) – assolutamente visionaria²⁵, proclamatagli da coloro che egli definisce come i *sui* angeli?²⁶

Rispondere a questa domanda significa, certamente, abbandonare le ali della fantasia infantile e allontanarsi dalla visione ludica e *innocente* di Gesù e delle sue gerarchie angeliche per accogliere piuttosto la visione, matura, di una realtà non materiale mostrata da esseri non materiali per annunciare un messaggio che è, paradossalmente, sconcertante nella sua concretezza ed attualità. Significa concepire la *Vision* come agente, strumento e fine dell'arte blakiana, nonché della sua vita e comprendere che Blake ha utilizzato il suo *corpus* poetico e pittorico per tradurre un messaggio visionario, che pochi sono in grado di decifrare, con un messaggio terreno che parla agli uomini di storia, di politica, di problemi sociali e religiosi, attraverso un «sistema semantico e semiotico» che «si costruisce progressivamente in una caratteristica, precipua, originale, probabilmente unica, dimensione di visionarietà»²⁷. Il punto di partenza rimane stabile, perché quella parola che si fa contenitore di tematiche attuali è pur sempre la stessa che si sviluppa seguendo il percorso proprio della *vision*. Rimane da comprendere come e perché il poeta abbia saputo e voluto trasformarla da gioco di fantasia a lavoro, compito, d'immaginazione; da *innocenza* a *esperienza*. Emblematico a tal riguardo il pensiero di Kathleen Raine, la quale sostiene che «If Blake had one moral virtue above all others, it was courage, and no prophet has ever so luminously reaffirmed, with the voice of the rebel, the wisdom of ages»²⁸.

La visione è un istante donato all'uomo per conoscere e comprendere quello spazio infinito che si trova al di là della realtà materiale e fenomenica; è l'unica Verità eterna e indissolubile, che ogni essere umano può toccare con mano semplicemente lasciandosi guidare dalla propria *imagination*, proprio perché rappresenta «the Divine Body of the Lord Jesus, blessed for ever»:

The Eternal Body of Man is The Imagination, that is,
God Himself

The Divine Body Jesus: we are his Members.

It manifests itself in his Works of Art (In Eternity All is Vision) (K 776).

L'unione mistica di Dio e di Albione, ovvero la divinità o il pleroma originario, per utilizzare un termine di derivazione gnostica, può essere contemplata dall'uomo soltanto grazie ad una rivelazione intuitiva che gli permette di valicare lo spazio empirico che lo imprigiona. La *quest* condotta da Blake verso la comprensione e la visione mistica del reale è espressione del suo costante tentativo di traguardare la realtà fenomenica e, attraverso la propria esperienza spirituale, catturare e osservare l'immanenza dell'Uno:

All that we See is Vision, from Generated Organs gone as soon as
come, Permanent in The Imagination, Consider'd as Nothing by the
Natural Man (K 358).

«Visione», «Immaginazione» e «Natura»: tre termini che assumono una notevole valenza simbolico-semantiche sia nella loro specificità che nella loro associazione. Così, la *vision* che apre all'uomo caduto i meandri segreti di quello spazio ultrasensibile di cui in principio anch'egli faceva parte, si 'concretizza' nell'immaginazione umana, e si rivela ad ogni uomo proprio attraverso «le forme del mondo fenomenico», o naturale, che non sono altro che «simboli di quella realtà eterna e transpaziotemporale»²⁹. La realtà esteriore, ovvero tutto ciò che si trova al di là della umana esperienza mentale, è falsità e apparenza, poiché soltanto la mente è la vera artefice del mondo e della sua struttura. Infatti, come spiega Corti, «l'atto conoscitivo è solo e sempre di natura mentale, manifestazione di unità indissolubile tra soggetto che percepisce e oggetto percepito»³⁰. Per questo, è necessario ricordare che la visione blakiana ha vita propria soltanto all'interno della realtà metafisica che è, del resto, l'unico spazio eterno e infinito, fatto di pensiero e immaginazione³¹. Ed è il poeta stesso ad ammettere la verità delle proprie visioni come pertinente soltanto alla realtà spirituale, dal momento che quella empirica è soltanto un'illusione percepita come reale dall'uomo attraverso «his senses five»:

What is call'd Corporeal, Nobody knows of its Dwelling Place: it is in
Fallacy, & its Existence an Imposture. Where is the Existence Out of
Mind or Thought? Where is it but in the Mind of a Fool? (K 162).

Blake è dunque consapevole che le sue visioni appartengono ad una realtà esclusivamente mentale, perché è in essa che il divino si manifesta all'umano e non attraverso apparizioni miracolose che mirano al soprannaturale. Le esperienze visionarie, sottolinea Blake con una certa insistenza, sono infatti accessibili a tutti gli esseri capaci di sfruttare la propria facoltà immaginativa:

This world of imagination is the world of Eternity; it is the divine bosom
into which we shall all go after the death of the Vegetated body. This World
of Imagination is Infinite & Eternal, whereas the world of Generation, or
Vegetation, is Finite & Temporal [...] (K 605).

Non occorre respingere la realtà materiale in cui viviamo ma, al contrario, osservarla per poi lasciarsi guidare dalle ali dell'immaginazione e attraversarne gli strati più superficiali, riordinando poi tutte le immagini ricevute in una singola visione: «To Me This World is all One continued Vision of Fancy or Imagination, [...]» (K 793). L'artista, in quanto soggetto percipiente, può scoprire la bellezza e l'eternità di una quercia o percepire il mondo intero in un fiore selvaggio (K 232), perché è capace di 'vedere' le proprie visioni (K 605), e di volare con le proprie ali immaginative:

What to others a trifle appears
 Fills me full of smiles or tears;
 For double the vision my eyes do see,
 And a double vision is always with me
 With my inward Eye 'tis an old Man grey;
 With my outward, a Thistle across my way (K 817).

2.4 Il rapporto tra l'uomo in quanto soggetto percipiente e la visione quale oggetto ricercato e percepito potrebbe però indurre verso un'erronea rappresentazione di questo modello *questuale*, poiché sembra identificare il primo come mittente o agente ed il secondo come fine. In realtà, la visione è sì il fine della ricerca umana secondo Blake, ma ne è anche la *agency*, quella forza propulsiva che spinge ogni essere verso un'unica direzione; la voce della coscienza e dell'anima, che richiama l'uomo a seguire la propria natura, a ricordare la propria origine e a ricostruire il proprio futuro. La *vision* è raggiungibile da tutti coloro che non si sforzano di seppellirla, proprio perché è più difficile fingere di non udire il suo richiamo che non lasciarsi abbracciare da lei: «Your Inventions of Intellectual Visions are the Stamina of every thing you value» (K 795). L'uomo, nella sua debolezza fisica e, soprattutto, mentale, è incapace di muoversi con le proprie sole forze ed ecco allora quel sussurro debole ma continuo che prima lo incuriosisce per poi travolgerlo. Un passaggio quest'ultimo che avviene nel momento in cui egli, sospinto da tale richiamo, abbandona la propria condizione di passività e apre gli occhi all'immaginazione, restandone paradossalmente 'accecato'. Dopo questa prima visione, egli diviene incapace di vedere ancora la realtà materiale secondo i canoni da quest'ultima imposta, perché immerso in quel regno visionario di cui ha fatto esperienza non solo a livello mentale, ma anche sensoriale. Egli è cieco, o meglio i suoi occhi materiali sono abbagliati e offuscati dalla luce solare della visione, come emerge dalla poesia seguente, inclusa all'interno di una lettera scritta da Blake all'amico Butts (1800):

To my Friend Butts I write
 My first Vision of Light
 On the yellow sands sitting,
 The Sun was Emitting
 His Glorious beams

From Heaven's high Streams
[...] (K 804)³².

È interessante notare come la luce gialla emessa non solo dal sole, ma anche dalla sabbia (v. 3, «on the yellow sands sitting») e dal fuoco (v. 11, «Into regions of fire») sia assunta da Blake a simbolo paradigmatico della visione. Il paesaggio tutto partecipa di questo momento in cui l'essere umano è destinatario della manifestazione divina, uniformandosi in un unico elemento cromatico che reca con sé delle associazioni quanto mai esplicite grazie alla sua chiara determinazione iconica: giallo sembra infatti essere il colore proprio della visione. Segnale privilegiato di una realtà noumenica e trascendente, la «Vision of Light» appare infatti come il filo conduttore, sia a livello lessicale che immaginifico, di tutta l'opera blakiana. Di conseguenza, se «light» è sinonimo di «vision», proprio perché riveste le caratteristiche proprie di luce e leggerezza e rappresenta il momento conoscitivo dell'essere umano, la sua opposizione antinomica non può che essere la «darkness», sinonimo di quella «blindness» che rappresenta l'oscurità e il pesante muro di nebbia che impedisce all'uomo materiale di accedere alla Visione, rendendolo per questo cieco. Givone spiega il suddetto concetto blakiano definendolo come «teologia della luce»³³. Tale binomio oppositivo affiora chiaramente nelle *Annotations to Lavater's Aphorisms on Man* e nelle *Annotations to Swedenborg's Divine Love* dall'identificazione della visione con la luce, in quanto illuminazione dell'essere umano mediante appunto la rivelazione, e della cecità con l'oscurità, quale condizione propria dell'uomo che considera il mondo materiale come fondamento della verità assoluta:

Swedenborg: But he who knows how to elevate his Mind above the Ideas of Thought which are derived from Space and Time, such a Man passes from darkness to Light, and becomes wise in Things spiritual and Divine...and then by Virtue of that Light he shakes off the Darkness of natural Light, and removes its Fallacies from the Center to the Circumference.

Blake: When the fallacies of darkness are in the circumference they cast a bound about the infinite (K 91-92).

Le tenebre delimitano lo spazio materiale e limitano lo spazio infinito, perché rappresentano la natura trivalente: «[...] natura come volontà circoscritta dall'esperienza, natura come oggetto della percezione sensoriale, natura come legge del sapere dimostrativo e tautologico»³⁴; la natura, che Blake definisce in questo caso «darkness», è il confine che impedisce all'uomo di toccare l'infinito che vi è al di là, portandolo ad identificarsi con se stesso e a considerarsi «assoluto»³⁵. La colpa di cui l'uomo si macchia, erigendosi al pari di Dio, altro non è che «l'inganno demoniaco della tenebra, che ha la sua sede nel centro della natura, e che da questo centro

istituisce l'orizzonte senza luce in cui [...] l'azione [...] diventa imposizione di sé, "selfishness", egoismo, e la conoscenza diventa illusione dei sensi, "fallacy", opacità»³⁶. Quindi, l'oscurità in cui è immersa la realtà fenomenica non solo impedisce all'essere umano di vedere e quindi comprendere quella stessa realtà, ma ne limita anche l'ampia prospettiva cui egli potrebbe altrimenti accedere attraverso i propri occhi, varcando la soglia che lo separa dal mondo trascendente, spazialmente infinito e temporalmente eterno. Una soglia che, come affiora dalla seguente poesia – scritta da Blake sempre all'interno della lettera all'amico Butts –, può essere varcata soltanto attraverso gli occhi dell'immaginazione:

My Eyes more & more
Like a Sea without shore
Continue Expanding,
[...] (K 805).

Percepire e comprendere la visione significa quindi utilizzare i propri occhi. Ma non è di occhi vegetativi e corporei che Blake parla, in quanto «gli occhi fisici sono solo i canali della sensazione, che si concretizza e si inverte nell'immaginazione»³⁷, bensì di occhi mentali³⁸. Loro il compito di superare la cecità dovuta alla caduta e dischiudersi alla verità; per questo il verbo 'vedere' riveste in Blake un sostrato simbolico e semantico di grande spessore, come risulta dalla citazione suddetta, in cui è reiterato addirittura quattro volte. Non si tratta del resto di *osservare* il regno fenomenico che è pura illusione, ma di servirsi di quest'ultimo per raggiungere l'altro, quello infinito ed eterno. Colui che è capace di vedere soltanto l'aspetto concreto e materiale della realtà che lo circonda, senza scorgerne l'infinito, allora vede un sistema razionalmente concepito e coordinato, governato da regole, nonché limitato nel tempo e nello spazio:

I feel that a Man may be happy in This World. And I know that This World Is a World of imagination and Vision. I see Every thing I paint In This World, but Every body does not see alike. To the Eyes of a Miser a Guinea is more beautiful than the Sun, & a bag worn with the use of Money has more beautiful proportions than a Vine filled with Grapes (K 793).

Al contrario, soltanto coloro che si servono dei propri occhi non come organi sensoriali, ma come mezzo e strumento per vedere *attraverso* il velo della realtà sensibile, possono davvero traguardarlo e accedere alla visione: «I see through the eye, and not with it» (K 617)³⁹, dove «through» è iconicamente e semanticamente rappresentativo di un atto conoscitivo-immaginativo che si compie su di un livello tridimensionale e 'tri-temporale'. Si tratta di un atto tridimensionale nella misura in cui il movimento compiuto «attraverso l'occhio» implica una sorta di profondità di campo, essendo un gesto che non avviene su di un piano sempli-

cemente verticale o orizzontale («with»); inoltre, è un atto che coinvolge tre realtà temporali, partendo dal tempo presente per ricordare il passato e rivelare il futuro. Non si tratta quindi di guardare ma, come sottolinea Corti, di *traguardare*, poiché «è traguardando attraverso l'occhio che la mente può elaborare visioni»⁴⁰.

Prendendo in considerazione la realtà fenomenica del tempo presente, il ruolo esercitato dalla visione appare essere tanto più importante quanto più permette all'uomo di vedere diversamente gli eventi e le cose del mondo corporeo e di conferire loro una «autentica realtà noumenica»⁴¹. Tale cambiamento nell'umano processo di percezione del mondo naturale non può tuttavia essere determinato soltanto dalla visione, poiché l'occhio stesso occupa un ruolo fondamentale, essendo diverso in ogni creatura: «Every Eye Sees differently. As the Eye, Such the Object» (K 456). Un assioma determinante ai fini della teoria estetica di Blake, che ricorda la ben nota dottrina berkeleyana dell'*esse est percipi*. Non solo, la relatività legata alla condizione per cui ogni occhio vede diversamente dipende unicamente dal fattore 'uomo', in quanto «As a man is, so he sees» (K 793). Di conseguenza, l'uomo desideroso di valicare i confini della realtà vegetativa potrà davvero *conoscere* in quanto, secondo quanto afferma anche la tradizione ermetica, destinatario di una rivelazione. La natura e il sistema lo conducono invece ad un'erronea concezione di se stesso e della realtà che lo circonda, allontanandolo dalla possibilità di tale rivelazione. Non solo, natura e sistema rappresentano all'interno del *corpus* poetico blakiano due termini perfettamente interscambiabili, perché simboli della *ratio*, loro unico comune denominatore.

3. «The Age of Reason»

Tell me the Acts, O historian, and leave me to reason upon them as I please; away with your reasoning and your rubbish! All that is not action is not worth reading. Tell me the What; I do not want you to tell me the Why, and the How; I can find that out myself, as well as you can, and I will not be fooled by you into opinions, that you please to impose, to disbelieve what you think improbable or impossible. His opinions, who does not see spiritual agency, is not worth any man's reading; he who rejects a fact because it is improbable, must reject all History and retain doubts only (*A Descriptive Catalogue*, K 579).

3.1 Confidando nell'immaginazione e in una realtà spirituale e visionaria, Blake diviene l'anti-eroe della società inglese del suo tempo, dalla quale è considerato un folle egocentrico con eccessi adamistici⁴³. Il suo egocentrismo visionario si scontra con i canoni materialistici imposti dalla 'Age of Reason'⁴⁴, naturalmente scettica di fronte ad ogni forma di esperienza mistico-visionaria essendo non l'immaginazione ma la ragione l'unico strumento capace di toccare la verità. Così Blake assiste disgustato all'incoronamento di questa nuova divinità che porta il nome

di Empirismo, Meccanicismo e Deismo e diviene testimone, involuto e involontario, dell'esilio di divinità misconosciute e uccise da quella religione naturale che, sola, pretende invece di comprendere la loro natura ultima⁴⁵. I grandi profeti dell'Antico Testamento, ma anche i mistici e i teosofi di tutte le epoche cedono il passo ai diffidenti fautori dei suddetti sistemi filosofico-razziocinanti, crociati della ragione, studiosi dei fenomeni del mondo sensibile e, soprattutto, distruttori di tutto ciò che non è scientificamente dimostrabile.

Non ci meraviglia infatti che il ruolo di Blake, come poeta e profeta nel contesto storico dell'800 inglese rifugga da qualsiasi etichetta convenzionale, non solo in quanto «His was a type which is never in tune with the times» ma soprattutto perché, come afferma Damon, «one can hardly imagine a century more definitely opposed, point by point, to everything in which he believed»⁴⁶. Blake non può rappresentare il pensiero e la voce della società in cui vive, perché è ideologicamente alienato e profondamente in disaccordo con tale società industriale, materiale ed elitaria, che pone il progresso scientifico a guida di ogni principio sociale e storico. La scienza detiene un potere capace di distruggere ogni moralità e spiritualità insita nella natura umana, per portare alla luce l'unica forza necessaria a sistematizzare, confinare e riordinare la realtà vegetativa: la ragione. Ma la vera realtà, quella noumenica, non può essere raggiunta attraverso le umane facoltà razziocinanti che, per contro, appartengono esclusivamente al mondo empirico. Come il piano fenomenico dell'esistenza umana è pura illusione, così la ragione, in quanto suo unico strumento di conoscenza che a tale piano appartiene, non può che essere falsità e illusione, conducendo ad una conoscenza del tutto approssimativa; al contrario la visione, che è conseguenza non di un processo dialettico o discorsivo bensì di una esperienza mistica, realizza il ricongiungimento dell'uomo con Dio.

L'«Età della Ragione» ha destabilizzato il vecchio pensiero radicato sui miti e sulle superstizioni, sostituendo a quest'ultimo l'egida schiavizzante del totalitarismo razionalistico. Il complesso dei mitologemi e delle leggende sembra subire un totale svuotamento semantico e formale. Le divinità orientali e occidentali divengono agli occhi dell'uomo entità astratte, legate alla superstizione e alla leggenda, che cedono il passo al nichilismo e alla disperazione. Riducendo l'attività immaginativa ad un mero surrogato di quella razionalistica, la creatività poetica, mentale e vitale viene concepita come secondaria e illusoria. Al contrario, insiste Blake, è la ragione ad essere una forza debole e marginale:

The Giants who formed this world into its sensual existence, and now seem to live in it in chains, are in truth the causes of its life & the sources of all activity; but the chains are the cunning of weak and tame minds which have power to resist energy; according to the proverb, the weak in courage is strong in cunning (K 155).

In piena epoca positivista, l'esperienza umana deve essere condotta seguendo un cammino pratico, omogeneo, uniforme e, ovviamente, razionale. Non a caso, Blake parla della «same dull round over again» (K 97), intendendo con queste parole il cammino imposto dai sostenitori dell'illuminismo. Compito primo del tiranno urizenico è infatti quello di dare una struttura ordinata al mondo, di trasformare il caos naturale in sistema, il mito in regola, e di omologare le diverse esperienze umane in un'unica esistenza. Blake attacca le statiche e monotone idee del razionalismo filosofico e scientifico creando un'arte *in fieri*, che si rinnova continuamente. Le due principali figure dialettiche dell'immaginario blakiano sono infatti, come vedremo, il dio-prete, demiurgo e tiranno paralizzato nel proprio sistema, il *Verbo* (λογος) del canone veterotestamentario, il *Logos* di Platone, in una parola Urizen, lo zoa che nell'immaginario del poeta ha forgiato la realtà empirica, e l'eroe ribelle, rivoluzionario e cristologico, esemplificato nella duplice figura di Los-Orc. Il poeta-profeta si ribella alla logica ripetitiva e statica del dio-prete che delinea il mondo con la punta del proprio compasso, scavando in profondità un'unica forma in un solo spazio:

Till a system was formed, which some took advantage of, & enslav'd the vulgar by attempting to realize or abstract the mental deities from their objects: thus began Priesthood; [...] (K 153).

3.2 Assieme a Joseph Priestley, William Godwin, Mary Wollstonecraft, e all'anglo-americano Thomas Paine, Blake rappresenta quindi per l'Inghilterra mistica e visionaria degli ultimi decenni del XVIII secolo, l'eroe di una spiritualità che va perdendosi. E certamente la sua voce è quella del profeta pronto a denunciare il materialismo in cui il mondo è *caduto* e ad auspicare un ritorno del divino. Il suo pensiero e le sue opere si collocano in uno dei crocevia più importanti della storia inglese: basti pensare alla lotta per l'indipendenza delle tredici colonie americane, alla rivoluzione parigina che portò alla caduta della monarchia e al crollo dell'*Ancien Régime*, e alla Rivoluzione industriale, per citare soltanto gli eventi storicamente più importanti del secolo. Uno spirito rivoluzionario dilagante, che Blake non esita a considerare un segno apocalittico della venuta di Cristo sulla terra per liberare l'umanità dalle catene dell'ordine stabilito⁴⁷.

Già a partire da *There is No Natural Religion* e *All Religions are One* (1788), Blake porta avanti uno strenuo attacco contro il razionalismo, contrapponendo a quest'ultimo la forza liberatrice dell'immaginazione:

If it were not for the Poetic or Prophetic character the Philosophic & Experimental would soon be at the ratio of all things, & stand still, unable to do other than repeat the same dull round over again (K 97).

La conoscenza razionale è paralisi e offuscamento, *fallacy* come lui stesso la definisce, che conduce l'uomo verso un'erronea e pericolosa con-

cezione della realtà. L'artista deve dunque, in quanto latore di una somma verità eterna, ricondurre l'intelletto umano alla luce, irrompendo «nei confini del mondo» e cercando di «annientare le pretese della ragione astratta e pigra, che riduce ogni cosa a sé ed esclude dal suo dominio ciò che soltanto potrebbe vivificarla e trasformarla in organo di verità»⁴⁸. Cercando di annullare tali pretese, Blake sferza le sue frecce contro coloro che rappresentano ai suoi occhi i tre principali esponenti delle più importanti teorie rivoluzionarie di stampo razionalistico. Questa dissacrante triade del diabolico pensiero materialista, composta da Francis Bacon (1561-1626), John Locke (1632-1704) e Isaac Newton (1642-1727)⁴⁹, è responsabile dell'ulteriore allontanamento tra umano e divino:

But the Spectre, like a hoar frost & a Mildew, rose over Albion,
Saying, "I am God, O Sons of Men! I am your Rational Power!
"Am I not Bacon & Newton & Locke who teach Humility to Man,
"Who teach Doubt & Experiment? [...] (K 685).

Lo spettro, simbolo paradigmatico del razionalismo nel sistema mitologico blakiano, sembra rubare le parole al suo principale alter ego, Urizen, definendosi anche lui Dio, il dio della ragione, e identificandosi al contempo con i tre maestri dell'«umiltà», del «dubbio» e dell'«esperimento»: Bacon, Locke e Newton. Ironicamente, Blake pone l'umiltà come conseguenza del dubbio, che induce gli scienziati a considerare privo di certezza tutto ciò che non può essere dimostrato. La corrente empirica, quella sensista e quella materialista invocano l'esperienza *qua* principale strumento di conoscenza e contraltare della facoltà immaginativa. Non solo, negando il potere dell'immaginazione nell'uomo, essi negano la sua stessa coscienza e la visione divina, fruibile soltanto attraverso la *imagination*:

[...] if Bacon, Newton, Locke
"Deny a Conscience in Man & the Communion of Saints & Angels,
"Contemning the Divine Vision & Fruition, [...] (K 741).

Anche nelle *Annotations to Reynolds* (1808), Blake attacca non soltanto i tre ideatori della scienza nuova per aver cercato di indebolire e sostituire la potenza visionaria con gli artifici della *ratio*, ma anche un quarto personaggio reo di aver formulato un'estetica fondata sui principi di Newton e di Locke, Sir Edmund Burke:

Burke's Treatise on the Sublime & Beautiful is founded on the Opinions of Newton & Locke; on this Treatise Reynolds has grounded many of his assertions in all his Discourses. I read Burke's Treatise when very Young; at the same time I read Locke on Human Understanding & Bacon's Advancement of Learning; on Every one of these Books I wrote my Opinions, & on looking them over find that my Notes on Reynolds in this Book are exactly Similar I felt the same Contempt

& Abhorrence then that I do now. They mock Inspiration & Vision. Inspiration & Vision was then, & now is, & I hope will always Remain, my Element, my Eternal Dwelling place; how can I then hear it Condemned without returning Scorn for Scorn? (K 476-77).

Restando fedeli ad una logica e un processo di livellamento sociale, essi hanno sottolineato la capacità cognitiva dell'universo sensoriale umano. Nella sua principale opera filosofica, *Essay Concerning Human Understanding* (pubblicata nel 1690), Locke sostiene che l'uomo, quale creatura fatta ad immagine e somiglianza di Dio, è dotato di ragione ed è quindi capace di interagire con gli altri uomini e di discernere le leggi della natura. La conoscenza, sottolinea ancora il filosofo naturalista, viene da lui acquisita non mediante una rivelazione divina o, come sostiene invece Cartesio, grazie a «idee innate»⁵⁰, bensì attraverso il suo universo sensoriale, che permette all'uomo di captare ogni stimolo proveniente dal mondo esterno e di entrarvi in contatto. Occupando una posizione diametralmente opposta⁵¹, Blake si scaglia contro l'assunto lockiano secondo cui l'unica esperienza possibile è quella sensibile, che può compiersi soltanto nel mondo materiale. Egli afferma che la filosofia della «demonstration by the Senses» altro non è che una «Wordly Wisdom» (K 90) capace di circoscrivere lo spazio mentale, infinito, dell'uomo:

“They told me that I had five senses to enclose me up,
And they inclos'd my infinite brain into a narrow circle (K 191).

Queste parole, pronunciate da Oothon, la reproba eroina delle *Visions of the Daughters of Albion* (1793), sottendono ad un suo passato prettamente sensoriale. Nel mondo fenomenico di Ulro, la fanciulla rivela che la propria facoltà immaginativa è stata circoscritta da percezioni sensoriali del tutto omogeneizzanti. A differenza della *imagination*, presente in ogni essere umano in modo tanto diverso da trasformare l'uomo stesso in un esemplare unico della propria specie, le cinque qualità sensoriali possono variare soltanto di intensità, ma hanno sempre lo stesso nome. Il pericolo insito in tale filosofia materialistica e, in particolare, nella sequenza epistemologica formulata da Locke, secondo la quale la *natura naturante* percepita attraverso i 5 sensi giungerebbe fino alla mente e sarebbe da quest'ultima concepita come unica realtà, è per Blake tanto più grave quanto più presenta una facilità estrema agli occhi umani. Infatti, mentre l'estasi visionaria pretende una volontà ed una predisposizione da parte dell'uomo che, per loro stessa natura non possono essere passive, il processo razionale o naturale consente invece all'uomo di restare come inerte osservatore di fronte ai fenomeni naturali che, percepiti attraverso le umane facoltà sensoriali – anch'esse totalmente passive –, penetrano perfino la mente. Per questo, con palese ma amara ironia, Blake considera la società inglese del suo tempo come una società che si interroga «not whether a Man has Talents & Genius, But whether he is Passive and Polite

& a Virtuous Ass & obedient to Noblemen's Opinions in Arts and Science» (K 452-53). La stasi mentale e fisica, figlia della ragione, rappresenta dunque uno dei poli del conflitto dialettico scaturito contro l'attività frenetica imposta dall'epifania visionaria, strumento cognitivo *par excellence*. Blake asserisce infatti che la nostra conoscenza non può né deve dipendere dai sensi, in quanto limitati e limitanti. La facoltà visionaria, che permette di accogliere quella che i filosofi indiani definiscono *sintesi* tra divino e umano, diviene irraggiungibile soltanto se, invece di essere intuita e vissuta spontaneamente, è osservata ed esaminata cavillosamente.

Accanto a quest'ultimo e quindi immobile nella sua stessa posizione, Blake schiera il filosofo dell'empirismo inglese, Sir Francis Bacon, colui che «has Ruin'd England» (K 456) per le sue meschine ambizioni politiche e per una filosofia prettamente utilitaristica di cui si fa promotore giacché «His Business & Bosom was to be Lord Chancellor» (K 404). Fautore di una conoscenza naturale guidata dall'analisi delle umane pulsioni sensoriali di fronte al mondo fenomenico, Bacon innalza i poteri razionali a guida assoluta dell'uomo. Nel suo *Novum Organum*, il secondo libro della *Instauratio Magna*, la 'nuova arma' che egli va propinando è infatti quella razionale. Secondo Bacon, soltanto i processori mentali sono in grado di recepire e decodificare quei dati sensoriali suscitati dalla realtà naturale e di raggiungere in tal modo la conoscenza. Non a caso, egli auspica «a closer and purer league between [...] the experimental and the rational (such as has never yet been made)»⁵², ammettendo inoltre il 'dovere del dubbio' da parte della scienza, che deve porsi scettica di fronte ad ogni principio e dottrina, ammettendone una seppur presunta fallacità.

Ma il principale dittatore, colui che ha circoscritto la realtà sensibile con il proprio compasso, conferendole un improbabile valore ontologico, è Sir Isaac Newton. Matematico e filosofo, famoso per il suo principio della gravità universale e dell'attrazione dei corpi, così come per le sue analisi sulla luce bianca composta da tutti i colori dello spettro, egli è per Blake l'«oscuratore» *par excellence* della realtà metafisico-visionaria. A lui il disonore di avere plasmato, attraverso il concetto di spazio limitato e definibile, quell'universo meccanicistico che in Blake prende il nome di Ulro⁵³. Newton diviene infatti un personaggio fondamentale della produzione poetica e pittorica blakiana: egli è sia Bromion nelle *Visions of the Daughters of Albion* (1793), sia Urizen nelle opere profetiche e nel dipinto noto come *The Ancient of Days* (1794), che si trova nel frontespizio di *Europe* a conferma dell'originale connubio tra poesia e pittura inaugurato da Blake nelle proprie opere. Qui Blake immagina il demiurgo nell'atto di circoscrivere lo spazio materiale con un compasso⁵⁴ che appare come il prolungamento del suo stesso braccio sinistro⁵⁵, mentre l'universo che nasce da tale atto sembra rifarsi proprio a quello newtoniano: la parte superiore del dipinto in cui si trova Urizen, all'interno di un sole infuocato e dinamico, è in netto contrasto con lo spazio cupo, misterioso, statico e circoscritto che si trova invece al di sotto dell'*esaldaios* (vd. Fig. 2).



Fig. 2 – *The Ancient of Days, Europe a Prophecy* (1794)
Lessing J. Rosenwald Collection, Library of Congress
Copyright (c) 2007 the William Blake Archive. Used with permission

Lo spazio caotico, infinito e in continua espansione, in cui «Earth was not: nor globes of attraction» (K 223) viene sezionato, delimitato e misurato secondo l'egida gravitazionale, che concepisce la realtà fenomenica come un ramo staccatosi da quella noumenica e, quindi, dal suo *cosmocrator*. Newton è, per Blake, colui che ha creato il peggiore dei mondi possibili. In effetti, già a partire da *An Island in the Moon* (1785) Newton compare, per la prima volta nel *corpus* poetico blakiano⁵⁶, con l'appellativo di «Obtuse Angle» (K 57)⁵⁷: egli è il *cosmocrator*, colui a cui è affidato il compito di creare leggi. Ma è proprio a partire da *Europe* (1794) che la presenza del fisico inglese si fa addirittura tangibile, nel momento in cui Urizen, simbolo paradigmatico della ragione e del materialismo, acquista un nome e una fisionomia umani: «A mighty Spirit leap'd from the land of Albion, nam'd Newton: he siez'd the trumpet & blow'd the enormous blast!» (K 243). L'immagine del grande scienziato che suona la tromba come per annunciare la propria scoperta è ovviamente di chiara ispirazione biblica, evocando i sette angeli dell'*Apocalisse di Giovanni* che annunciano così l'*apokatastasis*, ovvero la venuta di Cristo sulla terra e il Giudizio Universale. In particolare, l'atto compiuto da Newton una volta giunto dalla terra di Albione, sembra corrispondere al suono della tromba da parte del quarto angelo, che annuncia il momento di più completa oscurità, in cui le tenebre calano sul mondo («Il quarto angelo suonò la tromba e un terzo del sole, un terzo della luna e un terzo degli astri fu colpito e si oscurò: il giorno perse un terzo della sua luce e la notte ugualmente», 8, 12-13⁵⁸).

Il fisico inglese, prese le sembianze di un potente spirito (si ricordi che le figure angeliche non hanno una valenza simbolica positiva in Blake), viene a rafforzare gli anelli delle catene materiali, ritardando o impedendo così la salvezza apocalittica dell'essere umano. Il suo ruolo è assimilabile a quello di Satana («O Satan, my youngest born, art thou not Prince of the Starry Hosts / [...] / Art thou not Newton's Pantocrator, weaving the Woof of Locke?», K 483) che tenta e illude l'umanità con la propria «single vision», lasciandola cadere nel sonno di morte di cui Albione, archetipo dell'umanità stessa, è vittima per 6000 anni:

Now I a fourfold vision see,
 And a fourfold vision is given to me;
 'Tis fourfold in my supreme delight
 And threefold in soft Beulah's night
 And twofold Always. May God us keep
 From Single vision & Newton's sleep! (K 818)

La visione singola è per Blake la condizione più terribile in cui l'uomo può trovarsi; essa corrisponde al quarto stato, quello di Ulro, ed è associata al sonno che il fisico inglese ha diffuso e in cui egli stesso è caduto, inaugurando l'era del materialismo e del razionalismo, del dubbio e delle sperimentazioni. In effetti, la facoltà visionaria che si manifesta all'uomo in forma singola non è affatto visione, ma sonno: l'occhio spirituale è chiuso

e ha lasciato il posto all'occhio newtoniano, ovvero materiale. Nel mondo illusorio di Ulro, gli esseri umani sono accecati dalla logica della ragione, che mostra loro una verità che è solo apparenza e illusione:

Where'er he goes, & all his neighbourhood bewail his loss.
Such are the Spaces called Earth & such its dimension.
As to that false appearance which appears to the reasoner
As of a Globe rolling thro' Voidness, it is a delusion of Ulro (K 516).

Il mondo evocato da Blake nella sua produzione pittorica è in continuo movimento, giacché sia la caduta su Ulro che il momento finale dell'apocastasi richiedono azione e non paralisi che, infatti caratterizza soltanto il mondo fenomenico e il periodo ivi trascorso dall'uomo. Lo spazio blakiano è un flusso costante che si contrappone alle teorie scientifiche sulla stabilità e limitatezza dell'universo naturale. Ovviamente, il processo razionalistico che domina il cosmo terrestre, coinvolge anche gli esseri umani che vi abitano. In *The Four Zoas* (1795-1804), Blake riproduce e decostruisce i sistemi di Locke, Bacon e Newton attraverso un universo testuale che enfatizza i limiti delle loro scoperte scientifiche una volta trasposte nella realtà. Significativo il passo in cui Tharmas rimprovera Enion, la propria emanazione, per il freddo calcolo razionale cui ella lo sottopone:

"Why wilt thou Examine every little fibre of my soul,
"Spreading them out before the Sun like Stalks of flax to dry?
"The infant joy is beautiful, but its anatomy
"Horrible, Ghast & Deadly; nought shalt thou find in it
"But Death, Despair & Everlasting brooding Melancholy.
"Thou wilt go mad with horror if thou dost Examine thus
"Every moment of my secret hours. [...] (K 265).

I sostantivi «fibra» e «anatomia», così come i verbi «esaminare» e «diffondere», sono di chiara derivazione medico-scientifica. Tharmas sottolinea la totale assenza di piacere che proviene dall'analisi dell'animo umano e che conduce piuttosto verso la disperazione e la malinconia. L'analisi condotta da Enion e dalla vecchia/giovane donna sugli uomini è infatti puramente razionalistica, volta a sezionare e misurare ogni loro parte (K 265). Ma è poi l'uomo stesso che risponde all'analitica penetrazione femminile, invadendo i nervi della donna. La tortura è dunque un atto vendicativo e irrefrenabile al tempo stesso, giacché l'uomo, penetrandola e divenendo parte del suo stesso corpo, dimostra di non potersi mantenere lontano da lei

He plants himself in all her Nerves,
Just as a Husbandman his mould;
And she becomes his dwelling place
And Garden fruitful seventy fold (K 425).

Sebbene l'emanazione diventi in tal modo la dimora dello zoa, l'azione di quest'ultimo è pur sempre determinata da un atto vendicativo che risponde all'altro razionale inaugurato dalla donna. In tale senso, anche l'azione maschile non può essere positiva, ovvero 'arazionale', poiché nasce sì come reazione a tale logica dissezionante, ma ne utilizza poi gli stessi strumenti⁵⁹. Soltanto alla fine dell'opera, tutti gli zoa e le rispettive emanazioni si rendono conto di essersi asserviti alla logica della ragione, personificata dalla figura del demiurgo Urizen. Ed è proprio, a questo punto, il dio-prete-tiranno, *esaldaios* dell'universo meccanicistico, che sembra pentirsi del proprio errore:

Urizen wept in the dark deep, anxious his scaly form
 To reassume the human; & he wept in the dark deep,
 Saying: "O that I had never drunk the wine nor eat the bread
 "Of dark mortality, or cast my view into [the past del.] futurity, nor
 turn'd
 "My back, dark'ning the present, clouding with a cloud,
 [. . .]
 "Seeking the Eternal which is always present to the wise;
 [...]
 "Then Go, O dark [remembrance del.] futurity! I will cast thee forth
 from these
 "Heavens of my brain, nor will I look upon [remembrance del.]
 futurity more.
 "I cast [remembrance del.] futurity away, & turn my back upon that
 void
 "Which I have made; for lo! [Remembrance del.] futurity is in this
 moment (K 361-62).

Rovesciando il mito dell'immortalità divina, il lamento di Urizen prende le mosse dal proprio paradossale anelito alla mortalità e alla limitatezza spazio-temporale per comandare il mondo da lui creato e la propria emanazione. La sua conversione finale costituisce senza dubbio un momento cruciale dell'intera profezia, che lascia intendere un suo risveglio immaginativo da cui potrebbe conseguire il suo ritorno all'Uno-Tutto, tramite un atto di misericordia divina.

Blake sembra infatti credere nel soffio misericordioso di Dio, e contemplare la possibilità che il temibile Urizen possa prendere le sembianze del ribelle Orc. Questa ipotesi sembra infatti essere avallata dal *Plate 98* di *Jerusalem* in cui, accanto ai carri dell'Onnipotente in volo nel cielo eterno e ai grandi poeti Milton, Shakespeare e Chaucer, compaiono proprio Bacon, Locke e Newton. Personificando le tre figure paradigmatiche della filosofia materialista nel principale tra i suoi attanti, Urizen, Blake riesce iperbolicamente a riprodurre nella propria cosmogonia mitopoietica quel mondo meccanicistico che essi hanno concorso a creare. Proprio per questo la loro 'spersonificazione' dalla figura te-

stuale di Urizen, che avviene proprio nel momento in cui Blake decide di introdurli nella propria epopea con i loro effettivi nomi storici, sarà tanto più rilevante e inaspettata. La loro ipotetica ed implicita redenzione è simbolicamente ed iconicamente resa attraverso l'immagine significativa della loro anabasi, un volo verso il cielo che non evoca soltanto quello del demiurgo pentito e perdonato, ma anche l'altro compiuto da Urizen, Luvah e Tharmas.

3.3 Lo sviluppo del pensiero blakiano verso una visione di maggior tolleranza nei riguardi delle teorie dei tre filosofi e, soprattutto, dei principi newtoniani, non sembra tuttavia omogeneo. In effetti, nelle *Annotations to Reynolds' Discourses* (1808), nel *Descriptive Catalogue* (1809) e nel *Public Address* (1810), Blake non sembra indulgere ad una logica di perdono e redenzione, poiché essi sono colpevoli dinanzi agli uomini e all'arte. Nell'ambito delle arti figurative, gli esperimenti di Sir Isaac sulla scomposizione delle particelle di luce in diverse categorie in base alle loro dimensioni e al loro colore⁶⁰ hanno notevolmente influenzato la pittura europea. In particolare, nei dipinti dei maestri olandesi, fiamminghi e veneziani affiorano, secondo Blake, le sette tonalità del colore e della luce (dal rosso al viola) inserite da Newton nella scala prismatica, a discapito degli studi sulle linee di contorno e sulla distinzione dei colori in primari e secondari. Questi ultimi non sono affatto contemplati, dal momento che tutti i colori derivano dalla scomposizione della luce attraverso un prisma di vetro rivestendo così, ogni raggio di luce riflessa, una notevole importanza⁶¹. Inoltre, secondo la teoria corpuscolare, i raggi della luce sono qualitativamente determinati proprio dai colori, poiché composti da tante particelle inviate dai corpi luminosi⁶². Blake rifiuta *in toto* le teorie del fisico inglese, nutrendo per lui un particolare astio, peraltro alimentato dalla sua capacità di affascinare l'opinione pubblica inglese e, in particolare, la fazione antirepubblicana. Nella seguente lettera all'amico Cumberland del 12 aprile 1827, Blake denuncia l'infatuazione della teoria atomica subita dagli antirepubblicani, mentre ammette che soltanto i repubblicani, perseguendo l'ideale della libertà politica, sono in grado di comprendere che la vera arte nasce a livello immaginativo e non è matematicamente calcolabile:

I know too well that a great majority of Englishmen are fond of the Indefinite which they Measure by Newton's Doctrine of the Fluxions of an Atom. A Thing that does not Exist. These are Politicians & think that Republican art is inimical to their Atom. For a Line or Lineament is not formed by Chance: a Line is a Line in its Minutest Subdivisions: Strait or Crooked It is Itself & Not Intermeasurable with or by any Thing Else (K 878).

Newton ha rappresentato la linea, che in arte serve a ritrarre in modo personale ed unico ogni soggetto formale, come un agglomerato di punti

in successione l'uno rispetto all'altro, privandola quindi di ogni importanza a favore del colore. Singolari, a tal riguardo, le *Annotations to Reynolds Discourses* (1808-11), che rappresentano le reazioni blakiane al dibattito europeo sulla forma e sul colore, esemplificato proprio da Reynolds nei suoi «Discorsi» del 1798 e determinato, secondo Blake, dalle teorie newtoniane, che avrebbero accecato lo stesso Reynolds⁶³.

Degno di ogni attenzione è dunque il legame che, secondo Blake, avverte la scienza newtoniana, la pittura e la religione, essendo la prima responsabile di un effetto raziozinante che ha coinvolto e degradato sia la pittura, come abbiamo avuto modo di appurare, sia la religione, trasformata nel contrario di se stessa, ovvero in ateismo. Nell'ambito della pittura, Blake non può esimersi dal denunciare le tecniche adottate dalla scuola veneziana di Correggio, Tiziano e del Veronese, così come da quella fiamminga di Rembrandt e da quella olandese di Rubens. Questi pittori, rinnegando l'immaginazione *qua* musa ispiratrice delle loro opere e riconoscendo soltanto l'autorità della ragione, hanno osannato i colori newtoniani e distrutto le linee e quindi le forme («Colouring does not depend on where the Colours are put, but on where the lights and darks are put, and all depends on Form or Outline, [...]», K 563); hanno soppresso la bellezza insita nei particolari più minuti e nella precisa descrizione di questi ultimi, omologando il visibile secondo una schiera di colori prestabiliti e catalogati, i colori dell'arcobaleno:

His [Ruben's] light are all the Colours of the Rainbow, laid on indiscriminately & broken one into another. Altogether his Colouring is Contrary to The Colouring of Real Art & Science (K 469).

Gli esperimenti newtoniani sulla scomposizione dei raggi di luce hanno evidentemente autorizzato i maestri fiamminghi, olandesi e veneziani a mescolare i colori, cancellando ulteriormente i tratti propri, peculiari, di ognuno. Per questo Blake, nella prefazione al *Descriptive Catalogue*, innalza la purezza e la bellezza dell'arte rinascimentale di Raffaello, Dürer, Michelangelo e Giulio Romano:

The eye that can prefer the Colouring of Titian and Rubens to that of Michael Angelo and Rafael ought to be modest and to doubt its own powers. [...] The quarrel of the Florentine with the Venetian is not because he does not understand Drawing, but because he does not understand Colouring. How should he? he who does not know how to draw a hand or a foot, know how to colour it? (K 563).

La distribuzione del colore sulla tavola rappresenta il passo successivo al disegno di quelle forme che dovranno poi essere riempite, ma come si può colorare, sostiene il poeta, ciò che non è stato prima tratteggiato, delineato e formato? Privato di un contorno, funzionale alla comprensione del soggetto stesso, ogni colore spennellato sulla tela diventa una

macchia che confluisce in un'altra e poi in un'altra ancora, e così via. È il colore stesso che richiede di essere plasmato secondo le linee di una certa forma, per questo, chi trascura l'importanza della linea, non comprende neppure il colore.

La critica blakiana contro i 'coloristi' veneti e fiamminghi confluisce ed è ulteriormente approfondita in un successivo trattato di carattere teorico, dal titolo *Public Address* (1810), in cui il poeta descrive le sue illustrazioni ai *Canterbury Tales* di Chaucer. In questo scritto si trovano reiterati i nomi di Tiziano, Rubens e Rembrandt come modelli cui non ispirarsi, poiché privi di quella ispirazione immaginativa⁶⁴ cui antepongono l'arte dell'imitazione:

There is not, because there cannot be, any difference of Effect in the Pictures of Rubens & Rembrandt: when you have seen one of their Pictures you have seen all. It is not so with Rafael, Julio Roman[o], Alb. d[ürer], Mich. Ang. Every Picture of theirs has a different & appropriate Effect [...] (K 598).

To Imitate I abhor. I obstinately adhere to the true Style of Art such as Michael Angelo, Rafael, Jul. Rom., Alb. Durer left it, [the Art of Invention, not of Imitation. Imagination is My World...del.] (K 600).

Proprio come Newton, i pittori della scuola veneziana, fiamminga e olandese, analizzando e riportando su tela gli aspetti materiali del mondo naturale, conferiscono a quest'ultimo un valore ontologico di cui esso risulta invece essere, secondo Blake, totalmente privo. La loro cecità, determinata da una voluta incapacità di traguardare la realtà fenomenica per raggiungere quella spirituale attraverso i propri occhi immaginativi, si nutre di quella facoltà raziocinante che emula la realtà vegetativa, producendo imitazioni di quest'ultima e ogni dipinto di un altro.

Blake, nella sua opera, si presenta senza indugio come un acerrimo nemico del razionalismo dei Lumi e un fautore dell'immaginazione quale facoltà in grado di creare e di operare 'magicamente'. Già da tale predilezione è possibile cogliere in Blake quell'impronta teosofica in grado di conferire proprio all'immaginazione una notevole importanza, giacché capace di disvelare all'uomo i mondi divini⁶⁵.

4. Albione e Adamo

The Strong Man represents the human sublime. The Beautiful Man represents the human pathetic, which was in the wars of Eden divided into male and female. The Ugly Man represents the human reason. They were originally one man, who was fourfold; he was self-divided, and his real humanity slain on the stems of generation, and the form of the fourth was like the son of God. How he became divided is a subject of great sublimity and pathos (*A Descriptive Catalogue*, K 578).

4.1 L'intera costruzione poetica e pittorica di William Blake, a lui rivelata da Dio per mezzo del suo «Poetic Genius»⁶⁶, è fondata su di una struttura portante comprendente ciò che il poeta stesso definisce il «Circle of Destiny» (K 267) in cui l'uomo è intrappolato. Tale costruzione cosmogonica comprende personaggi i cui nomi o la cui rappresentazione richiamano alla mente divinità orientali, figure druidiche, dèi greci e personaggi del Vecchio e del Nuovo Testamento. L'anello che dà avvio al cerchio è la *caduta*⁶⁷ dell'uomo eterno, Albione, dallo stato paradisiaco di *Eden* a quello infernale di *Ulro*, in cui egli si scopre incatenato all'interno di un confine spazio-temporale che impedisce il suo anellito all'eternità.

Considerato da Blake come il padre del popolo inglese⁶⁸, il gigante Albione, prima di precipitare sulla terra, è uno con Dio, parte integrante dell'Essere Divino pur nella propria umanità e simbolo archetipico dell'Uno-Tutto. Il fatto che Blake utilizzi la caduta di Albione come il punto di partenza per molte sue opere non è ovviamente casuale. Innanzitutto perché, in quanto cristiano⁶⁹, egli crede nella punizione divina, sofferta dall'uomo per aver peccato contro di Lui⁷⁰ che si esplica appunto con la *fall* nel mondo vegetativo. Blake considera infatti questo avvenimento come la vera origine della storia dell'umanità, in quanto la caduta coincide con la creazione o meglio, la prima è causa della seconda. Infatti, a differenza della tradizione tramandataci dall'*Antico Testamento*, in cui il capitolo biblico della *Creazione* è il primo proprio perché, secondo tale canone, è esso stesso il primo atto compiuto da Dio e la creazione umana si esplica non sulla terra bensì sul Paradiso terrestre e si concretizza con la nascita di Adamo, in Blake ciò non avviene. Adamo è infatti l'uomo creato da Dio, mentre Albione rappresenta la divinumunità autogeneratasi. Di conseguenza, essendo la creazione già connaturata nella sua stessa figura androgina, l'atto punitivo non potrà esplicarsi sottoforma di un'ulteriore creazione, bensì avverrà dal disgiungimento della prima. Da qui derivano ovviamente due importanti divergenze tra la Bibbia e l'*opus* blakiano: mentre nel primo caso la creazione dell'uomo è un atto d'amore da parte di Dio e la sua conseguente caduta sulla terra è invece un gesto punitivo ad opera dello stesso Dio tradito dal figlio, in Blake la creazione è già di per sé un atto negativo, perché non solo comporta la Caduta sulla terra (che costituisce anche, come vedremo, «an act of Mercy», K 614) ma anche il disgregamento dell'essere originario, uno con Dio. La divisione di Albione rappresenta infatti il secondo importante punto di contrasto col testo biblico, in cui è scritto che Dio, dopo aver generato Adamo creò anche Eva da una costola presa dall'uomo⁷¹. Lo smembramento dell'essere androgino⁷² in maschio e femmina non è dunque una conseguenza 'punitiva' come leggiamo in Blake, ma pur sempre un atto d'amore divino: il loro apparente disgiungimento è contemplato quale preludio alla loro unione fisica e spirituale. Adamo ed Eva sono infatti, secondo la religione cristiana, i progenitori dell'umanità. Al contrario, Albione può godere della stessa armoniosa unità e fare parte della «Eternal Great Humanity Divine» (K 481), soltanto finché le membra

del suo corpo restano unite e lo sostengono. Tali membra sono costituite da un principio femminile, *Jerusalem*, personificazione della «freedom from strife or, as Milton would have said, his Christian Liberty»⁷³, e da quattro⁷⁴ facoltà primarie o mentali, che il poeta chiama *zoa* ('colui che vive' o 'essere vivente'), dal greco *zoon* /ζῶον/ ('vivente') o *zoè* /ζωη/ ('vita')⁷⁵. Trovandosi in Albione, che è l'uomo universale, ne consegue che questi principi o facoltà mentali non solo si trovano in ogni uomo, ma che partecipano anche del Concilio Divino⁷⁶, andando a formare e sostenere il *Divine Chariot*:

Four Mighty Ones are in every Man; a Perfect Unity
Cannot Exist but from the Universal Brotherhood of Eden (K 264).

Il profeta Ezechiele, cui Blake fa più volte riferimento per la formazione del suo pensiero e delle sue opere, parla di quattro esseri che gli appaiono sulle rive del fiume *Kebar* e che guidano il carro dello Spirito Divino (*Merkabah* in ebraico) nella prima delle sue visioni (1, 4-12):

Io guardavo ed ecco un uragano avanzare dal settentrione, una grande nube e un turbinio di fuoco, che splendeva tutto intorno, e in mezzo si scorgeva come un balenare di elettro incandescente. Al centro apparve la figura di quattro esseri animati, che avevano sembianza umana e avevano ciascuno quattro facce e quattro ali. Le loro gambe erano diritte e gli zoccoli dei loro piedi erano come gli zoccoli dei piedi d'un vitello, splendenti come lucido bronzo. Sotto le ali, ai quattro lati, avevano mani d'uomo; tutti e quattro avevano le medesime sembianze e le proprie ali, e queste ali erano unite l'una all'altra. Mentre avanzavano, non si volgevano indietro, ma ciascuno andava diritto avanti a sé. Quanto alle loro fattezze, ognuno dei quattro aveva fattezze d'uomo; poi fattezze di leone a destra, fattezze di toro a sinistra e, ognuno dei quattro fattezze d'aquila. Le loro ali erano spiegate verso l'alto; ciascuno aveva due ali che si toccavano e due che coprivano il corpo. Ciascuno si muoveva davanti a sé; andavano là dove lo spirito li dirigeva, muovendosi, non si voltavano indietro⁷⁷.

Le quattro creature di cui parla il profeta Ezechiele sono rintracciabili anche nell'*Apocalisse* di Giovanni in cui, ancora una volta, i quattro presiedono e sorreggono il trono di Dio e hanno sembianze zoomorfiche (4, 6-8):

Davanti al trono vi era come un mare trasparente simile a cristallo. In mezzo al trono e intorno al trono vi erano quattro esseri viventi pieni d'occhi davanti e di dietro. Il primo vivente era simile a un leone, il secondo essere vivente aveva l'aspetto di un vitello, il terzo vivente aveva l'aspetto d'uomo, il quarto vivente era simile a un'aquila mentre vola. I quattro esseri viventi hanno ciascuno sei ali, intorno e dentro sono costellati di occhi; giorno e notte non cessano di ripetere:

Santo, santo, santo

il Signore Dio, l'Onnipotente,
Colui che era, che è e che viene!⁷⁸

Il numero 'quattro' contraddistingue anche il *Libro di Daniele*, in cui è scritto che il re Nabucodonosor avrebbe gettato tre uomini innocenti (Sadrach, Mesach e Abdenego) dentro una fornace, perché rei di non aver adorato la statua d'oro da lui fatta innalzare; e che poi, guardandovi dentro, ve ne avrebbe scorto un quarto, senza che nessuno di essi fosse stato consumato dal fuoco. Resosi conto dell'intervento dello Spirito Divino (il quarto uomo, mandato da Dio) per salvare i propri servi, il re decide di farli uscire dalla fornace⁷⁹. È interessante notare come Blake, in una sua descrizione della *Fall*, parli di tre uomini archetipici, originariamente uniti in un solo uomo formato però da quattro esseri:

The Strong Man represents the human sublime. The Beautiful Man represents the human pathetic, which was in the wars of Eden divided into male and female. The Ugly Man represents the human reason. They were originally one man, who was fourfold. He was self-divided, and his real humanity slain on the stems of generation, and the form of the fourth was like the Son of God. How he became divided is a subject of great sublimity and pathos (K 109).

Il poeta sostiene la compresenza, all'interno dell'essere primigenio, di un «Uomo Forte», di un «Uomo Bello» e di un «Uomo Brutto». La creatura cui Blake fa riferimento è probabilmente Albione⁸⁰, l'uomo eterno, nella sua unità con Dio e con le proprie facoltà prima della caduta. In questo senso si spiegherebbe infatti l'immagine dei tre uomini facenti parte di un solo essere umano, a sua volta formato da quattro parti: la quarta parte potrebbe essere spiegata infatti come la scintilla divina presente nell'uomo.

Il profeta Daniele narra inoltre della visione avuta dal re in sogno di una statua enorme con «la testa d'oro puro, il petto e le braccia d'argento, il ventre e le cosce di bronzo, le gambe di ferro e i piedi in parte di ferro e in parte di creta»⁸¹; la statua, colpita dalla pietra di un monte, cade in più pezzi ed è soffiata via dal vento, mentre la pietra si trasforma in una grande montagna. Daniele spiega al re che il suo sogno rappresenta le quattro età dell'uomo (i materiali con cui è forgiata la statua), e la venuta del regno eterno del Signore (la pietra che diviene montagna)⁸². Secondo Frye, la visione narrata da Daniele potrebbe aver influenzato Blake, portandolo ad identificare Albione, quindi l'uomo, con la statua, e i quattro diversi metalli di cui quest'ultima è composta con i quattro zoa⁸³. La disintegrazione della statua, sostiene ancora Frye, rappresenterebbe la scissione degli zoa dal corpo mistico di Albione, e quindi la caduta, mentre il significato della montagna è da ricercare nell'unione escatologica tra Dio e l'uomo nell'Eternità⁸⁴.

Blake è probabilmente a conoscenza sia della tradizione medievale, secondo la quale le quattro creature angeliche sarebbero da identificarsi con

i quattro evangelisti, simboleggiando quindi la Parola di Cristo, sia della tradizione più propriamente pagana, per cui la divinità sarebbe sorretta da un carro guidato da figure animalesche⁸⁵, che ne riproducono la forza e il potere. Ovviamente, la *congerie* di interpretazioni che ha coinvolto gli zoa blakiani è stata ed è tuttora molto ricca. Tuttavia, la critica sembra aver preferito eclissare qualsiasi loro ibridazione con i quattro evangelisti, tendendo piuttosto ad attribuire a ciascuno zoa una diversa facoltà mentale. Osservandoli a partire da questa prospettiva, Urizen rappresenta l'intelletto o la ragione, il sole è l'elemento naturale che lo contraddistingue e il sud la sua posizione geografica⁸⁶; Luvah è il simbolo della passione o dell'emozione, il cui elemento naturale è invece l'acqua e l'est il suo punto cardinale; Tharmas è lo zoa dell'istinto, la cui facoltà corporea tiene uniti gli zoa: egli rappresenta infatti il corpo ed è collocato ad ovest; infine, Urthona, il cui simbolo è l'aria, esemplifica il subconscio e si trova a settentrione⁸⁷.

Ovviamente, non tutti gli studiosi concordano *in toto* con questa tendenza critica. Bloom e Trilling, per esempio, temono di cadere nell'errore di individuare e bloccare i quattro zoa in categorie fisse, in netto contrasto con il loro essere simboli archetipici delle facoltà umane e, quindi, soggetti ad un lento processo di evoluzione che coincide col tempo che Albione e loro stessi trascorrono sulla terra⁸⁸. Del resto, l'*opus* blakiano è identificabile come un sistema unitario perché è attraversato dal filo conduttore della *fall* e da queste tipologie mentali o umane che, come tali, sono predisposte ad una *Bildung* nel percorso segnato dalle varie opere. Il poeta tende infatti a sottolineare che «a Perfect Unity / Cannot Exist» (K 264) dove si trovano i quattro «Mighty Ones», poiché essi rappresentano non solo le svariate facoltà umane ma anche i suoi molteplici e mutevoli egoismi, una volta allontanatisi da Dio e presa coscienza della loro dimensione singola:

Visions of these eternal principles or characters of human life appear to poets, in all ages; the Grecian gods were the ancient Cherubim of Phoenicia; but the Greeks, and since then the Moderns, have neglected to subdue the gods of Priam. These gods are visions of the eternal attributes, or divine names, which, when erected into gods, become destructive to humanity. They ought to be the servants, and not the masters of man, or of society. They ought to be made to sacrifice to Man, and not man compelled to sacrifice to them; for when separated from man or humanity, who is Jesus the Saviour, the vine of eternity, they are thieves and rebels, they are destroyers (K 571).

Finché i quattro zoa sono vicini a Dio, riescono a mantenere un ideale equilibrio cosmico, poiché partecipano dell'armonia divina che coinvolge la «Universal Brotherhood» in Eden: essi sono connotati qualitativamente dall'aggettivo «mighty» («Four Mighty Ones are in every Man», K 264) proprio perché si trovano in tale condizione, che li rende una «per-

fect unity» (ivi). Anche il sostantivo «Ones» sembra contribuire a dar loro questo aspetto unitario, offuscandone i contorni e sfumandoli in una sola figura anonima e astratta che, per la sua natura divina e, soprattutto, per il proprio compito di formare «il concilio universale» non necessita di contorni forti. Si tratta tuttavia di un equilibrio precario quello tra gli zoa e Albione, che si rompe non appena uno di essi cerca di prevalere sull'altro. Per questo Blake lascia trapelare un'ombra di mistero quando si interroga sulla loro natura:

*What are the Natures of those Living Creatures the Heav'nly
Father only
Knoweth. No Individual knoweth, nor can know in all Eternity* (K 264)⁸⁹.

Definendole creature *viventi*, Blake implicitamente le avvicina al vivente *par excellence*, l'uomo, la cui natura, esattamente come la loro, può essere conosciuta o riconosciuta soltanto da Dio. Il processo di astrazione subito, anzi voluto, dai quattro zoa, che provoca il loro passaggio da «unity» a «those living creatures», corre di pari passo alla metamorfosi di Albione che, in modo analogo, passa dallo *status* plurale di 'uomo universale' che raccoglie in sé tutto l'universo, allo *status* singolo di 'individuo', anticipando proletticamente la condizione in cui si ritroverà dopo la caduta.

Infatti, secondo la formulazione blakiana, l'attrito venutosi a creare tra questi esseri è dovuto proprio ad un atto di *selfhood*, o principio d'individuazione, per cui l'io universale si trasforma in un ego empirico e dispotico. Per questo, la caduta è innanzitutto «a fall into Division»: i quattro zoa si scindono l'uno dall'altro, scoprendo e desiderando se stessi non più o non solo come singola unità, bensì come esseri singoli. Inoltre, abbandonando Albione, essi causano anche la scissione dell'Uomo Universale dall'Essere Eterno. Albione, infatti, spinto da un oscuro conflitto interiore determinato dagli zoa, scopre la propria individualità e spezza l'intima unione che lo lega a Dio: «Turning his Eyes outward to Self, losing the Divine Vision» (*Four Zoas*, K 280). La caduta blakiana, conseguenza diretta dell'attrito venutosi a creare tra gli zoa, a sua volta dovuto al suddetto atto di *Selfhood*, è «a fall into Division» poiché è una caduta della ragione dall'immaginazione, della sensazione dall'emozione, ma anche del corpo dalla mente, dell'uomo da Dio e dell'uomo dall'uomo. Gli *zoa*, come abbiamo appena osservato, sono rappresentati da Blake in armonia tra sé soltanto *ab initio*, ovvero quando godono dell'intima unione con Dio e con Albione come membra del corpo-mistico dell'Uno-Tutto, formando il Concilio di Dio. Successivamente, essi si allontanano da tale dimensione spirituale⁹⁰ e vanno a costituire pur sempre lo *human-being* ma, adesso, in tutta la sua più bassa (o concreta) *umanità*. Il loro gesto di ribellione a Dio e di allontanamento reciproco non li conduce verso la luce della Verità, perché il divino è la Verità da cui essi rifuggono, ma verso l'illusione e l'inganno, che li portano ad identificare il Non-Essere con l'Essere, e a vivere quindi nella più completa 'cecità'. Il loro atto sovversivo volto a spodestare

Dio, non li guida verso il dominio del regno celeste, ma verso la tirannia del mondo terreno; e, soprattutto, il loro moto non è né ascensionale né, tanto meno, attivo, poiché essi non giungono sulla terra per volontà propria, ma vi *cadono*. Non solo, la loro presenza nell'*opus* blakiano è sempre macchiata dal sangue vivo della loro lotta che è poi, al di là della metafora concretizzante, il dilemma interiore vissuto dall'uomo primigenio quando, invece di conciliare le proprie facoltà interiori attraverso la catabasi nelle viscere del proprio io, permette che una di esse predomini sulle altre. Ed è una lotta che coinvolge la terra e il cielo, uniti in un unico lamento di morte, e che si ripercuote sugli uomini e sui bambini della terra, come testimoniano Los ed Enitharmon con il loro canto nuziale:

Ephraim call'd out to Zion : 'Awake, O Brother Mountain!
 "Let us refuse the Plow and Spade, the heavy Roller & spiked
 "Harrow ; burn all these Corn fields, throw down all these fences!
 "Fatten'd on Human blood & drunk with wine of life is better far
 "Than all these labours of the harvest & the vintage. See the river,
 "Red with the blood of Men, swells lustful round my rocky knees;
 [...]
 "Children are nourish'd for the Slaughter; once the Child was fed
 "With Milk, but wherefore now are Children fed with blood?
 (K 274-275)

Tale atto di ribellione e di superbia comporta *in primis* la caduta luciferina dell'Uomo Universale da *Eden* a *Beulah*, fino a *Generation* e *Ulro*. Questi quattro stati scandiscono il cammino ciclico dell'uomo nel mondo caduto. Eden rappresenta, secondo Blake, il luogo, o meglio, lo stato più alto in cui l'essere umano vive, in perfetta comunione con Dio e con il proprio principio femminile, foggiando così la *Human Form Divine*, l'uomo cosmico. In questa condizione si ha infatti la riconciliazione di ogni dualismo. Al di sotto di Eden si trova il 'mondo' di Beulah, uno stato intermedio tra l'innocenza e l'esperienza, tra la vita spirituale e materiale, in cui l'anima riposa e gioisce (l'uomo è però un essere ancora scisso e imperfetto):

There is from Great Eternity a mild & pleasant rest Nam'd Beulah, a soft
 Moony Universe, feminine, lovely Pure, mild & Gentle, given by Mercy
 to those who sleep, Eternally created by the Lamb of God around, On
 all sides, within & without the Universal Man (K 266).

Il principio di individuazione che ha portato alla divisione degli zoa e di Albione, compie in Beulah⁹¹ un ulteriore passo in avanti, causando anche la divisione del principio maschile e di quello femminile o *shekhinà*, per usare un termine di derivazione cabalistica volto a connotare la parte femminile di Dio. I principi suddetti, in origine armoniosamente uniti nell'essere androgino (Dio-uomo, quattro facoltà e *shekhinà*), subiscono infatti una lacerazione che li porterà, in particolar modo nello stato di *Generation*, ad un rapporto assolutamente conflittuale:

Man divided from his Emanation is a dark Spectre,
His Emanation is an ever-weeping melancholy Shadow;
[...] (K 684).

Questa divisione sembra quindi catturare gli zoa nella loro stessa esistenza, separandoli appunto dalle rispettive emanazioni, che essi stessi hanno creato.

Nella cosmologia blakiana, ogni emanazione ha un nome proprio: Ahania (simbolo del piacere fisico), Vala (incarnazione del mondo fenomenico e madre-natura⁹²), Enion (espressione del tempo e dello spazio) ed Enitharmon (personificazione della bellezza spirituale che ispira Los, il profeta)⁹³. Ogni emanazione si separa quindi dal rispettivo principio maschile o zoa, formando le seguenti coppie antinomiche: Urizen e Ahania, Orc e Vala, Tharmas ed Enion e, infine, Los ed Enitharmon. Una volta isolati l'uno dall'altro, il principio maschile rappresenta il desiderio egoistico ed inappagato, mentre quello femminile indica la gelosia e la volontà di controllare la propria controparte. Ogni zoa diviene infatti, dopo essere abbandonato dalla sua emanazione, un'entità spettrale che raffigura il principio d'individuazione e che nutre continuamente il desiderio frustrato di ricongiungersi a lei. Spettro ed emanazione sono quindi non-esseri, sembianze remote e parziali dell'Uno-Tutto, ombre della propria natura ed esistenza originaria, dominati dall'egoismo e dalla ragione: «[...] the Spectre is in every man insane & most / Deform'd» (K 267). Una volta vinti dall'odio reciproco, dimenticano l'amore che da sempre li univa, poiché l'amore diviene gelosia, paura, desiderio represso e morte:

The Feminine separates from the Masculine & both from Man,
Ceasing to be His Emanations, Life to Themselves assuming:
[...]
[...] that no more the Masculine mingles
With the Feminine, but the Sublime is shut out from the Pathos
In howling torment, to build stone walls of separation, compelling
The Pathos to weave curtains of hiding secrecy from the torment
(K 736).

«I muri [...] della separazione» si trovano infatti al di sotto di Beulah, negli universi materiali di Generation e di Ulro. Nello stato di Generation si ha la nascita degli impulsi sessuali, che spingono gli uomini a riconciliarsi gli uni con gli altri, rievocando quindi l'unità originaria. Oltre questa condizione, l'uomo vive nella più totale disintegrazione del proprio essere. Lo stato di Ulro rappresenta l'inferno fenomenico in cui l'essere vivente arde tra le fiamme della materia, lontano dalla vita immaginativa e spirituale; è uno spazio sterile e desertico, connotato dal vuoto e dalla non-esistenza, in cui l'umanità paralizzata conduce un'esistenza totalmente passiva⁹⁴:

A void immense, wild, dark & deep,
 Where nothing was: Nature's wide womb;
 And self balanc'd, stretch'd o'ver the void,
 [...] (K 224).

L'uomo prova in Ulro ogni forma di dolore, per redimersi dai propri errori e dare avvio ad un cammino di salvezza, che si compie attraverso l'amore verso il prossimo («The worship of God is: Honouring his gifts in other men, each according to his genius, and loving the greatest men best [...]», K 158), che lo distoglie dal proprio sguardo autoptico, e la discesa apocalittica di Cristo sulla terra.

4.2 L'interpretazione blakiana del canone biblico non resta tuttavia ovunque così chiara e lineare. L'affermazione che figura alla fine del *Mariage of Heaven and Hell*, di grande impatto semantico e ampiamente discussa, certamente lascia presagire un legame quantomeno ambiguo che lega il poeta alle *Sacre Scritture*:

[...] This Angel, who is now become a Devil, is my particular friend; we often read the Bible together in its infernal or diabolical sense, which the world shall have if they behave well.

I have also The Bible of Hell, which the world shall have whether they will or no (K 158).

L'opposizione paradigmatica tra bene e male, che percorre la produzione poetica blakiana, è sicuramente tra le più originali e sicuramente paradossali. In questi versi, gli angeli diventano diavoli capaci di manifestare amicizia, mentre la *Bibbia* rivela un incredibile e blasfemo «senso infernale o diabolico» che il mondo potrà e dovrà ricevere soltanto comportandosi bene. È interessante notare come queste parole siano 'incastonate' in una struttura binaria composta da due nuclei semantici in opposizione non solo l'uno con l'altro, ma anche con il loro proprio significato intrinseco: i diavoli, che nell'immaginario collettivo proveniente dal canone biblico sono figure associate al 'male', in Blake diventano addirittura capaci di ricevere e offrire amicizia, sentimento quest'ultimo che è invece legato al 'bene'; la *Bibbia*, che essendo la Parola di Dio dovrebbe rappresentare il significato primo di 'bene', rivela invece un lato diabolico che, d'altra parte, reca con sé delle connotazioni tutt'altro che negative per il poeta; infine, attraverso un'ironica contraddizione in termini, sappiamo che il mondo potrà ricevere il messaggio del 'Male', soltanto scegliendo il 'Bene'. Il ribaltamento semantico dei due poli simbolici – bene e male – è determinante ai fini della nostra comprensione del pensiero religioso di Blake, secondo cui non è il 'bene' o il 'buono' insegnato da Cristo che deve essere rinnegato, ma l'altro identificato col 'Dio-demiurgo' dell'Antico Testamento e con la Parola da Lui dettata e professata dalla Chiesa. Al contrario, il 'male' acquista il significato di energia attiva, rivoluzionaria

e creativa, venendo quindi a coincidere con ciò che agli occhi dell'artista visionario è il vero 'bene'. In questo senso, la lettura diabolica della *Bibbia* è, come sottolinea Corti, «una lettura che dei testi sacri coglie il significato più *artisticamente vitale*, come suggerisce il senso, tipicamente blakiano, dell'aggettivo "diabolico"»⁹⁵.

Insegnando agli uomini una verità radicata principalmente sulla religione veterotestamentaria, la Chiesa e tutti i suoi operai diventano le *bêtes noires* dell'immaginario blakiano. Primo fra tutti l'apostolo Paolo il quale, ritenendo l'unione sessuale un mero bisogno fisico⁹⁶, ha degradato l'amore e la libertà sessuale, facendo cadere l'uomo in un sonno di morte. Blake considera l'eros l'unica fonte di energia che l'uomo possiede dopo la caduta sulla terra e l'unico mezzo per reintegrarsi all'Uno-Tutto. Infatti, se da una parte il piacere sessuale risveglia nell'uomo la propria forza vitalistica e creativa, riaccendendo in lui la *vision*, dall'altra l'unione sessuale riproduce l'unità originaria dell'essere androgino. Per questo, «[...] la Chiesa militante fondata dall'apostolo [Paolo] sembra a Blake la prima istituzione di quel mostruoso ordinamento contro la libertà sessuale che paralizza l'umanità da milleottocento anni»⁹⁷.

5. Il processo cosmico nelle opere

The times are ended; shadows pass,
the morning 'gins to break
(*America a Prophecy*, K 198).

5.1 Sebbene con attualizzazioni spazio-temporali e tematiche diverse, il tema della creazione e del destino dell'umanità investe gran parte della produzione letteraria blakiana: *The Book of Urizen* (1794), *The Song of Los* (1795), *The Book of Los* (1795) e *The Book of Ahania* (1795). Ma è nei cosiddetti 'Prophetic Books', da *America, a Prophecy* (1793) a *Europe, a Prophecy* (1794) e *The Four Zoas* (1795-1804), fino a *Milton* (1804-1808) e *Jerusalem* (1804), che questa tematica trova la sua realizzazione più compiuta e particolareggiata.

America è la prima opera blakiana ad inaugurare il 'ciclo' dei libri profetici. Mentre in *The Song of Los* il poeta narra la storia dell'umanità dal suo esordio fino agli albori della rivolta americana, *America* ha propriamente inizio con la ribellione delle tredici colonie al giogo inglese e termina con lo scoppio della rivoluzione francese. In quest'opera Blake incarna infatti quello che è il suo ideale di insurrezione contro ogni tipo di oppressione, proprio perché la rivoluzione degli stati americani rappresenta, ai suoi occhi, una lotta per raggiungere la libertà⁹⁸. Le coordinate geografiche dell'America, che si trova ad ovest nel globo terrestre, gli valgono, secondo l'immaginario blakiano, l'identificazione con il corpo umano e, quindi, con Tharmas⁹⁹, lo zoa della corporalità situato infatti ad occidente; mentre, secondo una prospettiva temporale, Blake associa la rivolta delle 13 colonie americane alla creazione dell'Età dell'Oro¹⁰⁰, conseguente alla ca-

duta. Quindi, già a partire da una prospettiva spazio-temporale, la ribellione degli stati americani, che conduce ad una nuova nascita corporea in Atlantide, rappresenta la lotta e la vittoria del 'bene' contro il 'male', contro la tirannia di un dio-padre crudele e lontano¹⁰¹ – lo stato inglese, il razionalismo, la chiesa cristiana o Urizen.

La reazione repressiva condotta dall'Inghilterra per reprimere l'atteggiamento dissenziente delle colonie, determina la nascita testuale di Orc, lo zoa ribelle incatenato dal padre che teme il suo potere. Orc, il cui nome sembra essere l'anagramma di 'cor', il cuore che arde contro l'oppressione nemica, ha soltanto quattordici anni. Ed è opportuno sottolineare che il numero quattordici acquista nel *corpus* blakiano una notevole valenza simbolica, poiché è la metà di ventotto¹⁰², numero che in Blake identifica la durata di un ciclo umano (dalla caduta all'apocalisse): Orc si trova a metà strada per completare la fine di un ciclo. L'opera ha inizio con il *Preludio*, in cui lo zoa rivoluzionario¹⁰³ viene aiutato dalla «Shadowy Daughter of Urthona»¹⁰⁴ (K 195) – presente in altre opere col nome di Tirzah –, che lo nutre, portandogli «[...] food [...] in iron baskets» e «drinks in cups of iron»¹⁰⁵ (*ibidem*). Eroe violento e trasgressivo che combatte il male, Orc è identificato fin dall'inizio con il Cristo apocalittico sceso nel mondo materiale «to give [...] life in regions of dark death»:

“I know thee, I have found thee, & I will not let thee go:
 “Thou art the image of God who dwells in darkness of Africa,
 “And thou art fall'n to give me life in regions of dark death.
 “On my American plains I feel the struggling afflictions,
 “Endur'd by roots that writhe their arms into the nether deep.
 “I see a Serpent in Canada who courts me to his love,
 “In Mexico an Eagle, and a Lion in Peru;
 “I see a Whale in the South-sea, drinking my soul away.
 “O what limb rending pains I feel! thy fire & my frost
 “Mingle in howling pains, in furrows by the lightnings rent.
 “This is the eternal death, and this the torment long foretold” (K 196).

L'identificazione di Orc con il Salvatore emerge in modo quanto mai esplicito dalle parole della «nameless female» (K 195), la quale non solo lo definisce come «the image of God», ma aggiunge che egli è sceso sulla terra per liberare gli uomini dalla morte fisica, donando loro l'Eternità proprio come Cristo. Le coordinate testuali della figura di Orc, sapientemente fornite dalla «Shadowy Daughter» attraverso una duplice rappresentazione immaginifica, tendono a specificare che Orc non rappresenta il Dio demiurgo, ma il Dio buono e redentore (v. 9, «And thou art fall'n to give me life in regions of dark death»), e ne fa quindi un'icona di Cristo.

È interessante notare come il principale punto di convergenza tra queste due *personae* è dato in particolar modo da una affine tendenza a trasgredire ogni tipo di vincolo, sia esso familiare (mi riferisco in particolar modo alla decisione presa dal giovane Gesù di abbandonare la famiglia per seguire la

propria strada) o legale-religioso (si pensi a Gesù nel tempio): «Se Cristo, come “Grande Trasgressore”, è un archetipo dell’immaginario collettivo, la sua peculiare declinazione nell’immaginario individuale di Blake è da rinvenirsi nella figura di Orc, “the Lamb of Luvah’s robes” (K 342)»¹⁰⁶.

La «eternal death» che compare all’ultimo verso racchiude invece una valenza semantica ben diversa dalla «dark death» del v. 3, rappresentando infatti una contraddizione in termini: non è la morte ad essere eterna dopo la venuta di Orc, bensì la vita attraverso la morte dell’io. La presa di coscienza da parte dell’uomo – o di Orc in questo caso – che l’identità personale è pura illusione rappresenta il primo passo verso la salvezza: Orc volge nuovamente il proprio sguardo verso l’esterno e incontra gli occhi di Tirzah. L’unione sessuale tra lo spirito di rivolta e la natura rappresenta un altro momento determinante nel processo di reintegrazione. Ma la loro unione fisica non appare come un gesto d’amore, bensì di brutalità: Orc, per risvegliare Tirzah che in questo componimento rappresenta la *fallen nature* e quindi la desolata terra americana, deve violentarla. Del resto, né le sue caratteristiche fisiche («His voice, his locks, his awful shoulders, and his glowing eyes»), né tantomeno il suo arrivo sulla terra («[...] his terrible limbs were fire / With myriads of cloudy terrors, [...] / [...] heat but not light went thro’ the murky atmosphere», K 197) esprimono mitezza, tantoché siamo spesso inclini ad identificarlo non tanto col Salvatore biblico ma con Satana:

“Art thou not Orc, who serpent-form’d
 “Stands at the gate of Enitharmon to devour her children?
 “Blasphemous Demon, Antichrist, hater of Dignities,
 “Lover of wild rebellion, and transgressor of God’s Law.
 “Why dost thou come to Angel’s eyes in this terrific form?” (K 198).

Con queste parole l’Angelo di Albione – «custode del conservatorismo imperialistico di Giorgio III nelle colonie»¹⁰⁷ – apostrofa Orc, definendolo come «Lover of wild rebellion, and transgressor of God’s Law» (K 198), proprio secondo l’accezione ‘anarchica’ e vitalistica precedentemente attribuita alla parola ‘trasgressore’. Orc appare inoltre come «il demone blasfemo» che ha divorato i figli di Enitharmon¹⁰⁸. In realtà, restando fedeli a ciò che potremmo definire ‘il principio del capovolgimento’ di ogni valore religioso comunemente accettato (da quest’ultimo dipendono secondo il poeta tutti gli altri valori) e che sembra caratterizzare buona parte del pensiero di Blake, non è Orc la forza del male, bensì l’angelo di Albione, simbolo urizenico della ragione e della morale veterotestamentaria. Del resto, l’identificazione di Gesù con l’infernale Orc comporta l’altra di Gesù con Satana, ammettendo quindi un’assimilazione della forza demoniaca (creatrice e rivoluzionaria) al principio del bene¹⁰⁹. Prima della caduta, infatti, Orc porta il nome di Luvah, che è all’interno della cosmogonia blakiana la principale manifestazione di Gesù, nonché «l’archetipo dell’energia sessuale da cui promana ogni forma di vita»¹¹⁰. Ed è infatti Orc-Cristo che, sciogliendosi dalle catene che lo tengono prigioniero (si pensi

alle lenzuola di lino che avvolgono Gesù nel sepolcro), risveglia Albione dal sonno di morte¹¹:

“The morning comes, the night decays, the watchmen leave their
stations;
“The grave is burst, the spices shed, the linen wrapped up;
“The bones of death, the cov’ring clay, the sinews shrunk & dry’d
“Reviving shake, inspiring move, breathing, awakening,
[...] (K 198).

Con quest’immagine di Orc che rovescia la pietra del sepolcro, mentre i guardiani fuggono impauriti, Blake non rappresenta solo Gesù che è resuscitato dalla morte e ha donato all’umanità la Vita Eterna, ma anche la sua visione della ribellione americana all’Inghilterra o dell’immaginazione alla ragione, in termini puramente cristologici. La nascita di Orc sulla terra, come discesa di Gesù, è conseguente alla caduta di Luvah dallo stato di Eden, dovuta a sua volta alla ribellione di Urizen. Lo zoa della *ratio*, che compare in *America* per fermare Orc, non riesce nel proprio intento perché gli americani o, secondo la struttura mitologica di Blake, Albione, si ergono sulle «Rock of Ages» in cui Urizen li ha confinati e la rivoluzione, quella personale, interiore, ha propriamente inizio.

Inoltre, lo *stock of imagery* adottato dall’angelo e da Orc sembra essere di chiara derivazione biblica. L’immagine del serpente-dragone che si nutre di bambini proviene ad esempio dal libro dell’*Apocalisse* di Giovanni (12, 3-5), sebbene Blake trasformi il serpente in una figura simbolicamente positiva che divora i bambini per farli poi rinascere nell’Eternità. Analoghe allusioni apocalittiche sono adottate anche da Orc, come dimostrano i versi seguenti, in cui ritornano entrambi gli episodi narrati dal profeta Daniele (i tre uomini gettati dal re nel fuoco delle fornaci e il sogno dell’uomo formato da diversi metalli):

“[...] everything that lives is holy, life delights in life;
“Because the soul of sweet delight can never be defil’d.
“Fires inwrap the earthly globe, yet man is not consum’d;
“Amidst the lustful fires he walks; his feet become like brass,
“His knees and thighs like silver, & his breast and head like gold (K 199).

L’uomo, come ogni altra creatura vivente, non può essere consumato spiritualmente dal fuoco apocalittico che avvolge la terra, poiché egli stesso è espressione della santità divina.

Il componimento si chiude con la distruzione del mondo fenomenico, segnata dall’*apocalisse*, e il ricongiungimento dell’uomo a Dio. Una riconciliazione che è resa possibile grazie al sacrificio di Orc che, esattamente come Gesù, uccide la morte ovvero il mondo materiale, sacrificando se stesso. Il sacrificio del «demone rosso» implica l’abbandono delle proprie vesti corporee che, bruciate nel fuoco purificatore, rinascono come vesti

spirituali. Nella tavola 10 di *America*¹¹², *Thus wept the Angel*, Orc, come Sadrach, Mesach e Abdenege, è avvolto da lingue di fuoco e, come loro, egli è vicino alla riconciliazione nell'Uno-Tutto, perché il suo corpo indica un movimento di espansione che lo conduce verso un recupero della *Divine Vision*: le sue braccia e i suoi occhi sono infatti aperti.

La distruzione di Ulro è di fondamentale importanza, perché ci consente di mantenere una visione prospettica di interconnessione tra la venuta di Orc sulla terra e la prima e ultima apparizione (secondo il poeta) di Gesù sempre sulla terra. In effetti, ammettendo che il sacrificio compiuto dallo zoa è indispensabile per raggiungere di nuovo l'unità col divino (in quanto abbandonando le proprie vesti materiali egli distrugge anche i propri peccati¹¹³), significa accettare in tutto e per tutto l'umanità peccatrice anche del Cristo che, ugualmente, si/ci redime morendo. Non solo, anche questa immagine sembra alludere al primo racconto di Daniele, portandoci ad identificare i tre uomini gettati nel fuoco con la figura 'materiale' di Orc-Gesù e il quarto uomo che da essi nasce con l'altra 'spirituale' di Luvah-Gesù. In altre parole, la visione blakiana che emerge già a partire da questa prima profezia è duplice, perché duplice è come vedremo il ruolo semantico e simbolico della *fall*.

5.2 In modo forse ancor più particolareggiato, il tema della 'Caduta-Creazione' umana e del Giudizio Divino è affrontato da Blake nella sua prima epica, *The Four Zoas*. A partire dal sottotitolo, *The Torments of Love and Jealousy in the Death and Judgement of Albion the Ancient Man*¹¹⁴, è infatti possibile individuare i due momenti suddetti. Di fatto, però, la morte di Albione¹¹⁵ non coincide con la sua morte fisica e, quindi, col giudizio e il successivo ritorno, o meno, alla realtà eterna del Padre ma, paradossalmente, con la sua creazione o nascita materiale. Di conseguenza, tra il momento della morte-creazione e quello del giudizio vi è un lasso spazio-temporale che concerne tutta la vita terrena dell'Uomo Eterno. Infatti, la caduta e la conseguente (ma anche antecedente, essendone non solo la conseguenza ma anche la causa) disgregazione dell'Esse-re Cosmico lo conducono in una condizione ben lontana dalla primigenia unità col Divino e la sua attuale pura umanità è «slain on the stems of vegetation» (K 109).

Come abbiamo più volte avuto occasione di appurare, la cosmogonia mitologica blakiana individua come punto di partenza della storia umana la caduta di Albione. In quest'opera, tuttavia, la *fall* dell'Uomo Universale è correlata ad un intricatissimo *pantheon* di eventi e di personaggi che ne determinano la sua attuale condizione nel regno vegetativo, nonché la sua successiva risalita verso Dio. Un importante segnale di quello che è stato individuato come il paradigma della separazione è dato dal movimento degli occhi di Albione che, ormai caduto sotto l'egida di Urizen, volge «his Eyes outward to Self» (K 280), e perde di vista la «Divine Vision» (*ibidem*), proprio perché il suo sguardo diviene autoptico. A questo punto, abbandonato definitivamente il proprio potere al dio della ragione, egli non può

far altro che «sleep in the dark sleep of Death» (*ibidem*). Infatti, in *A Vision of the Last Judgement* Blake afferma: «Albion, our ancestor [...] in whose sleep, creation began» (K 609), proprio perché Albione, precipitando sulla terra, contempla se stesso e cade in un sonno che offusca i suoi occhi e lo allontana dalla Verità. Durante questo sonno, lungo 6000 anni, ciò che resta del corpo mistico dell'Uomo Eterno sono soltanto quattro 'brandelli' che governano il mondo fenomenico, «porzioni di [una] vita» che non è più tale (*The First Book of Urizen*):

And his world teem'd vast enormities,
 Fright'ning; faithless, fawning
 Portions of life; similitudes
 Of a foot, or a hand, or a head
 Or a heart, or an eye; they swam mischievous,
 Dread terrors, delighting in blood (K 234).

La concatenazione degli eventi, resa a livello diegetico da una serie di immagini di forte impatto visivo, prende dunque avvio dall'atto usurpatore di Urizen, seguito dalla successiva condizione di disarmonia che si viene a creare tra gli zoa. Questi due momenti creano quindi una sorta di vortice discensionale che conferisce all'opera un andamento anticlimatico sia a livello semantico-contenutistico, con la caduta simbolica dell'uomo eterno, che figurativo attraverso l'immagine dei *falling zoas* (primo fra tutti Luvah¹¹⁶), e la successiva creazione dello stato raziocinante di Generation da parte dello stesso Urizen¹¹⁷. A questo punto Enitharmon, che nel mondo fenomenico incarna – come le altre emanazioni – la «Female Will»¹¹⁸, cerca di provare la fedeltà di Los prendendo le sembianze di Ahania che, nel frattempo, si è separata da Urizen. Ma Los, vinto dal desiderio, cade tra le sue braccia, cosicché Enitharmon lo abbandona e causa in tal modo la sua morte. Tuttavia, come la «Shadowy Daughter» offre il proprio aiuto a Orc cercando di liberarlo dalle catene che lo tengono prigioniero, Enitharmon ritorna da Los e, attraverso il suo canto, lo risveglia (*Night II*):

“I seize the sphery harp. I strike the strings.
 “At the first sound the Golden sun arises from the deep
 “And shakes his awful hair,
 “The Eccho wakes the moon to unbind her silver locks,
 “The golden sun bears on my song
 “The nine bright spheres of harmony rise around the fiery king” (K 289).

Le potenzialità comunicative espresse sia da Enitharmon che dalla Shadowy Daughter, attraverso il canto¹¹⁹, rendono sia l'una che l'altra essenziali nella logica apocalittica della riconciliazione finale, costituendo esse stesse il primo anello verso tale riunificazione. Infatti, il loro ritorno dai rispettivi zoa, che le porta quindi a tradire il suddetto paradigma della separazione, conferisce loro la capacità di risvegliare lo spirito profetico

(«Golden sun») di Los e l'anima rivoluzionaria di Orc, indispensabili al processo salvifico¹²⁰. Non solo, il ruolo occupato dalle emanazioni serve inoltre ad illustrare ulteriormente la natura dissociata, quasi schizofrenica, vissuta dall'essere androgino originario quando perde la rispettiva controparte. Enitharmon conclude infatti il suo canto ammettendo la propria debolezza senza Los e cadendo sul letto del silenzio in attesa del gesto redentore dell'amato:

“O, I am weary! lay thine hand upon me or I faint,
 “I faint beneath these beams of thine,
 “For thou hast touch'd my five senses & they answered thee.
 “Now I am nothing, & I sink
 “And on the bed of silence sleep till thou awakest me” (K 290).

Ma la loro unione finale, eterna, può avvenire soltanto nello stato di Eden, poiché sulla terra, dove tutto è transitorio e mutevole, vige il principio d'individuazione che rende ogni essere focalizzato soltanto sul proprio io. La prima riconciliazione, quella tra il principio maschile e il principio femminile, richiede la morte dell'io, che è tuttavia impedita da un misterioso sentimento di paura. Infatti, il desiderio degli zoa (e implicitamente di Albione) di prendere coscienza delle proprie identità, distaccandosi in tal modo l'uno dall'altro e dal divino pleroma, può essere interpretato come un atto causato dalla prospettiva di essere schiacciati e definitivamente compressi nell'Essere Divino:

Eternity groan'd & was troubled at the Image of Eternal
 Death.
 The Wandering Man bow'd his faint head and Urizen
 descended
 And the one must have murder'd the Man if he had not
 descended
 Indignant, muttering low thunders, Urizen descended,
 Gloomy sounding: “Now I am God from Eternity to
 Eternity” (K 273).

L'immagine della «Eternal Death» ci ricorda la «morte eterna» di cui parla la «Shadowy Daughter» in *America* e che rappresenta la morte del principio d'individuazione. Tale principio, che come abbiamo osservato conduce le quattro creature viventi e, nella fattispecie Urizen, verso un'erronea rappresentazione del reale, spinge infatti lo zoa della ragione ad identificare il reale con il velo di esteriorità del mutevole mondo vegetativo. In altre parole Urizen, vittima del proprio desiderio di conoscenza, confonde l'illusione fenomenica conseguente alla caduta, con la realtà noumenica ad essa precedente, misconoscendo appunto la Verità¹²¹. Consegnatosi *totaliter* alla fredda disciplina della *reason*, egli ne porta i segni e ne è testimone perfino col nome che, traslitterato

‘foneticamente’, diventa *liuri:zðn/*, ovvero ‘you reason’ o ‘your reason’; non solo, il nome Urizen sembra provenire dal verbo greco *urizein*, che significa ‘limitare’¹²²:

But Albion fell down, a Rocky fragment from Eternity hurl’d
By his own spectre, who is the Reasoning Power in every Man,
[...] (K 685).

Del resto, è sicuramente Urizen, tra i quattro zoa, il vero sobillatore della primigenia armonia, l’unico responsabile della disintegrazione dell’Uno-Tutto, colui che, dominato soltanto dalla propria *ratio* (prometeica, lockiana, newtoniana, ecc.), prende coscienza di sé, del proprio ego, disgregando, causando la caduta e, infine, riordinando la materia caotica¹²³:

“We fell. I siez’d thee, dark Urthona. In my left hand falling
“I siez’d thee, beauteous Luvah ; thou art faded like a flower
“And like a lilly is thy wife Vala wither’d by winds.
[...]
“Then thou didst keep with Strong Urthona the living gates of
heaven,
“But now thou art bow’d down with him, even to the gates
of hell (K 311).

Cogliendo dall’albero della vita il frutto della conoscenza, Urizen scopre la propria individualità e si distacca dal Tutto, ma non per incontrare il potere come lui crede bensì, come Adamo, per vivere nella miseria e nel dolore propri di quella realtà fenomenica di cui, paradossalmente, egli è demiurgo:

Terrific Urizen strode above in fear & pale dismay.
He saw the indefinite space beneath and his soul shrunk with
horror,
His feet upon the verge of Non Existence; [...] (K 280).

Ma il dolore e il pentimento regnano in Urizen anche dopo che egli ha limitato lo spazio indefinito e infinito sotto i suoi piedi, dopo che ha riempito il vuoto della non esistenza con l’illusione fenomenica della realtà, dando vita alla *Mundane Shell*: «To him his Labour was but Sorrow & his Kingdom was Repentance» (K 285). Come ogni tiranno, egli diviene schiavo delle proprie coercizioni imprigionandosi in una realtà limitata dalle categorie di tempo e di spazio e resa imperitura dalla morte. Infatti, a causa della caduta l’infinito si contrae nel finito spaziale e temporale:

[...] The wondrous scaffold rear’d all round the infinite,
Quadrangular the building rose, the heavens squared by a line,
Trigons & cubes divide the elements in finite bonds (K 284).

Urizen ci ricorda infatti, nella sua razionalistica brama cognitiva, mossa da un individualistico bisogno di emergere e dominare, il Prometeo della tradizione greca che contrasta la volontà di Zeus rubando la folgore, ma anche Adamo che non ascolta le parole del suo Dio e mangia il frutto dell'albero proibito; e, ancora, per giungere a tempi più recenti, sarebbe impossibile non ricordare Faust, che cede la propria anima al simbolo archetipico di ribellione al Signore, Satana. Urizen è l'Esaldaios della tradizione gnostica, il demiurgo terrestre, il dio di fuoco che governa sulla terra e imprigiona la scintilla divina nel suo anelito verso l'unità con Dio; è *Sophia*, l'ultimo degli eoni, la sapienza come volontà di sapere, afferma Givone interpretando l'*Adversus Haereses* di Sant'Ireneo di Lione contro l'eresia gnostica, che per contemplare l'Assoluto si stacca dal pleroma¹²⁴. Del resto, è la storia stessa che insegna i limiti dell'umana sete di potere, proponendo sempre un conflitto ciclico determinato dall'uomo razionale che riconosce soltanto la verità del proprio io.

5.3 Poiché soltanto un'identità assoluta con Dio rappresenta la vera via di salvezza e la sola vocazione umana, la visione blakiana contempla una riconciliazione dell'uomo con Cristo, che si attualizza soltanto quando l'anima disintegrata del *fallen man* ricongiunge ogni parte del proprio essere e ritrova l'armonia originaria, riscoprendo così la Verità insita nella sintesi divina. Per questo, se la caduta è data da un atto di *Selfhood*, la riconciliazione dell'Uno-Tutto non può che avvenire attraverso una coraggiosa manifestazione di *Self-Annihilation* o *Atonement* da parte dell'uomo eterno, il quale deve elidere la propria soggettività, giacché «[...] la rigenerazione individuale [...] si esplica nel superamento di quei limiti egoistici del *Selfhood* responsabili dell'odio di parte e della sete di dominio [...]»¹²⁵.

Ed è proprio verso tale reintegrazione che Blake si muove anche nelle sue successive opere. Infatti, sia in *Milton* che in *Jerusalem*, l'uomo rinuncia al suo ego empirico, arrendendosi totalmente a Dio ed sperando in tal modo la propria abietta esperienza materiale. Tale rinuncia rappresenta il primo passo che Albione deve compiere per staccarsi dalle catene della materia anche se, contemporaneamente, è soltanto circoscrivendo la propria anima infinita ed eterna con le vesti caduche di quella stessa materia, che egli può comprendere tutta l'importanza insita nella propria *Entsagung*. In *Milton*, ad esempio, il protagonista riesce ad uccidere il proprio *Selfhood* proprio perché, trovandosi nel vuoto fenomenico, ne riesce pienamente a comprendere tutto il significato, come dimostrano le seguenti parole dirette dallo stesso Milton al suo spettro:

“Such are the Laws of Eternity, that each shall mutually
 “Annihilate himself for others' good, as I for thee.
 [...]”
 “Mine [purpose] is to teach Men to despise death & to go on
 “In fearless majesty annihilating Self, [...]”

“In Self annihilation all that is not of God alone,
 “To put off Self & all I have, ever & ever. Amen” (K 530).

E ancora:

“The Negation is the Spectre, the Reasoning Power in Man:
 “This is a false Body, an Incrustation over my Immortal
 “Spirit, a Selfhood which must be put off & annihilated always (K 533).

Rinunciando al proprio io, Milton rinnega lo spettro, ovvero quella facoltà raziocinante che lo ha condotto verso il *Selfhood* e lo ha allontanato dalla propria natura divina e immortale. Tuttavia, è proprio attraverso la caduta che egli riscopre la «Divine Vision» in cui gli Eterni si incontrano come un unico essere nel concilio di Dio. In *Milton*, infatti, la *fall* è osservata per la prima volta secondo una prospettiva totalmente salvifica, come dimostra appunto la figura del protagonista, simbolo *par excellence* dell'Uno-Tutto. Egli cade sulla terra per sottrarsi alla 'morte' cui sarebbe destinato restando con Dio, ma scopre che è proprio lontano da Lui che incontra la morte, disperdendo le proprie facoltà e dimenticando la Visione. Come Cristo che dona agli uomini l'eternità sacrificando la propria stessa vita, Milton decide di morire per «lasciare le tenebre esteriori dell'atmosfera terrestre e ascendere verso il sole»¹²⁶, ovvero verso l'Eternità. Gesto, quest'ultimo, già compiuto da Orc in *America*, ma anche dallo «Ancient Man» in *Jerusalem*:

So Albion spoke & threw himself into the Furnaces of affliction.
 All was a Vision, all a Dream: the Furnaces became
 Fountains of Living Waters flowing from the Humanity Divine.
 And all the Cities of Albion rose from their Slumbers, and All
 The Sons & Daughters of Albion on soft clouds, waking from Sleep.
 Soon all around remote the Heavens burnt with flaming fires,
 And Urizen & Luvah & Tharmas & Urhona arose into
 Albion's Bosom. Then Albion stood before Jesus in the Clouds
 Of Heaven, Fourfold among the Visions of God in Eternity (K 744).

Dall'episodio dei tre uomini gettati nella fornace dal re Nabucodonosor (libro di *Daniele*) si evince un dogma di notevole importanza anche in Blake: la necessità della redenzione attraverso la sofferenza. I tre uomini gettati nel fuoco provano terrore e sofferenza ma sono rigenerati da e nel quarto uomo, «the Humanity Divine». Anche nel passo appena citato tratto da *Jerusalem*, Albione può trovarsi nuovamente al cospetto di Gesù soltanto perché ha attraversato «le fornaci dell'afflizione». Il fuoco sembra dunque avere una duplice valenza simbolico-semanticamente, poiché è sia l'elemento utilizzato da Urizen (che è infatti il dio di fuoco¹²⁷) per forgiare il mondo, sia l'elemento purificatore, che attraverso le proprie fiamme distrugge quel medesimo mondo. Rappresentando l'ultimo strumento concesso all'uomo dalla misericordia divina per raggiungere la salvezza e

quindi la rinascita, il fuoco è, in ultima analisi, il simbolo paradigmatico del dolore come preludio di felicità eterna. Del resto, anche in *The Four Zoas* il poeta concepisce il tragitto che conduce dall'inganno fenomenico¹²⁸ alla verità celeste come un passaggio dal dolore alla gioia:

[...] the wine presses were fill'd;
The blood of life flow'd plentiful. Odors of life arose
All round the heavenly arches, & the Odors rose singing this song:

“O terrible wine presses of Luvah! O caverns of the Grave!
“How lovely the delights of those risen again from death!
“O trembling joy! excess of joy is like Excess of grief” (K 376).

Il varco attraverso il fuoco include quindi sia un movimento discensionale sulla terra, sia un movimento ascensionale in Eden: l'essere umano deve attraversare le fiamme fenomeniche con cui Urizen plasma il globo terrestre dopo la caduta, e attraversarle di nuovo per riconciliarsi a Dio. Significativi appaiono al riguardo i seguenti versi tratti dal primo libro di *Milton*, in cui il poeta esplica il suddetto movimento tramite l'immagine del cielo e della terra come due vortici di opposta direzione:

The nature of infinity is this: That every thing has its
Own Vortex, and when once a traveller thro' Eternity
Has pass'd that Vortex, he perceives it roll backward behind
His path, into a globe itself infolding like a sun,
Or like a moon, or like a universe of starry majesty,
While he keeps onwards in his wondrous journey on the earth
[...]
Thus is the heaven a vortex pass'd already, and the earth
A vortex not yet pass'd by the traveller thro' Eternity (K 497).

Di conseguenza, se il fuoco è un simbolo bifronte¹²⁹, rappresentando sia il dolore che la gioia («[...] the Eternal Human / That walks about among the stones of fire in bliss & woe», K 680), in modo analogo la creazione urizenica non può essere considerata soltanto la conseguenza estrema della ribellione del Figlio dal Padre, ma anche un atto di grazia da parte di quest'ultimo, che gli impedisce in tal modo di cadere nei recessi terrestri:

Thus were the stars of Heaven created like a golden chain
To bind the Body of Man to heaven from falling into the Abyss (K 287).

Ma il gesto salvifico di Cristo si esplica e si riconosce tale soprattutto nel momento in cui permette all'uomo di scegliere tra l'unità e la separazione, tra l'immaginazione e la ragione, tra la realtà eterna e il mondo vegetativo; ovvero, di scegliere tra la verità insita nella Visione e l'errore che è separazione da quella stessa Visione, «allontanamento [...] dalla Vita Immaginativa»¹³⁰. Attraverso tale scelta, che è inevitabile come il pecca-

to («There is none that liveth & Sinneth not!», K 694), egli può comprendere e ritornare redento e purificato da Colui che tutto perdona: «But Jehova's Salvation / Is without Money & without Price, in the Continual Forgiveness of Sins» (ivi). L'amore misericordioso e gratuito del Cristo si prospetta infatti nell'*opus* blakiano come il nucleo semantico della dottrina del perdono e, quindi, come la causa della Sua discesa apocalittica sulla terra, per distruggere gli stati di Generation e Ulro, e reintegrare in Sé Albione e i suoi figli¹³¹.

“They [the zoas] [...]

Again reorganize, till they resume the image of the human,

“Co-operating in the bliss of Man, obeying his Will,

“Servants to the infinite & Eternal of the Human form” (K 366).

Ed è infatti nella visione escatologica della nascita del Cristo sulla terra, implicita nell'immagine della verità che brucia l'errore, che Blake risolve il conflitto endemico tra verità ed errore, e ogni sorta di dualismo che da quest'ultimo trae origine:

[...] Error is Created. Truth is Eternal. Error, or Creation, will be Burned up, & then, & not till then, Truth or Eternity will appear. It is Burnt up the Moment Men cease to behold it (K 617).



The ancient tradition that the world will be consumed in fire at the end of six thousand years is true, as I have heard from Hell.

For the cherub with his flaming sword is hereby commanded to leave his guard at tree of life, and when he does, the whole creation will be consumed, and appear infinite, and holy whereas it now appears finite & corrupt.

This will come to pass by an improvement of sensual enjoyment.

But first the notion that man has a body distinct from his soul, is to be expunged; this I shall do, by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid.

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

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

Fig. 3 – *The Marriage of Heaven and Hell* (1795)
 Lessing J. Rosenwald Collection, Library of Congress
 Copyright (c) 2007 the William Blake Archive. Used with permission

6. Blake e le dottrine misteriche: trasmigrazioni simboliche e tematiche

6.1 Il concetto che Blake ha dell'arte come monumento *sub specie aeternitatis*, nel senso di eternità divina che conduce verso la palingenesi del regno di Cristo, lo spinge e gli permette allo stesso tempo di costruire il suo fare poetico e pittorico attraverso molteplici percorsi immaginativi ispirati da Dio o dai suoi angeli, per conoscere la Verità e, soprattutto, spiegarla al mondo. Ora, in base a quanto abbiamo visto *en passant*, lo scoglio che il poeta si trova dinanzi non è probabilmente tanto l'individuare il confine tra realtà e illusione, o tra verità e falsità¹³², quanto il conoscere un metodo capace di chiarire tale verità agli uomini. Per adempiere il suo ruolo di profeta e maestro, Blake non si ferma alla religione cristiana – seppure abbia accolto *in toto* e con grande fervore la Parola di Gesù che si manifesta nel Nuovo Testamento – ma ripercorre *à rebours* la storia della creazione, della caduta umana e dell'apocalisse, così come è stata filtrata e plasmata dalle grandi tradizioni misteriche occidentali e orientali. Ogni studio religioso-filosofico diventa ai suoi occhi meritevole di attenzione, in quanto rappresenta un mezzo di conoscenza potenzialmente capace di aprire nuove strade. Da qui, la sua instancabile lettura di opere latine, ebraiche, e greche¹³³.

Ma sono soprattutto le principali dottrine filosofico-religiose – si pensi all'orfismo, al pitagorismo, all'ermetismo, al neoplatonismo e allo gnosticismo – e le maggiori correnti mistiche occidentali – «[...] dal millenarismo apocalittico dei Fratelli del Libero Spirito e dal panteismo teosofico dei Rosacroce, dalla lettura cristiana della cabala e dall'interpretazione allegorica dell'alchimia, dal pensiero di Eckhart fino a quello di Boehme e di Swedenborg»¹³⁴ –, ad esercitare sul poeta inglese un fascino particolare. Givone sostiene, ad esempio, che «l'intricatissimo plesso di temi e motivi che percorre come un labirintico filo conduttore tutti i movimenti [...] giungendo fino a Blake, rivela inequivocabilmente un capo, ed è lo gnosticismo»¹³⁵; ed afferma altresì che Blake potrebbe aver attinto alla raccolta del Mosheim o al *Corpus Hermeticum*¹³⁶, del quale conosce quasi sicuramente la traduzione di John Everard (*The Divine Pymander of Hermes Trismegistus*)¹³⁷. Kathleen Raine, d'altra parte, nei suoi esaustivi e puntualissimi studi blakiani, avanza l'ipotesi di un probabile influsso esercitato su Blake dal noto neoplatonico Thomas Taylor, traduttore di Platone, Plotino, Proclo e Porfirio¹³⁸. Non solo, al di là degli elementi neoplatonici e gnostici, la Raine si concentra sulle fonti teosofiche, orfiche e alchemiche¹³⁹ in Blake, e non manca di sottolineare la profonda conoscenza da parte del poeta delle opere di Boehme (nella traduzione inglese a cura di William Law e dei suoi allievi, *The Works of Jacob Böhme*, 1764-1781), e di Emanuel Swedenborg¹⁴⁰. Non dobbiamo infine ignorare lo studio da parte di Blake dei più illustri cabalisti e alchimisti cristiani, quali Robert Fludd, Agrippa e Paracelso¹⁴¹.

6.2 Blake e la cabala

Risaliamo adesso alle fonti della vera scienza e ritorniamo alla «santa Kabbalah, o tradizione dei figli di Seth, importata dalla Caldea da Abramo, insegnata al sacerdozio egizio da Giuseppe, raccolta e purificata da Mosè, nascosta nei simboli della Bibbia, rivelata dal Salvatore a San Giovanni, e contenuta ancora tutta intera sotto figure ieratiche analoghe a quelle dell'antichità nell'*Apocalisse* di questo apostolo»¹⁴².

Estrapolando dalla produzione letteraria complessiva di Blake concetti e lessemi quali «universal man», «four zoas», «emanation» e «spectre», è inevitabile non interrogarci sulla loro provenienza. Del resto, fermo restando che essi potrebbero essere il frutto del suo universo simbolico-immaginario, è possibile ritrovare tali simboli sotto il nome di *Adam Kadmon*, *Chioth ha Qodesh*, *Shekhinà* e *Kelippot* in una delle tradizioni misteriche più antiche, quella cabalistica. In *The Four Zoas* ad esempio, Blake sembra concretizzare la propria *visione* della creazione, della caduta e del giudizio finale, come abbiamo già osservato, creando una struttura cosmogonica estremamente complessa, che appare almeno in parte mutuata dalla suddetta dottrina segreta. Del resto, è molto probabile che il poeta abbia conosciuto e letto la traduzione da parte di Henry More della *Kabbala Denudata* di Knorr von Rosenroth, «considerando anche la fama di cui godeva in Inghilterra»¹⁴³ ed è quindi altrettanto ammissibile l'ipotesi di Berger, secondo il quale Blake «knew the [Qabbalistic] theories, and had adopted some of them»¹⁴⁴. Un'ipotesi, quest'ultima, che non ci lascia oltremodo meravigliati, osservando anche solo superficialmente i principi più importanti su cui è fondata questa tradizione misterica.

Il termine cabala, dall'ebraico *quabbalah*, significa appunto 'tradizione'. Trasmessa oralmente dal tempo di Mosè, la cabala era ed è comunemente intesa come l'insegnamento esoterico¹⁴⁵ del ramo mistico e occulto¹⁴⁶ della dottrina giudaica. Infatti, è possibile distinguere da una parte la *Torah*, ovvero il *Pentateuco* (i primi cinque libri di Mosè o dell'*Antico Testamento*), considerato dal popolo giudaico 'la legge', il testo sacro divinamente ispirato e rivelato; e, dall'altra, la 'dottrina segreta', 'nascosta', la *Kabbalah* appunto, che tratta della creazione del mondo e dell'uomo; una dottrina che sembra aver sviluppato un aspetto della tradizione religiosa giudaica rimasto inosservato, o forse inosservabile, nel testo sacro della *Torah* e che nasce, probabilmente, per porsi in opposizione a quest'ultimo, non solo per il suo contenuto, ma anche per le modalità e le finalità cognitive su cui è radicata. Infatti, come osserva Halevi, «Its concern is knowledge, of God, the Universe and man, and their mutual relationship»¹⁴⁷.

La cabala nasce da un'attenta lettura della Bibbia¹⁴⁸ e in essa affonda le sue radici ma 'crea', rispetto a quest'ultima, un complesso e ulteriore apparato di figure ed immagini, più o meno vicine al divino pleroma, che fanno parte sia del mondo materiale sia noumenico. La divinità, non essendo conoscibile e comprensibile dall'uomo, è definita col termine *Ein-Sof* (o *En-Soph*) o «Infinite»¹⁴⁹, come indica la particella «En» che significa ap-

punto 'non esistente'. Alphonse Louis Constant (1810-1875), in arte Eliphas Levi – secondo la traslitterazione ebraica del suo nome –, grande studioso e depositario delle più antiche scienze occulte notoriamente considerato il maggiore mago dell'epoca moderna, interpretando lo *Zohar* sottolinea che «L'autore del libro ha cura [...] di dichiararci che la forma umana che attribuisce a Dio non è altro che un'immagine del suo verbo, e che Dio non potrebbe essere espresso con alcun pensiero né con alcuna forma»¹⁵⁰. Dio è quindi infinito e si manifesta soltanto attraverso le *Sefirot*, ovvero le sue dieci emanazioni, che a lui sono unite e che rappresentano degli «intermediary states between the first Emanator and all things that exist apart from God»¹⁵¹. Il termine *Sefirot* (sing. *Sefirà*) proviene dall'ebraico *Sappir*, e significa 'luce di Dio'. Secondo il *Sepher Jezirah* o *Libro della Crazione*¹⁵², le *Sefirot* corrisponderebbero alle dieci sfere da cui è formato il mondo spirituale, ovvero allo spirito, all'acqua, all'aria, al fuoco, ai quattro punti cardinali, all'altezza e alla profondità. Come gli zoa blakiani, essi vivono in perfetta armonia fra di sé soltanto quando si trovano vicini alla pienezza dello *Ein-Sof*. Inoltre, rappresentando sia le facoltà umane sia le prime dieci qualità di Dio, essi formano, nella loro unione divina, «The Tree Of Life»¹⁵³, l'albero della vita attraverso il quale viene espresso il rapporto che lega i dieci attributi divini tra di sé e al pleroma. Essi prendono la forma di un albero rovesciato le cui radici scavano nell'Infinito, mentre i rami si espandono nel regno materiale¹⁵⁴.

L'albero cabalistico o sefirotico può essere paragonato all'albero della conoscenza del bene e del male e all'albero della vita che troviamo anche in Blake¹⁵⁵: in origine l'albero della vita e l'albero della conoscenza formano un solo albero attraversato dall'energia divina e le *Sefirot* sono permeate da tale energia. Con la caduta, però, esso si scinde perché vita e conoscenza non sono più conciliabili¹⁵⁶. L'energia divina che attraversa i suoi dieci attributi, causando la caduta di alcuni di essi incapaci di accoglierla, ci ricorda la *fall* di Albione che si distacca da Dio per non esserne annientato. Sia l'uno che gli altri rinascono nel mondo fenomenico ma, una volta distaccati dall'Uno-Tutto, la vita che conducono è una non-esistenza e la verità che credono di aver trovato, identificandola con il proprio ego terrestre è, in realtà, una menzogna, e quindi una non-conoscenza. Interessante, nel passo seguente, la spiegazione di Low sul duplice significato del termine 'conoscenza', che la cabala traduce con il lessema *Da'ath*:

Da'ath has a dual aspect; on one hand it is our knowledge of the world of appearance, the body of facts which constitute our beliefs and prop up the illusion of identity and ego and separateness. On the other hand it is revelation, objective knowledge, what is often referred to as *gnosis*. The transition between the knowledge of the world of appearance and revelation entails the experience of the abyss, the abolition of the sense of ego, the negation of identity. From within the abyss any identity is possible. It is chaos, unformed. It contains, as it were, the seeds of identity. It is from this point that an infinity of gates open, each one a gateway to a mode of being¹⁵⁷.

L'opposizione binaria tra conoscenza fenomenica (albero del bene e del male) da una parte e conoscenza noumenica (albero della vita) dall'altra conduce, come spiega Givone, alla separazione dell'albero:

La separazione è separazione nel centro e dal centro di quella vita e di quella conoscenza che, relativamente a Dio, rappresentano la sua essenza come unità di vita e di conoscenza e che, relativamente all'uomo, rappresentano la conoscenza privata di vita e la vita privata di conoscenza: di qui, per un verso, l'ira di Dio nei confronti dell'uomo, e, per l'altro, la 'presunzione' dell'uomo di sostituirsi a Dio. Questo il significato della caduta come separazione dell'albero della vita dall'albero della conoscenza¹⁵⁸.

Quando il divino pleroma è unito ai suoi attributi, esso è passibile di contrazione, ovvero si riduce per contenerli. Da tale contrazione (*tzimtzum*) deriva la loro unità, come si deduce dal passo seguente, tratto dallo *Zohar*:

Quando si pensa che il Santissimo è infinito, e ch'egli riempie tutto, si comprende facilmente come qualsiasi idea di creazione sarebbe stata impossibile senza la creazione [letteralmente, il ritrarsi]. Come in effetti introdurre dell'acqua in una coppa già piena fino ai bordi? Il Santissimo ha dunque circoscritto la santa luce che costituisce la sua essenza: non ch'egli si sia ridotto - che Dio ci preservi da una tale opinione -; Dio essendo il tutto, non può né aumentare né diminuire. Soltanto, come la luce di Dio è d'una tale purezza e d'un tale splendore ch'essa eclissa ogni cosa, anche gli angeli superiori, anche i Serafini e i Cherubini, il Santissimo, per rendere possibile l'esistenza dei mondi celesti e dei mondi materiali, ha ritirato la sua potente luce da una parte di se stessa¹⁵⁹.

Secondo il pensiero cabalistico, quindi, lo *Ein-Sof* si ritira per accogliere la moltitudine in se stesso. In modo pressoché analogo, il cosmo blakiano è caratterizzato da due movimenti antitetici: uno di espansione e l'altro di contrazione. Questi due movimenti, che ricordano l'alternanza delle fasi sistoliche e diastoliche del muscolo cardiaco, impediscono col loro movimento la stasi e la passività, garantendo in un certo senso la vita. Così, mentre il mondo di Ulro «risulta dalla contrazione dell'infinito nel finito, dove la visione dell'unità è trasformata in intelligenza che divide e separa [...]»¹⁶⁰, Eden è invece determinato da un atto di espansione. In altre parole, il movimento di contrazione corrisponde al *Selfhood*, ovvero a quella condizione in cui l'uomo caduto è contratto in se stesso; al contrario, la fase espansiva avviene quando l'uomo recupera il proprio sguardo immaginativo e comprende che la realtà empirica è soltanto un'illusoria deformazione di quella sensibile. Il secondo movimento, caratterizzato dall'apertura dell'uomo a Dio, permette infatti l'unione tra l'Uno e il Tutto, in quanto «[The Eternals] live as one man, for con-

tracting their exalted senses / They behold Multitude» (K 470-71)¹⁶¹. Il movimento di contrazione permette quindi ai membri del Concilio Divino di contenere tutto il creato nella sua molteplicità; al contrario, il loro atto di espansione consente loro di ridursi ad unità: «[...] Contracting our infinite senses», dice infatti Los ad Albione in *Jerusalem*, «We behold multitude, or expanding, we behold as one [...]» (K 221). Ovviamente, secondo l'ideologia blakiana non è il primo movimento, bensì il secondo a permettere il recupero dell'armonia divina, così come è l'unità insita nel granello di sabbia (simbolo del microcosmo) e non la molteplicità del mondo (macrocosmo) a rappresentare, per il poeta, la realtà eterna (*Auguries of Innocence*):

To see a World in a Grain of Sand
 And a Heaven in a Wild Flower,
 Hold Infinity in the palm of your hand
 And Eternity in an hour (K 431).

Blake concepisce il microcosmo come costituito da piccoli particolari (*Minute Particulars*) appartenenti al mondo fenomenico, ma percepibili *qua* simboli della realtà eterna, che è il macrocosmo¹⁶². Per questo, l'uomo visionario può vedere il mondo in un granello di sabbia e contemplare l'eternità in un'ora. Dall'immaginario del poeta inglese risulta infatti che il granello di sabbia e l'ora, in quanto simboli emblematici dello spazio e del tempo, rappresentano un limite nella realtà empirica, ma non in quella noumenica, dove sia il tempo che lo spazio sono concetti privi di qualsiasi significato.

Ora, se è vero che il 'piccolo' può contenere il 'grande' o il 'molto', è altrettanto vero che il 'Tutto' (il cosmo) può essere accolto nell'«Uno» (la divinità). Questa visione del macrocosmo percepibile nell'unità del microcosmo, o dell'Uomo Universale che contiene in sé l'universo intero, rappresenta un importante punto di tangenza tra Blake e la dottrina segreta. Infatti, così come Albione è colui che racchiude e rappresenta l'umanità tutta, poiché in lui tutto esiste, Adam Kadmon è colui che «contains the whole of manifest creation» e «expresses the ten prime attributes of the Creator»¹⁶³. Entrambe queste figure archetipiche, nella loro unione con Dio, acquisiscono qualità divine, cosicché diventano infinite ed eterne, essendo «everywhere at once, concentrating within [themselves] the whole universe, making one with the Great All»¹⁶⁴. Ed è infatti lo stesso Albione che, con le sue parole di dolore, sottolinea come prima della caduta egli comprendesse l'umanità tutta e la terra stessa mentre, nel mondo di Generation, egli è separato da Dio e dai suoi figli:

“My sons, exiled from my breast, pass to & fro before me.
 “My birds are silent on my hills, flocks die beneath my branches.
 “My tents are fallen, my trumpets & the sweet sounds of my harps
 “Is silent on my clouded hills that belch forth storms & fire.

“My milk of cows & honey of bees & fruit of golden harvest
 “Are gather’d in the scorching heat & in the driving rain (K 359).

Con la scissione dal Divino, Albione deve assistere inerme e impotente all’esilio di tutti i suoi figli e alla rovina delle proprie terre. Un’immagine quest’ultima che emerge esplicitamente già a partire dal primo verso, in cui traspare la figura di un uomo solo e statico, circondato da schiere umane che camminano dinanzi a lui; fiumi di esseri viventi che fuoriescono dal suo petto e che lo abbandonano, scegliendo la via dell’esilio. La metafora iperbolica che investe il corpo dell’uomo eterno, in quanto corpo di ogni creatura umana, vegetale e animale che in lui è contenuta, si trasforma qui in una metafora di morte: gli uomini, la natura e gli animali scelgono, attraverso l’esilio, il silenzio e l’aridità, ovvero la morte. Ed è una morte attiva e consapevole, determinata dall’allontanamento di Albione da Dio. Il conseguente abbandono dello *universal man* da parte di ogni essere vivente sembra costituire infatti il primo segno della creazione, ed è perciò un simbolo di rovina. Come afferma Altizer riguardo ai concetti di ‘caduta’, ‘creazione’ e ‘Uomo Eterno’, e ai ruoli da loro rispettivamente occupati nel disegno cabalistico, «that the Fall preceded the Creation is a universal mystical motif, so likewise there are numerous mystical symbols of a primordial Man who contains all things, but this symbols reached its most powerful Western form in the medieval Kabbalah»¹⁶⁵. Sembra dunque possibile individuare la fonte dell’uomo archetipico in cui tutto è contenuto proprio nella tradizione cabalistica, che osserva peraltro un accadimento temporale della *fall* e della *creation* assolutamente atipico rispetto alla religione cristiana.

Halevi identifica la prima grande regola della dottrina segreta con l’assunto «All is One», e con la consapevolezza che «[...] everything in the Unmanifest and Manifest Universe is of a single piece, a garment without seams»¹⁶⁶. Da questo assioma deriva la riconducibilità di tutto il mondo fenomenico e noumenico e degli esseri che vi regnano ad una sola creatura, lo *Ein-Sof*, nella sua unione con Adam (Uno-Tutto). Di conseguenza, come tutto è unito al pleroma originario, così tutto è congiunto anche all’essere e nell’essere universale, simbolo dell’unità primigenia, uno con Dio e uno con l’umanità di cui è padre, essendo immagine di entrambi: «Adam and the Tree of Life are conceived in the same design»¹⁶⁷. Per questo, proprio come lo *Eternal Man* blakiano, Adam Kadmon rappresenta anche l’essere androgino che sposa in sé i due sessi, giacché «It was only when the form of the Primordial Man was fashioned perfectly, with a harmonious balance between the male and female forces, that creation was able to sustain itself»¹⁶⁸. In altre parole, la creazione è armoniosa soltanto quando il principio femminile e quello maschile sono uniti; in caso contrario, essa diventa disgregazione: questo è esattamente ciò che avviene ai *four zoas* blakiani, poiché la separazione tra di sé e dalle rispettive emanazioni li conduce verso un’esistenza spettrale. Di conseguenza, sia nella dottrina segreta che in Blake, l’unione sessuale del principio ma-

schile (Adam Kadmon o spettro) e di quello femminile (*shekhinà* o emanazione) è considerata determinante ai fini della riconciliazione delle due parti nell'unità originaria.

Tuttavia, mentre per i cabalisti il sesso è soprattutto l'espressione dell'amore metafisico tra il *Godhead* e le sue emanazioni, per Blake è «the divine epiphany of the *Divine Man*», attraverso cui «he can identify the actual passion of sex as the radiant presence of an energy either demonic or divine»¹⁶⁹. L'unione sessuale, sebbene sulla terra abbia assunto una 'forma caduta' o decaduta¹⁷⁰, emerge infatti dal sostrato simbolico blakiano come l'unico sentiero che può ricondurre l'uomo verso un'esistenza immaginativa¹⁷¹, arrivando a coinvolgere perfino Gesù¹⁷². Del resto, la passione dominante di tutto il macrotesto poetico dell'artista inglese è sicuramente l'amore, il *love* che si personifica in Luvah, come suggerisce il nome stesso, e che nasce temporalmente in Orc, dalla cui energia creativa, sessuale, si sprigiona ogni rivoluzione. Orc, infatti, riesce a liberarsi dalle catene dell'oppressione paterna, e quindi ad emanciparsi, attraverso un violento atto sessuale con la madre, che sancisce la sua rigenerazione. Attraverso l'unione sessuale, l'uomo ricorda la sintesi universale e accede alla visione dei misteri del creato:

For the cherub with his flaming sword is hereby commanded to leave his guard at tree of life; and when he does, the whole creation will be consumed and appear infinite and holy, whereas it now appears finite & corrupt.

This will come to pass by an improvement of sensual enjoyment (K 154).

Se l'unione sessuale permette un riavvicinamento alla *Divine Vision*, la *Fall* può causare soltanto un allontanamento dell'uomo da quest'ultima. Blake esprime infatti l'idea della divisione dell'entità singola dal divino pleroma, scindendo ogni zoa in spettro ed emanazione¹⁷³. Lo spettro è un essere, o meglio un non-essere «composed...of pride, egotism, ambition and the reasoning mind»¹⁷⁴, demiurgo di un mondo materiale che rispecchia la sua cieca ambizione e l'egoismo insito nella sua natura scissa; egli è lo spirito raziocinante che cerca di gettare l'uomo nella stasi immaginativa. Ebbene, questo essere spettrale sembra affiorare anche nella 'dottrina segreta', in cui prende il nome e le sembianze del malvagio *kelippot*. Il termine 'kelippah', che si riferisce alla corteccia dell'albero della vita, significa alla lettera 'conchiglia'. Entità misteriosa e maligna, il *kelippot* nasce come separazione della creatura dal suo creatore e compare nella cabala come una sorta di figura demoniaca, che regna nel mondo materiale o addirittura al di sotto di questo. Sembra infatti che i *kelippot* siano ciò che resta dell'energia divina una volta attraversate le prime due *Sefirot* e giunta a Binah: le emanazioni che si trovano sotto di essa, incapaci di contenere tale energia, ne sono sconvolte e finiscono nel mondo materiale. Tale catastrofe iniziale sembra essere avvenuta perché il male aveva già permeato l'albero della vita¹⁷⁵.

La somiglianza degli zoa blakiani ai *kelippot* si fa ancora più esplicita se si prendono in considerazione alcuni passi tratti da *The Four Zoas*, in cui Blake apostrofa le sue quattro *personae* con termini che richiamano le mitiche creature cabalistiche. Nella *Night IX*, per esempio, gli zoa, o meglio, gli spettri, sono rappresentati come presenti «in every man insane & most / Deform'd» (K 267). Successivamente, Blake ritrae lo spettro di Tharmas (riferendosi a lui come «Eternal Death», ivi), mentre domanda ad Enion, sua emanazione: «Who art thou Diminutive husk & shell [...]?» (K 268), richiamando il significato stesso della parola *Kelippot*. Inoltre, il movimento discendente che caratterizza le divine emanazioni una volta allontanatesi dallo *Ein-Sof*, perché incapaci di riceverlo, sembra essere del tutto analogo alla caduta degli zoa, anch'essi improvvisamente incapaci di accogliere Dio, nel mondo abissale che essi concorrono a creare e a deformare. Tuttavia, mentre la 'dottrina segreta' mantiene i suoi demoni al di fuori di Adam Kadmon, in uno stato oscuro sottostante a *Malkhut*, Blake li conserva invece all'interno di Albione o meglio, al suo posto, poiché da loro dipende la creazione e lo sviluppo della realtà vegetativa, quando l'uomo universale cade nel sonno di morte. Di conseguenza, se Adam resta del tutto immune all'azione malvagia dei *Kelippot* pur nella sua forma caduta, Albione diviene invece la vittima delle quattro creature viventi e in particolare di Urizen, che lo priva appunto di ogni volontà e potere. D'altra parte, se i mostri cabalistici non potranno mai ricongiungersi all'Essere Divino perché non costituiscono Adam, i quattro zoa saranno invece reintegrati, alla fine dei tempi, alla «Universal Brotherhood» nello stato di Eden, in quanto parte del corpo di Albione.

Ritornando brevemente al libro del profeta Ezechiele, è stato già notato come egli parli di quattro creature viventi, uno con il volto di vitello, uno col volto di leone, un altro di essere umano e l'ultimo di aquila; ciascuno con una ruota al proprio fianco e, al di sopra, un trono dove si trova assisa una figura con sembianze d'uomo. La visione del trono e della creatura seduta sopra attiene all'iconografia biblica, rappresentando il Signore in tutta la sua gloria, come lo stesso Ezechiele spiega; le ruote raffigurano invece l'umanità che, guidata dalle quattro creature zoomorfiche, si muove con loro:

Quando quegli esseri viventi si muovevano, anche le ruote si muovevano accanto a loro e, quando gli esseri si alzavano da terra, anche le ruote si alzavano. Dovunque lo spirito le avesse spinte, le ruote andavano e ugualmente si alzavano, perché lo spirito dell'essere vivente era nelle ruote. [...] Sopra il firmamento che era sulle loro teste apparve qualcosa come pietre di zaffiro in forma di trono e su questa specie di trono, in alto, una figura dalle sembianze umane¹⁷⁶.

I quattro esseri viventi agiscono dunque come intermediari tra il cielo e la terra e, a causa della loro 'conformazione corporea', che li rende uniti alle ruote ma non al trono, il loro movimento sembra essere maggiormente

diretto sugli uomini che non su Dio. Dalla visione di Ezechiele emerge infatti una struttura piramidale-discendente che vede al suo apice Dio assiso sul proprio trono, al di sotto il firmamento e, infine, le creature viventi e le quattro ruote sullo stesso piano. Tale struttura la ritroviamo non solo in Blake quando, come abbiamo avuto modo di notare, gli zoa concorrono alla creazione del mondo vegetativo dopo la caduta, ma è ben presente anche nella cabala, in cui le dieci *Sefirot* cooperano con gli uomini in ciascuno dei quattro mondi si trovano¹⁷⁸:

The Jewish mystical doctrine known as “Kabbalah” (=“Tradition”) is distinguished by its theory of ten creative forces that intervene between the infinite, unknowable God (“Ein Sof”) and our created world. Through these powers God created and rules the universe, and it is by influencing them that humans cause God to send to Earth forces of compassion (masculine, right side [of the tree of life]) or severe judgment (feminine, left side [of the tree of life])¹⁷⁹.

Come avanza Segal, le dieci creature ricoprono il ruolo di intermediari tra Dio e l'uomo, essendo sia l'Uno che l'altro parti attive di una comunicazione. La visione cabalistica del rapporto tra lo *Ein-Sof*, le *Sefirot* e gli uomini non contempla infatti la suddetta relazione come una struttura piramidale-discendente, in cui Dio governa attraverso le proprie emanazioni e gli esseri umani assolvono silenti i loro doveri. Si tratta piuttosto di una piramide caratterizzata da una duplice traiettoria, l'una discendente e l'altra ascendente. Prendendo in esame il libro dello *Zohar*, è possibile spiegare questo rapporto 'dialogico' tra cielo e terra, che sembra risalire proprio alla visione di Ezechiele. Infatti, nel testo sacro della cabala scopriamo l'immagine del *Chioth ha Qodesh*, la Scala delle Luci che attraversa l'albero sefirotico nella sua interezza, congiungendo quindi lo spazio edenico a quello terrestre. Il *Chioth ha Qodesh* rimanda alle quattro creature di cui parla Ezechiele: si tratta dei *malakhim*, ovvero di quattro esseri, santi o angelici, che partecipano della pienezza dello *Ein-Sof*. Essi si trovano nel primo mondo, la *Sefirà Keter* e rappresentano, come sottolinea Gray, i «powers of the Eternal Elements» cui è conferito il compito di stabilire «the Primal Pattern according to which the rest of Existence emerges»¹⁸⁰. Tuttavia, per adempiere la loro missione, essi non possono trovarsi soltanto nel primo mondo – il più perfetto per la sua maggiore prossimità a Dio –, ma si trovano anche nel terzo, il mondo formativo o esperienziale di *Yetzirah*. La cabala identifica infatti quattro mondi possibili, oltre a quello divino; ciascuno di essi è permeato dall'energia dello *Ein-Sof*, per mezzo delle *Sefirot*:

The ten Sephiroth of the world of Emanation [Atzilut] comprise a portion of the Infinite Light which is circumscribed for the purpose of supervising or bestowing to Creation [Beriah]....Thus Creation is as a body to the soul, which Emanation imparts. Creation in turn supervises through the powers of its soul (which are actually the power of

will of Emanation) the world of Formation [Yetzirah]... In the world of Formation reside the angels and thus the power which is transmitted from Creation to formation is vested in the angels. In this way the powers of Creation become the soul to the powers of Formation. Similarly the power is transmitted from Formation to the world of action [Asiyah]...to its spheres all the way down to earth¹⁸¹.

Sul primo mondo, quello di *Atzilut*, poiché è il più vicino alla perfezione divina, agisce direttamente Dio, o meglio il «God Aspect»; in *Beriah* sono invece gli Arcangeli a guidare e ad occuparsi della creazione, mentre in *Yetzirah* gli Angeli pensano alla formazione (questo stato appare infatti essere molto simile al blakiano mondo di Generation); e, infine, nel mondo di *Asiyah*, regnano i «Planetary Powers»¹⁸². Inoltre, così come i quattro zoa lavorano alla creazione di una realtà materiale¹⁸³, i *malakhim* sono «responsible for certain functions in the [Y]etziratic world»¹⁸⁴, divenendo determinanti nel processo creativo. Infatti, come sottolinea Gray, «all life originates from its One Source and then commences differentiating via the Chioth [ha Qodesh]»¹⁸⁵. In modo analogo, le quattro creature viventi di Ezechiele muovono senza sosta le ruote poste ai loro fianchi al fine di plasmare la realtà sottostante.

Il dialogo tra cielo e terra si esplica dunque, secondo la dottrina segreta, attraverso il movimento dei *malakhim*, i quali attraversano i quattro mondi suddetti grazie al *Chioth ha Qodesh*, che rappresenta dunque un modello di vita, un «pattern for perfect living» come sostiene ancora Gray¹⁸⁶. Come abbiamo già avanzato, inoltre, queste figure angeliche non solo discendono la scala per portare agli uomini il messaggio divino, ma possono anche risalirla per recare a Dio le parole umane. La capacità creativa, o il *Poetic Genius*, come direbbe Blake, non segue quindi un'unica traiettoria che prevede la discesa dal cielo verso la terra. Al contrario, nell'immagine del *Chioth ha Qodesh* l'energia parte anche dall'uomo, attraversa le dieci *Sefirot*, e raggiunge infine Dio. Quest'ultima interpretazione del rapporto tra cielo e terra conferisce all'ultima *Sefirà*, *Malkhut*, una grande importanza: l'azione dell'essere umano sulla terra può determinare o, quantomeno, cooperare con lo *Ein-Sof*, alla rinascita dell'energia creativa, che condurrà infine il *fallen man* verso la salvezza. La redenzione umana non è data soltanto dalla compassione e dalla misericordia divina, ma anche dalla volontà umana di reintegrarsi all'Uno-Tutto, che è poi la capacità blakiana di 'credere' alla *Divine Vision*. Per questo, se da una parte Dio scende sulla terra attraverso le sue quattro creature angeliche per aiutare l'uomo, dall'altra è proprio quest'ultimo che, attraverso il proprio anelito verso l'infinito, può esprimere la propria energia divina. La volontà di ricongiungere l'Uno con il Tutto per recuperare la sintesi originaria, secondo la visione ebraica, nasce dall'uomo e quindi dalla terra, non dal cielo, sebbene la scintilla infinita ed eterna sia creata da Dio.

Benché non sia possibile associare i quattro *malakhim* con alcuna qualità o caratteristica propria del corpo di Adam Kadmon (come invece ab-

biamo fatto nel caso degli zoa blakiani), sappiamo tuttavia che la dottrina cabalistica concepisce l'uomo universale come una creatura formata da tre parti: «the spirit representing the intellectual world, the soul representing the sensuous world, and the life representing the material world»¹⁸⁷. La compresenza in Adam di una qualità intellettuale, di una sensibile e di una materiale ricorda, per certi versi, gli zoa che, nel sistema simbolico blakiano, rappresentano appunto la ragione, i sensi e la corporalità, ovvero Urizen, Luvah e Tharmas. Non solo, questa tripartizione del corpo mistico dell'uomo universale ci richiama alla mente, ancora una volta, i tre uomini che il re Nabucodonosor fa gettare nella fornace. Come abbiamo già osservato, il re resta sorpreso e turbato nel vedere che Sadrach, Mesach e Abdenego non vengono bruciati dalle lingue di fuoco; ma il suo turbamento è provocato in particolar modo dall'apparizione di un quarto uomo, le cui sembianze sono le medesime di un figlio di dèi. Inoltre, la sua improvvisa comparsa consente l'introduzione e la reiterazione del numero 'quattro' nel canone biblico (si pensi ai quattro «esseri animati» di Ezechiele o ai quattro esseri dalle sembianze zoomorfiche di Giovanni), mettendone in rilievo l'intrinseco valore simbolico e semantico: il quattro è infatti simbolo della divinità¹⁸⁸. Anche nel sogno del re, narrato sempre dal profeta Daniele, la statua appare essere composta da quattro diversi metalli, tra i quali soltanto uno, l'oro, essendo il più pregiato, può formare la testa del gigante e rappresentare quindi il Signore, a dispetto degli altri tre che esprimono qualità più umane o materiali per il loro valore e per la loro maggiore o minore prossimità alla testa¹⁸⁹. Sia dalla visione cabalistica dell'Adamo primitivo, sia dall'altra proveniente dalla tradizione gnostica ed ermetica, affiora un'assenza di rilievo: la quarta qualità, quella immaginativa, che Blake celebra in tutta la sua produzione letteraria nella figura di Urthonalos ('colui che guarda', dal verbo *lo*), il *Poetic Genius*, in Adam non è affatto contemplata. Dall'*opus* blakiano, l'immaginazione emerge infatti come l'unica facoltà capace di permettere all'uomo di avvicinarsi nuovamente alla *Divine Vision*, e quindi l'unico strumento che Dio stesso dona ai propri figli per aiutarli a combattere le tenebre che li avvolgono; da qui l'identificazione, in alcune opere, di Los con il quarto uomo biblico, ovvero con Gesù il quale, essendo egli stesso la Visione, non può che manifestarsi per mezzo dell'immaginazione¹⁹⁰. Ora, dal momento che la quarta qualità assente in Adam è proprio l'immaginazione, che abbiamo appena definito come uno strumento della misericordia divina, è possibile identificare tale qualità proprio con lo *Ein-Sof*, il Dio della cabala, la cui presenza sarebbe quindi implicita nell'uomo archetipico. Un'ipotesi quest'ultima che sembra trovare conferma nella già considerata immagine blakiana dei tre uomini, l'«Uomo Forte», l'«Uomo Bello» e l'«Uomo Brutto» (K 109), e nella loro originaria compresenza in un unico Essere. Infatti, in entrambi i casi il numero tre sembra riferirsi alle qualità che contraddistinguono Adam o Albione, mentre il numero 'quattro', implicito nell'immagine della cabala ed esplicito in Blake («They were originally one man, who was fourfold. [...] and the form of the fourth was like the Son of God», ivi), rappresen-

terebbe appunto la scintilla divina. Di conseguenza, i numeri dall'uno al quattro vanno ad esemplificare l'unione mistica tra Dio e l'uomo, nella forma dell'essere umano singolo composto da tre qualità ma fatto di quattro parti. Tale unione, che esprime non solo l'amore del Padre verso il Figlio, ma anche la divinità a lui conferita proprio da Dio, è espressa anche nel libro della *Genesi*, nel capitolo della Creazione, in cui Dio decide di creare l'uomo «a nostra immagine, a nostra somiglianza»¹⁹¹. L'immagine umana è dunque speculare a quella divina: un assioma basilare che permette non tanto di 'rivestire' la divinità con un corpo materiale, quanto di spogliare l'uomo di quest'ultimo per scoprire la propria anima divina. Blake traduce tale visione dell'essere umano quale creatura uguale al suo creatore, chiarendo che si tratta di una somiglianza e di una comunione divine:

Man can have no idea of anything greater than Man, as a cup cannot contain more than its capaciousness. But God is a man, not because he is so perceiv'd by man, but because he is the creator of man (K 90).

In quanto creatore dell'umanità, Dio stesso si fa uomo. A differenza dell'Albione blakiano, Adam Kadmon si manifesta sempre come un'immagine di Dio, ma 'inferiore':

The Biblical Word that man was created in the image of God means two things to the Kabbalist: first, that the power of the Sefiroth, the paradigm of divine life, exists and is active also in man. Secondly, that the world of the Sefiroth, that is to say the world of God the Creator, is capable of being visualized under the image of man the created. From this it follows that the limbs of the human body [...] are nothing but images of a certain mode of spiritual existence which manifests itself in the symbolic figure of Adam Kadmon, the primordial man. For, to repeat, the Divine Being Himself cannot be expressed. All that can be expressed are His symbols. The relation between En-Sof and its mystical qualities, the Sefiroth, is comparable to that between the soul and the body, but with the difference that the human body and soul differ in nature, one being material and the other spiritual, while in the organic whole of God all spheres are substantially the same¹⁹².

In altre parole, giacché Dio non può essere espresso e definito in alcun modo per la sua natura infinita ed eterna, la dottrina cabalistica interpreta l'immagine biblica dell'uomo fatto a somiglianza di Dio in senso metaforico e trasversale: l'immagine di Dio sarebbe, in realtà, la scintilla divina ricevuta dalle *Sefirot* in diversa misura. Da qui si deduce che la somiglianza biblica della creatura al suo creatore, quale somiglianza speculare della sua divinità, si presenta nella cabala come una sorta di affinità dell'essere vivente non tanto allo *Ein-Sof* quanto alle sue emanazioni. In altre parole, le *Sefirot* avrebbero trasmesso all'uomo cosmico la scintilla divina. Ciò implica che l'uomo sia ridotto a immagine inferiore di Dio, dal momento che le *Sefirot* non possiedono totalmente la sua perfezione: il 'potere'

concesso dall'Essere Divino alle proprie emanazioni non è uniforme ma, come abbiamo visto, dipende dalla loro posizione nell'Albero della Vita. I cabalisti avanzano infatti l'ipotesi che l'uomo, nel suo essere immagine della divinità delle *Sefirot*, lo sia anche del loro aspetto esteriore, rappresentando in tal senso il mondo spirituale, sefirotico e, quindi, divino. In altre parole, Adam riprodurrebbe la forma del *Tree of Life*, composto dalle dieci Sefirot di diverso valore e importanza, contenendolo interamente e riproducendo egli stesso tutti i gradi della perfezione divina, da quello più alto di *Keter*, a quello più basso di *Malkhut*.

Ben lontano da questa interpretazione cabalistica della *Genesi*, Blake contempla soltanto la santità dell'uomo, quale condizione a lui propria nonostante la caduta, che gli permetterà di risalire a Dio una volta recuperata la vista e, per esteso, la Visione:

Think of a white cloud as being holy, you cannot love it; but think of a holy man within the cloud, love springs up in your thoughts, for to think of holiness distinct from man is impossible to the affections (K 90).

Non a caso, come intuisce Corti, Blake sembra esplicitare la propria teoria inerente alla divinità di ogni creatura umana attraverso un iconismo verbale di carattere prettamente antropomorfo, tale da ritrarre ogni suo essere empirico con un'improbabile forma umana¹⁹³:

Each grain of Sand,
Every Stone of the Land,
Each rock & each hill,
Each fountain & rill,
Each herb & each tree,
Mountain, hill, earth & sea,
Cloud, Meteor & Star,
Are Men Seen Afar (K 804-805).

Blake identifica la caduta umana sulla terra non solo come la diretta conseguenza di quell'atto di *Selfhood* che ha portato l'uomo a volgere le spalle a Dio, alla *Divine Vision*, ma anche come la possibilità estrema, conferita a ogni essere umano, di spiare le proprie colpe¹⁹⁴. Un processo quest'ultimo che può avvenire soltanto grazie ad un'esperienza concreta di dolore e sofferenza; allora Albione potrà scegliere se redimersi, rinnegando se stesso (*atonement*), e quindi ritornare a Dio, oppure restare radicato nel peccato urizenico e nella menzogna. È interessante notare come Givone spieghi la dottrina blakiana del 'libero arbitrio' concesso all'uomo, facendo riferimento proprio alla dottrina segreta e, in particolare, allo *Zohar*, in cui Rabbi Simeone sostiene che «se Dio non avesse creato lo spirito del bene e del male, l'uomo non avrebbe potuto né meritare né demeritare. Ma se l'uomo non avesse potuto ciò – se l'uomo dun-

que fosse stato tutt'uno con Dio, tutto assorbito dalla sua pienezza –, egli non sarebbe esistito»¹⁹⁵.

Lo spirito del male è dunque fondamentale ai fini della *restitutio ad integrum*, che avverrà in un tempo prettamente messianico. Anche secondo la tradizione cabalistica infatti la venuta del Cristo sulla terra comporta la reintegrazione al pleroma originario, la quale è chiamata *tikkun*. Il termine *tikkun* indica la guarigione di Adam e il suo ritorno in Eden. La Bibbia ebraica, esattamente come quella cristiana, narra di un inizio identificato come la creazione del mondo, *Bereshit barà Elohim* (/bereshit barah Elohim/), «Al principio Dio ha creato»¹⁹⁶. Il lessema *Bereshit* significa infatti 'inizio', 'genesi' (sebbene *barà* esprima una creazione che è avvenuta dal nulla) e, di conseguenza, se è verosimile credere in un 'inizio' è auspicabile, secondo la dottrina segreta, confidare anche nella restituzione di tutto il creato al suo creatore, ovvero nella 'fine'. Tra il tempo della genesi e il tempo dell'apocalisse, nasce, sorge e muore il tempo della caduta. Durante questo periodo, ascritto tra l'inizio e la fine dei tempi, l'essere caduto non ha alcuna concezione né dell'uno né dell'altro, perché è immemore di ciò che era prima e quindi ignaro di ciò che diverrà poi. Di conseguenza, non può comprendere neppure ciò che egli rappresenta nel suo presente fenomenico e dove si trova. Tuttavia, come abbiamo già evidenziato all'inizio di questo capitolo, l'uomo possiede un dono capace di valicare la sua stessa ignoranza e di ricondurlo verso uno spiraglio di luce. Questo mezzo di salvezza è l'arte.

L'arte è, come sostiene la cabala, il ricettacolo dell'energia divina, la *malhut*. Lo *Ein-Sof* emana infatti la propria luce o *shefah* attraverso di essa, la quale poi, a sua volta, la traduce all'umanità che non ricorda più la lingua divina. Per questo l'opera d'arte non ha limiti e confini, se non quelli che Dio stesso le impone. Da qui il ruolo centrale occupato dall'artista nella visione cabalistica, poiché se l'arte è l'unico mezzo di cui l'Essere Eterno si serve per toccare l'uomo, suo strumento non può che essere, appunto, l'artista. Ed è probabilmente questa affine concezione dell'arte e dell'artista, che costituisce il principale punto di tangenza tra la tradizione misterica in questione e il pensiero blakiano. Se l'opera d'arte e l'artista rappresentano il tramite tra il cielo e la terra, ciò significa infatti che Dio scende verso l'uomo attraverso il messaggio artistico e che l'uomo, o meglio l'artista risale verso Dio attraverso l'opera d'arte. Ciò ricorda e conferma il movimento discensionale e ascensionale dei *malakhim* attraverso il *Chioth ha Qodesh*, in quanto vede l'energia creativa giungere da Dio all'uomo e viceversa.

Anche Blake sembra aver percorso la sua vita seguendo una duplice traiettoria: da una parte ha innalzato il proprio sguardo verso il divino, afferrandolo attraverso attimi di estasi immaginativa; dall'altra, ha scavato nei meandri del pensiero umano, per individuare dove, quel pensiero, è stato toccato dalla mano di Dio; dove Dio ha voluto trasformare il frutto dell'ingegno umano in espressione di se stesso. Novello Albione che anela di riunirsi con il Padre, egli ha individuato nella Bibbia (sicu-

ramente) e nella tradizione cabalistica (probabilmente), il frutto di uno sguardo profetico sul mondo. La figura dell'artista-profeta e il ruolo da lui espletato costituisce quindi un importante *trait d'union* tra il pensiero blakiano e la dottrina misterica della cabala, ma anche tra il primo e la tradizione biblica trasmessaci dalle Sacre Scritture. Questa figura è infatti capace di rivelare agli uomini la verità passata, presente e futura di un mondo, la cui storia, seppure con sfumature profondamente diverse, è l'argomento unico e determinante dei libri biblici, di quelli cabalistici e, non a caso, blakiani:

I see the Four-fold Man, The Humanity in deadly sleep
 And its fallen Emanation, The Spectre & its cruel Shadow.
 I see the Past, Present & Future existing all at once Before me (K 635).

Gli occhi immaginativi dell'artista, nella loro capacità di osservare il passato («I see the Four-fold Man»), il presente («The Humanity in deadly sleep / And its fallen Emanation, The Spectre & its cruel Shadow») e il futuro («[...] & Future [...]»), narrano dell'unico avvenimento in grado di coinvolgere ogni uomo al di là dei propri confini spazio-temporali: la storia dell'umanità. La caduta, il pellegrinaggio terrestre, il giudizio divino e la vita eterna, in cui il Padre si ricongiunge col Figlio che, a sua volta recupera la propria androgenia, è visibile e raggiungibile attraverso l'arte, proprio perché «In Eternity the Four Arts, Poetry, Painting, Music and Architecture, which is Science, are the Four Faces of Man» (*Milton*, K 519). Ed ecco che il numero quattro compare ancora una volta, aiutandoci a completare il nostro 'quadro': i quattro piani dell'essere, identificabili con le quattro facoltà mentali ma anche con i quattro momenti determinanti della storia umana, sono individuabili soltanto attraverso i quattro volti dell'arte.

6.3 Boehme

The fault of the Great German Theosopher lies in the opposite extreme. But this ought not to excite thy scorn. [...] Jacob Behmen the Philosopher, surprizes us in proportion as Behmen the Visionary had astounded or perplexed us [...]. Frequently does he mistake the dreams of his own overexcited Nerves, the phantoms and witcheries from the cauldron of his own seething Fancy, for part or symbols of a universal Process; but frequently likewise does he give incontestable proofs, that he possessed in very truth 'the Vision and the Faculty divine!'¹⁹⁷.

Figura di prim'ordine della tradizione mistico-teosofica occidentale, Jacob Boehme (1575-1624) nasce come semplice calzolaio nella Germania protestante. Conseguendo un'istruzione propriamente autodidattica, penetra all'interno di un panorama culturale che include studiosi e dottrine che hanno segnato la tradizione esoterica occidentale: da Kaspar Schwenkfeld¹⁹⁸ (1490-1561) a Paracelso¹⁹⁹ (1493-1541) e Valentin Weigel²⁰⁰

(1533-1588), dalla cabala alla sperimentazione alchemica, dall'astrologia fino alla tradizione ermetica; un panorama che ci aiuta sicuramente a spiegare l'oscuro e criptico pensiero teosofico del visionario tedesco, nonché il linguaggio immaginifico ed ermetico che da esso deriva. La sua speculazione mistico-teologica, condotta secondo un approccio prettamente psicologico²⁰¹, conduce infatti verso importanti tematiche religiose e filosofiche. Ma il cammino mistico di Boehme non ha propriamente inizio con i suoi studi, ma con quello che potremmo definire il suo risveglio visionario, quando il giovane venticinquenne viene colpito da un raggio di sole riflesso in un piatto di peltro, e resta folgorato dalla visione di Dio che penetra nella realtà fenomenica degli uomini e in quella abissale del Non-Essere:

I contemplated man's little spark, what it should be valued before God along side of this great work of heaven and earth. [...] I therefore became very melancholy and highly troubled. No Scripture could comfort me, though I was quite well versed in it [...] When in such sadness I earnestly elevated my spirit into God and locked my whole heart and mind, along with all my thoughts and will, therein, ceaselessly pressing in with God's Love and Mercy, and not to cease until he blessed me..., then after some hard storms my spirit broke through hell's gates into the inmost birth of the Godhead, and there I was embraced with Love as a bridegroom embraces his dear bride. [...] What kind of spiritual triumph it was I can neither write nor speak; it can only be compared with that where life is born in the midst of death, and is like the resurrection of the dead. [...] In this light my spirit directly saw through all things, and knew God in and by all creatures, even in herbs and grass. [...] In this light my will grew in great desire to describe the being of God [...] ²⁰².

Da questo e altri momenti epifanici²⁰³ nascono i trattati religiosi di Boehme²⁰⁴, in cui egli esprime le sue principali teorie teosofiche, radicate essenzialmente sul rapporto tra il divino e l'umano e sui processi dinamici della psiche. Egli sostiene infatti la natura visionaria della propria speculazione, discreditando ogni sorta di approccio gnostico determinato da improbabili rapimenti estatici. Con Boehme non è possibile trovare né i demoni con cui Blake instaura le proprie amichevoli dissertazioni né, come vedremo, gli angeli di Swedenborg. Infatti, nonostante la sua speculazione filosofico-teologica abbia inizio grazie ad un avvenimento di natura soprannaturale, il mistico lusaziano continua sempre a ribadire che il proprio potere non proviene da tali visioni, ma è insito in lui perché voluto da Dio e determinato dalla propria consapevolezza che la nascita dell'uomo e dell'universo in cui egli dimora rappresenta anche la perfezione raggiunta dall'Essere Assoluto. Proprio come nel Blake di *All Religions Are One* e *There is no Natural Religion*, anche Boehme sostiene l'esistenza di un solo Dio della cui scintilla eterna tutti gli esseri viventi di qualsiasi religione partecipano:

If the hidden God, who is but a Single Essence and Will, had not of his own will gone forth out of himself, if he had not issued out of the eternal knowing . . . into a divisibility of the will, and had not the same divisibility into comprehensibility conducted to a natural and creaturely life, and were it not the case that this same divisibility in life consisted in strife – how else then could he have wanted the hidden will of God, who in himself is but One, to be revealed? How might a will within a Single Unity be a knowledge of himself?²⁰⁵

Boehme sembra rifiutare *in toto* il concetto gnostico del *Deus absconditus* per accettare soltanto quello alchemico e cabalistico, secondo il quale Dio partecipa della realtà materiale dei propri figli, penetrandola. L'epifania del divino nel mondo naturale è di fondamentale importanza non solo per gli esseri viventi, ma anche per Dio stesso, che vede e comprende la propria divinità e umanità riflessa nello specchio fenomenico:

[...] everything in the physical world is symbolic in its very nature; it is the sensible representative of a spiritual essence. Correspondence is related to the older alchemical doctrine of signature and goes back to the platonic view of the temporal world [...]. Boehme – whom Blake held to be far greater than Swedenborg – speaks of the “vegetable glass” of nature – that is, as it were, a mirror in which spiritual realities are reflected [...]²⁰⁶.

La creazione stessa dell'universo vegetativo è da lui contemplata come un atto compiuto dal *Godhead* per assecondare il proprio bisogno di auto-rivelazione. Questo processo che si sviluppa a partire dall'essenza divina originaria, che il mistico definisce *das Nichts* (il Nulla)²⁰⁷, in quanto si tratta di una forma spirituale indifferenziata ma desiderosa di raggiungere la propria perfezione incarnandosi e confluendo in tal modo nella rivelazione di Dio a se stesso, induce Boehme ad elaborare una teoria dialettica, basata su principi negativi e positivi. Tali principi provengono dal *Godhead* originario, definito anche *Ungrund* (la divinità ascosa) e poi attraversano vari stadi di manifestazione fino a giungere ad una completa auto-rivelazione in cui diviene *Grund*, ovvero fondamento. Durante questi stadi, Dio passa da uno stato eterno ed infinito ad uno materiale, creandosi ed incarnandosi nella realtà vegetativa:

In the non-natural, uncreaturely Godhead (Gottheit) there is nothing more than a single will, which is also called the one God, who wants nothing else except to find and grasp himself, to go out of himself, and by means of this outgoing to bring himself into visibility (Beschaulichkeit). This Beschaulichkeit is to be understood as comprising the three-fold character of the Godhead, as well as the mirror of his wisdom and the eye by which he sees²⁰⁸.

Boehme individua il processo epifanico compiuto dall'Essere Eterno secondo tre principi attraverso i quali egli passa da uno stato totalmente noumenico e trascendente in cui è definito *Ungrund* (prima fase), corrispondendo quindi al Padre e all'oscurità, ad una condizione in cui è pura volontà, *Wille*, luce e personificazione del Figlio (seconda fase), per giungere infine alla terza fase ed ultimo principio, in cui la suddetta volontà si scontra con lo *Ungrund*, originando «Outbirth», ovvero la realtà fenomenica, corrispondente alla figura dello Spirito Santo:

So, in this beginning, although it is not actually a beginning, for Boehme describes the mirroring process by which God looks in on Himself to see what He will be, as an eternal process which is forever happening; God sees the Son. He loves the Son and so wants to be the Son that an infinite desire is initiated. This is the first actual property in the nature of God. [...] This nothingness begins to fold in on itself as the inward desire of God to express Himself as the Son causes movement. [...] our God is always looking into His divine Maiden of wisdom to see what He will be. However, this is still all in the imagination and nothing has been brought into actual being. [...] The clear freedom actually becomes dark and takes on a real substance. [...] The clear freedom actually becomes dark and takes on a real substance. In doing this, Boehme reveals to us a “dialectic” process. Jacob Boehme is often called the “Father of Dialecticism.” [...] Boehme describes this first principle of contraction as a region of infinite gravity, which causes an infinite darkness, an infinite inward force, and an infinite density. From this point Boehme identifies an opposing principle which he calls expansion. Boehme says that the synthesis of these two opposing principles is rotation. There is such a conflict or dynamic tension between the contraction and expansion that a torque or a tumbling process occurs and it begins to whirl. As the infinite contraction and expansion become greater and greater the whirling or rotation is increased and increased. Boehme calls this a whirling will. [...] Boehme says that these first three principles make up what he calls the dark principle. [...] The second property wants to express everything, but the first won't let the second go, and they become tumbling into a will or wheel of self-seeking. Boehme calls this the “Wheel of Birth” by which God gives birth to Himself²⁰⁹.

L'unione del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo attraverso questi tre assunti dà origine al simbolo androgino della Trinità, che è visibile perché riflesso nello specchio di *Sophia*, la saggezza, ovvero il principio femminile o l'emanazione della Trinità (quarto principio): «[God] reveals the Word in the mirror of Wisdom, so that the three-fold nature of the Deity becomes manifest in Wisdom»²¹⁰. Anche Boehme sembra adottare il numero quattro nella sua più specifica valenza semantica, associandolo alla perfezione esemplificata dall'incontro del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo, visibili all'umanità perché rivelati «nello specchio della Saggezza».

Non solo, i primi due principi sono determinati ciascuno da una triade di forze antitetiche che consiste di una tesi, una antitesi e una sintesi. In altre parole, oltre i tre principi legati alle figure del Padre, del Figlio e dello Spirito e al quarto, quello della Vergine, *Sophia*, Boehme parla anche di sette forme naturali, suddivise in due insiemi ternari (corrispondenti ai primi due assunti), ma separate da una forma centrale che è proprio il numero quattro. La prima coppia rappresenta il desiderio oscuro ed incompiuto, mentre la seconda l'appagamento di tale desiderio in natura.

Nella sua produzione letteraria, Boehme parla di tre mondi: un mondo infernale avvolto nelle fiamme, «which has since been named the Sub-conscious. It contains all the basic impulses - all the deadly sins»²¹¹; uno paradisiaco che trasforma i peccati della realtà sottostante in virtù (questi due stati oppositivi regnano entrambi in Dio); e di un terzo spazio, quello naturale, in cui l'uomo vive sotto l'egida delle leggi fisiche. I sette spiriti incaricati di trasformare la volontà negativa, contraria alla manifestazione divina, in volontà positiva, tale da permettere l'incarnazione del divino nella realtà materiale, hanno compiti diversi: i primi tre, che Boehme chiama contrazione, espansione e rotazione, danno libertà alla natura (che possiamo associare alla terra) di fuoriuscire dallo spazio oscuro che la ingloba e di incontrare la luce. Le prime due forze (contrazione ed espansione), in perenne conflitto tra di sé, sono presenti in tutti gli esseri viventi e rappresentano una macro-coppia oppositiva; da esse derivano il bene, il male e la vita, oppure lo spirito, la materia e la vita. Dall'incontro dello spirito con la materia viene creata la quarta forza o essenza, il fuoco, che brucia e consuma tutto ciò che nel mondo fenomenico è male. L'uomo può scoprire la propria salvezza e raggiungerla soltanto attraversando il fuoco purificatore, da cui scaturiscono le tre forme spirituali superiori: luce o amore, suono e sostanza. Inoltre, come nella triade precedente, anche in questo caso le forze sono caratterizzate da un movimento di contrazione, di espansione e di rotazione²¹². La prima triade è rappresentata dall'oscurità, mentre la seconda dalla luce. I quattro principi della volontà (o desiderio), della non-volontà, del contatto tra oscurità e luce (o tra ascosità e visibilità) e, infine, dello sviluppo di tale tensione oppositiva nell'unità stanno alla base del pensiero di Boehme. Anche Blake sembra subire il fascino del triplice moto di contrazione, espansione e rotazione, assegnando non solo ad Albione la capacità di contrarsi ed espandersi ma al proprio demiurgo Urizen il potere di contrarre, espandere e far roteare la realtà da lui stesso forgiata²¹³.

La simbologia cosmogonica di Boehme sembra infine concludersi con l'immagine delle dieci forme di fuoco: «[...] the first form is the 'Eternal Liberty', [...]. On the other end of the scale comes the Tenth Form 'the corporizing of Angels and Holy Souls'»²¹⁴. Come specifica Hirst, le sette qualità naturali sono di derivazione biblica, poiché rievocano i sette spiriti che nell'*Apocalisse* di Giovanni circondano il trono dell'Altissimo; al contrario, le dieci forme di fuoco ricordano le dieci *Sefirot* della tradizione cabalistica, così come *Sophia* richiama alla mente la decima *Sefirà*,

Malkhuth, che funge da tramite tra cielo e terra. In effetti, anche secondo il pensiero del mistico tedesco, lo spirito umano e il creato si manifestano a Dio grazie a *Sophia* che, come uno specchio, riflette la realtà sensibile, che è anche il suo corpo. Di conseguenza l'Essere Divino e l'essere umano si creano a vicenda:

The Virgin [Wisdom] is visible like a pure Spirit, and the Element is her body [...] the holy Earth ... and into this the invisible Deity is entered [...] that the Deity is in the pure element and the element is in the Deity; for God and the element [...] are become one thing, not [only?] in spirit, but in substance²¹⁵.

La triplice manifestazione con cui lo *Ungrund* si manifesta nella realtà materiale appare sicuramente mutuata dalla Bibbia²¹⁶, in cui il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo formano e spiegano il volto trinitario della religione cristiana. Anche la visione di Dio *qua substantia* di tutto il creato può trovare origine nelle Sacre Scritture. Tuttavia Boehme, allontanatosi dal cristianesimo con i propri concetti di desiderio e volontà attribuiti al Signore, incontra una prima dissonanza proprio in tale brama di auto-manifestazione (*Beschaulichkeit*) da parte del *Gottheit*, in quanto il conseguimento del suddetto desiderio che si concretizza nel mondo fenomenico, costringe Dio a limitare il proprio essere e la propria libertà. In effetti, questa struttura triadica formata dall'unione di Dio in Padre, Figlio e Spirito Santo, ovvero di spirito, corpo e anima subisce una scissione che, paradossalmente, è determinata proprio dalla volontà divina di materializzarsi²¹⁷. Tale desiderio, che il mistico chiama «the quality of hunger»²¹⁸, esprime dunque la volontà propria dell'Essere Assoluto di concretizzarsi, ma è tuttavia una brama pericolosa e imperfetta, aggiunge Boehme, perché comporta il suo allontanamento dalla condizione infinita ed eterna che gli è invece propria: dalla purezza dello *Ungrund*. La lotta tra questa prima *Wille* e la seconda che, come abbiamo già notato, anela ad un ritorno alla perfezione e all'unità originarie, ha come conseguenza un movimento di contrazione²¹⁹ che implica la repressione del desiderio divino e la sua trasformazione in un fuoco che arde e si auto-consuma, senza illuminare²²⁰. Dio sperimenta dunque il dolore provocato dalla propria volontà di metamorfosi attraverso delle fiamme che si auto-distruono. Tuttavia, questo primo principio che prevede l'implosione della rabbia divina in un fuoco distruttore²²¹ è un elemento fondamentale, secondo il teosofo tedesco, poiché determina la nascita stessa della vita e dei sentimenti. Ed è quindi la *Grimmigheit*, ovvero l'ira divina, a provocare lo slancio del suo Creatore verso il raggiungimento dell'ambita meta e la distruzione delle catene repressive con cui il primo desiderio di auto-manifestazione era stato impedito. Il secondo principio comporta dunque il conseguimento di uno stato armonico, in cui domina l'amore divino, simbolo oppositivo della precedente ira.

In altre parole, la 'dialettica dei contrari' espressa, secondo Boehme, proprio dall'interazione tra questi due principi, determina l'impulso creativo e la conseguente nascita della realtà fenomenica. Tutte le cose sono infatti caratterizzate da aspetti positivi e negativi²²², poiché ciò che esiste nella realtà sensibile ha bisogno di un elemento contrario che lo aiuti a conoscere se stesso: il bene potrà essere compreso e quindi scelto soltanto dopo aver conosciuto anche il male («Without contraries is no progression», K 149). Tali aspetti contrastanti in perenne conflitto gli uni con gli altri sono essenziali, poiché dalla loro lotta dipende la creazione della realtà naturale:

If the natural life had no opposition (Widerwaertigkeit), and were without a goal, then it would never ask for its own ground, from which it came; then the hidden God would remain unknown to the natural life . . . there would be no sensation, nor will, nor activity, nor understanding²²³.

In una delle sue maggiori opere, *Lebensphilosophie* (Filosofia della Vita), Boehme sostiene infatti che sia la realtà fenomenica che il mondo metafisico sono determinati da elementi in continua tensione, dai quali dipende la loro incapacità di raggiungere uno stato unitario, ma anche, successivamente, la loro *Bildung*²²⁴. Non a caso, il terzo postulato del pensiero boehmiano garantisce in un certo senso la continuità del conflitto dialettico che avviene nei primi due principi²²⁵: il *Godhead* originario, indifferenziato e immanifesto, è caratterizzato da una tendenza metamorfizzante che lo conduce verso una differenziazione e divisione del proprio essere in aspetti oppositivi.

Ritornando brevemente all'identificazione boehmiana fra i suoi tre principi e i tre Volti di Dio, e ponendo particolare attenzione al secondo principio che vede coincidere la nascita della realtà vegetativa (scopo), con la figura del Cristo (agente), per mezzo dell'ira divina (strumento), sarà possibile osservare come, anche in Blake, la figura del Cristo è strettamente collegata ad un impulso rivoluzionario, energico e creativo (che si concretizza come ben sappiamo nella figura di Orc). Tale atto rivela già in origine la propria natura paradossale, essendo da una parte consequenziale alla saggezza divina, consapevole che per comprendere la propria natura deve originare il mondo e, dall'altra, causa dell'allontanamento di Dio dalla propria condizione primigenia, e quindi dalla separazione del mondo fenomenico da quello noumenico. Di conseguenza, mentre la realtà materiale accoglie le sette qualità divine e le riflette come uno specchio, catturando dunque in sé la scintilla dell'Assoluto, essa viene al contempo separata da Lui a causa di quell'atto di determinazione che comporta la manifestazione di Dio a se stesso. Ne deriva la duplicità caratteriale propria di ogni essere vivente, che contempla nella propria natura una valenza positiva, il 'bene', ed una negativa, 'il male'. A questo punto interviene però il gesto redentore dello Spirito Santo che, con il proprio amore aiuta l'uomo, il Figlio, a superare la lotta dialettica tra bene e male che avviene nel suo spirito, riconducendolo così verso Dio.

Blake sembra subire il fascino della dialettica dei contrari boehmiana, sebbene nell'opera del visionario inglese tale scontro acquisti delle cifre molto più cruento. In Blake infatti la seconda volontà, quella che abbiamo identificato come il desiderio del Figlio di reintegrarsi al Padre annichilendone l'impulso materializzante, viene mitigata soltanto dalla propria forza violenta e trasgressiva che conduce verso l'apocalisse. L'amore filiale prende la forma di una lotta sanguinaria che, soltanto attraverso la morte, può sublimarsi nell'armonia e nella pace edenica e superare così la dialettica. Infatti, per Blake soltanto il ritorno escatologico all'Essere Supremo, la *reintegratio* nell'Uno-Tutto, può cancellare ogni contrapposizione che però, d'altra parte, deve sussistere nelle realtà di Ulro e di Generation, perché soltanto attraverso la lotta dei contrari l'essere caduto può recuperare la propria natura primigenia. Esattamente come il mistico tedesco, anche Blake crede nella forza propulsiva, nella volontà dinamica che scaturisce da tale scontro e determina infine la salvezza umana; ma è uno scontro in cui Hutin individua un'importante differenza rispetto a quello concepito dal suo predecessore, poiché la lotta del Bene contro il Male rappresenta per Blake la lotta nietzscheana tra Prometeo e gli dèi, o tra Orc e Urizen²²⁶. In realtà, a ben guardare, il mondo infernale che Boehme associa con il 'maligno' sembra avere delle valenze tutt'altro che negative, poiché da tale realtà ha origine il moto e quindi la vita. Nel suo scritto, Damon tende a sottolineare infatti una probabile influenza del teosofista lusaziano su Blake, evidenziando come «Behmen had seen clearly but had misunderstood what he saw. His Dark World is indeed the source of life; [...]»²²⁷. In altre parole, se Blake considera i trasgressori, ovvero i demoni, come le figure-chiave all'interno del processo di salvezza, poiché dalla loro energia si sprigiona la facoltà visionaria che riconduce a Dio, Boehme considera tale facoltà analogamente essenziale ai fini del suddetto processo, ma raggiungibile soltanto attraverso l'amore che non può appartenere a creature infernali. D'altra parte, però, anche lo stato infernale è ai suoi occhi parte integrante di Dio, in quanto entità creatrice che genera il mondo sensibile grazie alla lotta propulsiva tra le sue due volontà, poi armonicamente reintegrate nella sintesi che contiene in sé tutti gli opposti: Unità e Individualità, Spirito e Corpo, Luce e Tenebra, Bene e Male²²⁸.

[...] with the stern Fire-world, according to the Father's Property, and according to the Light and Love-world in the Sonnes Property; And yet it is, but One only substance undivided, but One God; as fire and Light is One²²⁹.

Il terzo mondo, quello infernale, non è quindi sinonimo di male, né può esserlo la forza (o energia come la chiama Blake) che da esso sprigiona:

[...] by the use of terms like 'Astringency' he hints at the existence of a positive quality in what we usually consider evil in that side of life [...] which puzzles us. The dark world, the fire world, the element of salt,

have about them a bracing quality that is admirable and has a part to play. This is no dualism in the strict sense, for such a positive quality does not represent sin, or moral evil, but rather what comes forth to contain evil, to control it and punish it, and forms a hidden source of energy for good²³⁰.

Ammettendo la non esistenza del male, poiché tutto ciò che esiste è sacro, e la conseguente identificazione del 'male' con il 'bene' («God is in the lowest effects as well as in the highest causes», *Annotations to Lavater's Aphorisms*, K 87), Blake comprende in tal modo il mistero legato al Dio buono che costringe i propri figli a vivere nel dolore. Per questo, egli non si affida al Dio della ragione e dell'ordine, Urizen, ma al reprobato che sceglie il sentiero della rivoluzione; colui che spezza le catene della ragione convergendo tutte le proprie energie nella libertà fisica e sessuale, capace di soffocare le rigide regole morali assunte a verità e via di salvezza dalla religione: Orc. Ed è un demone che poi si pente, quello blakiano, poiché la propria furia rivoluzionaria e corporea si sublima ben presto nella forza spirituale dell'immaginazione creatrice²³¹, attraverso la quale egli ritorna ad essere Luvah, mentre quest'ultimo viene infine reintegrato nell'essere androgino originario.

Inoltre, ammettendo la dualità dialettica che sussiste in Dio stesso, l'essere umano potrà credere in un Padre che non è nascosto nel mondo soprasensibile, ma che si manifesta anche nel microcosmo fenomenico in cui sono parallelamente presenti sia il principio del bene che quello del male. La realtà soprasensibile trae dunque origine dallo *Ur-Grund* che contiene in sé il principio del bene e del male; ma tale realtà conserva, secondo Boehme e come abbiamo visto anche secondo Blake, un anelito verso la propria natura originaria, eterna ed infinita, che potrà essere recuperata soltanto con la venuta di Cristo e la sua vittoria sul Male. Il desiderio umano di riconciliarsi al proprio Dio può essere giustificato soltanto una volta compresa la dualità oppositiva propria anche della sua natura: il 'bene' che è in lui lo spinge verso il recupero di tale condizione primordiale. Non solo, in quanto creatura fatta ad immagine e somiglianza del suo creatore (principio a cui Boehme sembra credere a differenza dei cabalisti), egli è anche il microcosmo di Dio che, ovviamente non potrà che esserne il macrocosmo. Prima della caduta, sostiene Boehme, non vi era tale distanza tra Dio e l'uomo o, per usare una terminologia cara a Blake tra Jerusalem e Vala. L'anima e il corpo, seppure profondamente diversi l'una dall'altro, vivevano in una sintesi armoniosa che è stata perduta con la *fall*, ma il loro destino resta pur sempre intrecciato perché si creano reciprocamente:

Thus Jerusalem stands to Vala as soul to body; yet their destiny is inseparable, even in their exile [...]. Before the Fall - so Boehme writes - there was no barrier between the present world and paradise, as in Blake's myth there was complete harmony between Vala and Jerusalem²³².

Nella cosmogonia blakiana la dialettica tra corpo e anima o materia e spirito emerge in modo esemplare nei seguenti versi, in cui il poeta definisce Vala come un'ombra di Jerusalem, un ricordo lontano del «dolce riposo»:

Vala is but thy Shadow, O thou loveliest among women!
 A shadow animated by thy tears, O mournful Jerusalem!
 Why wilt thou give to her a Body whose life is but a Shade?
 Her joy and love, a shade, a shade of sweet repose:
 But animated and vegetated she is a devouring worm (*Jerusalem*, K 631).

Ma Vala, simbolo *par excellence* della natura, della realtà materiale in Blake, potrà tuttavia essere reintegrata in Jerusalem, la realtà spirituale sposa dell'Agnello, con la venuta di quest'ultimo, così come il giglio di Boehme riuscirà infine a vincere e accogliere in sé la rosa. La visione salvifica di Blake proviene probabilmente dal pensiero del teosofo, secondo il quale l'essere vivente può fare ritorno in Eden, così come la realtà naturale può essere reintegrata in quella spirituale:

[...] neither was it any other Garden, than such as we now have, wherein earthly Fruits (Good and Evil) grow; as is before our Eyes. But the Paradise is somewhat else; and yet no other Place, but another Principle, where God and the Angels dwell, and wherein there is Perfection, where there is mere Love, Joy, and Knowledge [...]. Which Paradise neither Death nor the Devils touch, neither do they know it: And yet it has no Wall of Earth or Stones about it²³³.

Il giglio, come la Gerusalemme blakiana, assurge a simbolo di salvezza umana. Egli diventa infatti, nel *corpus* boehmiano, simbolo della porta che l'uomo deve varcare per raggiungere Dio. Eva, la rosa, o Vala non potranno mai rappresentare la salvezza di Adamo, poiché la loro *Wisdom* è limitata; al contrario, Gerusalemme, la Vergine o il giglio rappresentano la *Saggezza tout court*:

But the Noble Lily Rwig or Branch grows in Patience and Meekness, and takes its essence, power, and smell out of the soil of God, as also out of Christ's Incarnation; for Christ's Spirit is its Essence; God's Substance is its Body. Not out of any strange or heterogeneous property, but out of its own included and shut-up in Death, and in Christ's sprouting Essence grows the virgin-like Lily Twig or Branch: It seeks not nor desires the fairness or excellence of this world, but of the Angelical world. For it also grows, not in this world n the Third Principle, but in the Second Principle in the Paradisical World²³⁴.

Prima della caduta, Adam è, anche secondo Boehme, un essere androgino e angelico. Da tale condizione paradisiaca, spiega Hirst, l'uomo è caduto due volte:

[...] once into matter and a division into sexes, and again into the sin of disobedience and death after the serpent's temptation of Eve. [...] Whereas the second Fall was the result of pride and rebelliousness, exactly as in the orthodox Christian view, the first sprung more from weakness, inability to sustain the high spiritual condition to which Man was called²³⁵.

Quindi, con la caduta nello stato di «Out-birth», corrispondente al blakiano stato di Generation, si ha la scissione dei sessi, che avviene precisamente nel terzo Principio. Nel mondo paradisiaco non esiste il matrimonio perché i sessi sono uniti assieme:

Adam, who initially was an androgyne, in his fall through sin by his fault lost his Virgin and found the woman. [...] The androgynic, sophian image of Adam is likewise the heavenly and previously existent man. And therefore only he as such inherits eternity. [...] For Boehme therefore man also is more, than a mere creature, in him there is the eternal, the heavenly, the Divine element, the element of Sophia. The soul was as a virgin, man was created with a virginal and pure soul, i.e. to it corresponded the heavenly and Divine element. It is necessary to seek the Sophia-virgin in man²³⁶.

Eva, emanazione di Adamo scissa dalla *Virgin*, non è un essere proprio, ma il principio femminile dell'Essere Eterno, la tentatrice che può appartenere soltanto alla realtà materiale: «Yet as concerning Eve, we must acknowledge that she was created to this corruptible Life, for she is the Woman of this World»²³⁷. La creazione della donna dall'uomo rappresenta infatti, sia per Blake che per Boehme, un atto della misericordia divina. Nella produzione letteraria blakiana è possibile trovare due concetti che ci aiutano a comprendere tale atto: il limite di contrazione e il limite di opacità. Blake identifica il primo con Albione e il secondo con Satana e aggiunge che la misericordia divina si esplica proprio nel momento in cui Dio pone un ulteriore limite alla caduta umana nell'opacità e nella contrazione, ovvero la donna, scindendo il principio femminile da quello maschile:

There is a limit of Opakeness and a limit of Contraction
 In every Individual man, and the limit of Opakeness
 Is named Satan, and the limit of Contraction is named Adam.
 But when Man sleeps in Beulah, the Saviour in Mercy takes
 Contraction's Limit, and of the Limit he forms Woman, That
 Himself may in process of time be born Man to redeem (*Jerusalem*,
 K 670).

Ed è sicuramente dal mistico tedesco che Blake rielabora la sua dottrina sul limite, come risulta abbastanza evidente dall'analogia che sembra emergere tra i versi sovracitati e la seguente asserzione di Boehme:

And this Covenant of his Incarnation which has to come, he put into the Light of Life; to which Covenant the Jewish Sacrifices pointed as to a Mark or Limit, to which God had promised Himself with his Love; for the Faith of the Jews entered into Sacrifices and Offerings, and God's Imagination entered into the Covenant: And the Offering was a Figure of the Restitution of that which Adam had lost; and so God did expiate his Anger in the human Property, through the Offering in the Limit of the Covenant. In which Covenant the most holy sweet name JESUS proceeding out of the holy Name and great Power of JEHOVAH, had incorporated itself; so that he would again move and manifest himself in the Substance of the heavenly World which disappeared in Adam, and kindle the holy divine Life therein again. This Mark or Limit of the Covenant was propagated from Adam and his Children, from Man to Man, [...] ²³⁸.

È importante notare come entrambi i mistici considerino di fondamentale importanza la nascita di Gesù da una donna, identificando quest'ultima non con Eva, ma appunto con la Vergine ²³⁹, ovvero la Sagghezza e il limite alla contrazione umana. La donna assume dunque un ruolo di notevole rilievo, indossando le vesti della dea che assiste il proprio compagno nel pellegrinaggio terrestre e lo allontana dalla dannazione eterna. Sia Boehme che Blake concepiscono infatti il limite come l'espressione suprema della misericordia divina che scindendo il principio femminile da quello maschile ha impedito all'uomo di raggiungere il confine ultimo della propria contrazione, dal quale non avrebbe potuto far ritorno: «For Boehme believed that Woman must save Man by bringing him to a renewed communion with the maiden Sophia» ²⁴⁰. La divisione del principio femminile, che durante la caduta possiamo identificare con Eva, coincide in questo senso con la nascita di Gesù da Maria, che sancisce il confine del male. Di conseguenza, la sposa celeste dell'uomo, che Boehme chiama *Sophia* o sagghezza, corrisponde quindi alla Jerusalem blakiana, la Sposa dell'Agnello che infatti, soltanto nell'ultima profezia, *Jerusalem*, può riunirsi ad un Albione già risorto:

Therefore learn to understand rightly what Christ has taught us, and done for us. He is our heaven; he must be born, and formed in us, or else we shall not be in heaven. Then and only then is the soul's inward man, with the holy body of Christ [...] in heaven, and the outward mortal man is in the world, of which Christ spoke saying, my sheep are in my hand, and none shall pluck them away; the father which gave them to me is greater than all ²⁴¹.

La *quest* boehmiana alla ricerca del *Mysterius Magnum* attraversa dunque un 'dogma' imprescindibile: la centralità del desiderio divino di auto-manifestarsi e, di conseguenza, la sua creazione della realtà sensibile. Una volta conosciuto ed accettato questo principio l'uomo può contemplare in modo autonomo il mistero di Dio (realtà noumenica) e dell'essere umano (realtà fenomenica) senza bisogno di intermediari ²⁴².

6.4 Swedenborg

The works of this visionary are well worthy the attention of Painters and Poets; they are foundations for grand things; the reason they have not been more attended to is because corporeal demons have gained a predominance (K 581).

Blake non è l'unica voce che nel XVIII secolo proclama la verità insita nell'immaginazione contro la dea ragione e i suoi numerosi proseliti. Il settecento inglese è infatti ricco di molteplici movimenti settari, miracolosi superstiti dell'Età dei Lumi, che considerano l'esperienza sensibile, immaginifica ed estatica quale caposaldo di ogni processo cognitivo. Questo secolo è dunque il testimone chiave della diatriba in corso fra le 'antiche' sette londinesi dei Quaccheri, dei Millenaristi, o degli Adamiisti²⁴³, per citare soltanto quelle più note, e i grandi cultori e proseliti della dea *ratio*, ideatori di importanti innovazioni scientifiche. In questo *entourage* pre-vittoriano in cui i profeti di Dio si rifanno alla cabala, all'alchimia, al credo millenarista e agli insegnamenti di Paracelso, Boehme e Swedenborg, anche Blake sembra trovare le proprie impronte in un cammino per altro già segnato dal padre, anch'egli membro di alcune sette, come quella dei swedenborgiani e dei moraviani²⁴⁴. Infatti, come sottolinea Bogen, «the teachings of Swedenborg had been imparted to Blake at his father's knee», poiché «Blake and his family were Anglicans and at the same time maintained a connection with the Moravian Church»²⁴⁵. Nutritosi in un ambiente supportato da una folta schiera di 'filo-visionari', così ostile e fertile al tempo stesso, è comprensibile come il poeta trovi da una parte il coraggio di manifestare la propria verità e, dall'altra, il bisogno di fare parte integrante di questi movimenti, per 'mascherare' la propria voce in mezzo alle altre. Non ci sorprende dunque che il giovane Blake entri a fare parte di alcune società segrete nate ed evolute dalle teorie teosofiche, filosofiche e magiche di pensatori quali Agrippa²⁴⁶, Paracelso e Boehme, trovandovi un terreno propizio anche per le proprie inclinazioni politiche. In effetti, diversi gruppi settari vengono rinvigoriti dalla Rivoluzione Inglese e dalla successiva rivolta parigina, fungendo entrambe da motori propulsivi per l'attualizzazione di ribellioni religiose ma anche socio-politiche; le grandi sommosse nazionali che investono l'America, la Francia e l'Inghilterra a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo sono radicate su un solo principio, la libertà, sia essa politica, religiosa o mentale. Si pensi alla sorte delle tredici colonie americane, dipesa in larga parte dall'appoggio della massoneria²⁴⁷, cui fanno capo molte delle sette mistico-religiose accomunate da un affine anelito di libertà che è essenzialmente di tipo immaginativo:

[...] la diffusione sempre crescente della Massoneria, specialmente in Inghilterra e in Francia. Oltre che in senso politico, l'influsso della cultura massonica si fece sentire nell'ambito degli "studi filosofici",

aprendo la strada ad una vasta corrente di pensiero che cercava di opporsi al positivismo sulla base di confuse ed in larga misura velleitarie riappropriazioni di una sapienza tradizionale in gran parte dimenticata, e nota soltanto attraverso un simbolismo tanto oscuro quanto affascinante²⁴⁸.

Dal 1740 al 1750 numerosi movimenti massonici londinesi seguono gli insegnamenti e i principi del conte Nicholas von Zinzendorf, altrimenti chiamato con l'appellativo 'Rabbi'. Studioso di cabala e fondatore di una società segreta di tipo gerarchico, Zinzendorf collabora con i Moraviani svedesi e tedeschi e con la massoneria giacobita²⁴⁹. Gli incontri del conte con i suoi adepti 'non-elitari' si tengono regolarmente nella cappella di Fetter Lane, mentre i proseliti di rango superiore (appartenenti alla 'Pilgrim Church') si incontrano in segreto, praticando rituali cabalistici di tipo per lo più orgiastico²⁵⁰. È molto probabile che i genitori di Blake, facendo parte dei Moraviani, abbiano anch'essi assistito se non partecipato alle riunioni e ai sermoni pubblici tenuti a Fetter Lane. Ed è altrettanto probabile che, accanto a loro, occasionale ma attento e affascinato uditore di Zinzendorf, si celasse quella che sarebbe poi divenuta una delle principali voci del misticismo occidentale: Emmanuel Swedenborg (1688-1772).

Figura fra le più eclettiche e versatili dello scenario culturale anglo-svedese, Swedenborg nasce sia come studioso esperto in astronomia e biologia, sia come agente segreto del partito svedese filo-francese e giacobita, chiamato 'Hats', nonché membro attivo della Casa dei Nobili, per la quale presta un notevole e costante impegno politico. Attento e profondo conoscitore del misticismo esoterico ed erotico ebraico, subisce inoltre il fascino esercitato dai principali movimenti teosofico-esoterici del momento, anche grazie ai suoi frequenti soggiorni nella capitale inglese²⁵¹. I suoi insegnamenti, frutto di esperienze spirituali che concorrono a stabilire la sua sedicente amicizia con creature divine, esercitano una notevole influenza sul pensiero e sull'opera di Blake²⁵². Al contrario dei suoi illustri predecessori come Paracelso e Boehme, e successori come Martines de Pasqually, Saint Martin, o Friedrich Christoph Oetinger, il pensiero teosofico di Swedenborg trae origine da un'esperienza di vita tutt'altro che spirituale. In effetti, come accennato *en passant*, il futuro mistico si forma in un contesto puramente scienziato e razionalista. Uno «Swedish scientist», lo definisce Hirst, sottolineandone la competenza in «[...] mining engineering, astronomy and the anatomy of the brain», per accennare solo in un secondo momento ai suoi «powers of extra-sensory perception» e «religious speculation»²⁵³. Del resto, gli studi da lui condotti sulla corteccia cerebrale e sulle cellule nervose rappresentano tuttora un punto fermo nella ricerca scientifica²⁵⁴, tant'è che le sue teorie sul sistema nervoso sono considerate le antesignane delle moderne ricerche in campo biologico²⁵⁵. Ed è proprio a partire da tali ricerche che egli, paradossalmente, si avvicina alla speculazione mistico-teosofica, fungendo quasi da ponte tra gli 'illuminati' dalla ragione e gli 'illuminati' dall'immaginazione²⁵⁶.

La sua passione per la ricerca scientifica, a partire dalla mineralogia fino allo studio del corpo umano, si trasforma o meglio si focalizza pian piano in un interesse propriamente immaginifico-spirituale, che lo porta a trapassare quel confine che separa l'universo esteriore dell'essere umano da quello interiore. Grazie alle analisi condotte sull'anatomia cerebrale, poi risultate nell'opera *The Economy of the Animal Kingdom* (1739) e in *Regnum Animale* (1744-45), Swedenborg scopre il proprio interesse per la ricerca psicologica e, successivamente, per quella spirituale. Già a partire da quest'opera si evince, in Swedenborg, sia l'influenza di Plotino che l'altra, da lui peraltro sempre negata, di Boehme. L'ultima fase del pensiero swedenborgiano, quella propriamente teosofica, sembra prendere le mosse proprio da un duplice incontro: il primo, con il neoplatonismo²⁵⁷ lo avrebbe spinto verso un approccio col reale di tipo più visionario²⁵⁸; e il secondo, durante il suo cinquantasettesimo anno di età, nell'aprile del 1745, quando il Signore stesso, visitandolo, gli avrebbe chiesto di comprendere e trascrivere, per Lui, il significato del Verbo sotto la guida interpretativa di figure trascendenti²⁵⁹. Nel 1749 ha inizio l'anonima pubblicazione londinese della più voluminosa e importante fra le sue opere teosofiche, *Arcana Coelestia* (1749-56), contenente l'interpretazione dei libri biblici della *Genesi* e dell'*Esodo*²⁶⁰. A quest'opera farà seguito un'ampia serie di scritti di carattere teologico, tra i quali ricordiamo *De Telleuribus* (1758), *De Caelo et ejus mirabilibus, et de inferno* (1758), *De divino amore et de divina sapientia* (1763), *De amore conjugiali* (1768), *Apocalypsis rivelata* (1769) e *Vera christiana religio* (1771). Secondo una recente stima condotta dalla Swedeborgian Society londinese, la bibliografia del filosofo consta di circa 40 titoli. Tali opere sono seguite come guide dogmatiche dai suoi proseliti, raccolti all'interno della *Church of the New Jerusalem*, il movimento settario sorto in seguito alla morte del proprio ideologo. La *Church* è inizialmente guidata da Stephen Penny, Thomas Cookworthy, e dal reverendo Thomas Harthley, questi ultimi già fedeli di Swedenborg dal loro primo incontro londinese nel 1796 e, successivamente traduttori delle sue opere in inglese. Ai primi tre entusiasti si aggiungono successivamente il reverendo Jacob Duché (studioso del mistico e teologo anglicano William Law) e il reverendo John Clowes.

Tuttavia, il 27 gennaio 1788 la chiesa della *Nuova Gerusalemme* subisce una irrimediabile scissione e si organizza, formalmente e concretamente, come un corpo religioso a sé, distaccato dal Cristianesimo. Non solo, Robert Hindmarsh²⁶¹, un giovane londinese convertitosi dopo la lettura di *Heaven and Hell* e capo di una fazione della *New Church*, amareggiato dagli ormai prossimi esiti della Rivoluzione francese, trasforma la propria setta in una sorta di regime anti-democratico e filo-regale, per guadagnarsi il benplacito della prima famiglia inglese. Nel 1788, secondo i canoni liturgici stabiliti sempre da Hindmarsh, la *New Church* swedenborgiana celebra il suo primo *service*, ma rimangono da trattare ancora molte questioni dottrinali emerse dopo un'attenta rilettura delle opere di Swedenborg, come il concubinaggio, la separazione²⁶² e, soprattutto, il

potere del clero²⁶³. Nel 1789 viene istituita la prima Conferenza Generale proprio con lo scopo di venire a capo di tali problematiche che corrodono dall'interno i principi su cui è radicata la setta. Al convegno avrebbero partecipato anche i coniugi Blake – i cui nomi compaiono nel registro dei presenti²⁶⁴ –, a testimonianza non solo del loro attivismo all'interno della chiesa swedenborgiana, che li avrebbe spinti ad incontrarsi ogni sera per studiare, analizzare e discutere con gli altri membri gli insegnamenti del grande teosofo svedese²⁶⁵, ma anche del loro credo nel *ménage* familiare. Da qui l'ipotesi che Blake avesse letto alcune opere di Swedenborg (*Heaven and Hell* era in circolazione da ben dieci anni)²⁶⁶ già prima di entrare a fare parte della *Chiesa della Nuova Gerusalemme*, sicuramente attratto dai suoi postulati teosofici.

Sebbene «[...] Swedenborg both wanted to and was required (given his times) to keep the doctrines of the New Church within the Christian framework»²⁶⁷, dal *notebook* (1743-44) emerge chiaramente il fascino su di lui esercitato dalla cabala. Dalla dottrina segreta, Swedenborg sembra aver accolto in particolare il principio primo che accomuna gran parte delle tradizioni mistiche occidentali: il mito dell'uomo archetipico, androgino e divino. In effetti, «his picture of 'the Lord...as one Man', or the 'Heavenly Man', has nothing very surprising in it»²⁶⁸, sostiene Hirst, proprio perché ci ricorda sia l'Uomo Esemplare di Boehme sia, appunto, lo Adam Kadmon della cabala. Il mito dell'uomo eterno, perfetto per la sua androginità e divino perché uno con Dio, rappresenta dunque anche per Swedenborg, il punto di partenza della sua visione cosmologica. L'uomo è unito a Dio, e in tale commistione tra umano e divino, l'essere umano si innalza al fianco del Padre che, a sua volta, si abbassa ad abbracciare il figlio.

Eliphaz Levi, a proposito del mito dell'uomo primigenio, afferma:

È l'Adam Kadmon, l'Adamo primitivo dei Kabbalisti. Per questo essi ne fanno un gigante; per questo Swedenborg, perseguitato nei suoi sogni dai ricordi della Kabbalah, disse che la creazione intera non è che un uomo gigantesco, e che noi siamo stati fatti ad immagine dell'universo²⁶⁹.

La fede blakiana nel principio della divinità dell'essere umano²⁷⁰ sembra peraltro essere confermata dalla firma del poeta e della moglie al di sotto delle risoluzioni prese durante la già citata conferenza del 1789, tra le quali²⁷¹ l'ottava postula appunto la divinità di Cristo. Per questo, secondo Swedenborg, esiste «[...] one Visible God, in whom is the invisible God, as the Soul is in the Body; and the [...] Conjunction of God with Man is thus, and in no other Way possible»²⁷². In questo senso, il *Deus absconditus* si rende visibile, incarnandosi nelle proprie creature e trasformando queste ultime in suoi santuari. Blake, in modo per lo più analogo, contempla ogni essere umano come un «minute particular», un membro microcosmico del corpo di Albione che contiene in sé il Cristo: «[...] General Forms have

their vitality in Particulars, & every Particular is a Man, a Divine Member of the Divine Jesus» (K 738). Un concetto quest'ultimo fondamentale ai fini della comprensione del pensiero blakiano (e anche swedenborgiano), come emerge chiaramente in *The Divine Image* (K 117):

For Mercy, Pity, Peace, and Love
Is God, our father dear,
And Mercy, Pity, Peace, and Love
Is Man, his child and care.
Then every man, of every clime,
That prays in his distress,
Prays to the human form divine,
Love, Mercy, Pity, Peace.

Ed è lo stesso Blake che, interpretando le parole del mistico nelle sue *Annotations to Swedenborg's Divine Love*, conferma il concetto swedenborgiano della divinumunità dell'Essere Eterno aggiungendo che, di conseguenza, l'uomo stesso non può concepire nessuna creatura più grande di sé:

Swedenborg: In all the Heavens there is no other Idea of God than that of a Man.

Blake: Man can have no idea of any thing greater than Man, as a cup cannot contain more than its capaciousness. But God is a man, not because he is so perciev'd by man, but because he is the creator of man (K 90).

Non è l'uomo a percepire e stabilire l'umanità del proprio Dio, tende a specificare Blake, poiché ne sarebbe incapace, ma è Dio stesso che, essendo Creatore dei propri figli diviene come loro, «uomo tra gli uomini» e, al contempo, può donare loro la propria divinità. Secondo tale criterio, Swedenborg postula la compresenza nell'Essere Celeste, di anime sia buone sia cattive, che ne formerebbero il corpo e avrebbero la possibilità di mutare la loro posizione.

Di conseguenza, l'antenato di Albione non è da rinvenire soltanto nello Adam Kadmon cabalistico o nel Grande Uomo boehmiano, ma anche nella Divine Humanity di Swedenborg, fisicamente e spiritualmente anatomizzata e penetrata, vero volto di Dio e di se medesima²⁷³. In questo senso ogni essere umano ha un valore che trascende ogni difetto o peccato, che 'perdona' la sua stessa umanità²⁷⁴, essendo un'allegoria di Dio:

In a word, all things that have existence in nature, from the least to the greatest thereof, are correspondences. They are correspondences because the natural world with all things in it springs forth and subsists from the spiritual world, and both worlds from the Divine. [...] Every thing in nature that springs forth and subsists in accordance with Divine order is a correspondence. Divine order is caused by the Divine good that flows forth from the Lord. It begins in Him, goes forth from

Him through the heavens in succession into the world, and is terminated there in outmost; and every thing there that is in accordance with order is a correspondence²⁷⁵.

Come ogni uomo *corrisponde* a Dio, così la realtà materiale su cui egli vive ed è trattenuto non può che rappresentare il simbolo paradigmatico e microcosmico della realtà spirituale, macrocosmica ed apocalittica in cui l'Uno si riconcilerà con il Tutto. In tale mondo noumenico, Dio irradia con i propri raggi²⁷⁶ la terra intera, ed ogni evento terrestre è dunque collegato al mondo spirituale. Tutto ciò che accade nella realtà ultra-sensibile ha un effetto sul mondo fenomenico²⁷⁷ che le corrisponde; in modo analogo, «All psychological processes were immaterial events which could have an effect in the material world. And these effects were often “correspondences”; they expressed either directly or in symbolic form their spiritual cause»²⁷⁸.

Di conseguenza, sottolinea Raine, «Natural forms and appearances of all kinds are the outward manifestation of a spiritual life and energy whose effects we see as the phenomena of nature. This Swedenborg calls “influx”»²⁷⁹. E coloro che considerano la realtà naturale coincidente, invece che corrispondente, a quella spirituale, «[t]hey think from the Eye, and cannot think from the Understanding; Thought from the eye shuts the Understanding, but Thought from the Understanding opens the Eye»²⁸⁰. Ovvero, in termini blakiani, «I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight. I look thro' it & not with it» (K 617).

La mobilità mentale o immaginativa, «love and wisdom in the human imagination»²⁸¹, permette agli esseri umani di ricondurre la dimensione spazio-temporale sotto il dominio apparente della realtà materiale statica e morta e, in tal modo, di circoscrivere e ‘detronizzare’ tale dimensione: «The Divine is not in Space [...]»²⁸², che è illusione, bensì nell'uomo che abita in tale spazio e che da quest'ultimo viene illuso. Tuttavia, prima della caduta, quando lo spazio è determinato dall'amore e il tempo dalla saggezza, sia l'uno che l'altro sono «flexible» e «imaginative»²⁸³. Sempre sulla scia di Swedenborg, Blake suggerisce ai propri seguaci di discernere attraverso la loro facoltà immaginativa, la realtà dall'apparenza o l'eterno dal temporale:

Judge then of thy Own Self: the Eternal Lineaments explore,
 What is Eternal & what Changeable, & what Annihilable.
 The Imagination is not a State: it is the Human Existence itself.
 Affection or Love becomes a State when divided from Imagination.
 The Memory is a State always, & the Reason is a State
 Created to be Annihilated & a new Ratio Created.
 Whatever can be Created can be Annihilated: Forms can not:
 The Oak is cut down by the Ax, the Lamb falls by the Knife,
 But their Forms Eternal Exist For-ever. Amen. Hallelujah!

Il sistema corrispondenziale o influenziale espresso da Swedenborg non è affatto univoco o verticalistico, poiché ogni essere umano, esemplificando simbolicamente il Signore, crea ed è destinatario di una duplice «correspondence»: fra il Creatore e se stesso – in quanto essere creato –, e fra se stesso e le altre creature, originando in tal modo un complesso sistema comunicativo. Givone, prendendo spunto dal principio alchemico del «solve et coagula»²⁸⁴, afferma che «si tratta di un principio di corrispondenza o di universale simpatia, per cui ogni cosa trova la propria identità nella relazione con il tutto e il tutto a sua volta rivela la propria presenza in ogni cosa»²⁸⁵. La divinumantà che Blake chiama talvolta col termine di *poetic genius* talaltra con il nome di Albione o ancora di *imagination*, nasce ed è radicata proprio su tale principio di mutua e reciproca corrispondenza tra l'Uno ed il Tutto, nella loro «originaria comunione dei contrari»²⁸⁶. Il *poetic genius* rappresenta infatti, secondo il poeta, la rinascita della facoltà immaginativa e, quindi, il risveglio di Albione, che inaugura una nuova era: «It is evident that Blake [...] understood Swedenborg's New Age as the Age of Enoch, which is to be the Epiphany of the prophetic or poetic genius»²⁸⁷.

Entrando nel merito della teosofia di Swedenborg, è interessante notare come egli concepisca il proprio disegno cosmologico ed escatologico come radicato su un sistema comunicativo reso possibile proprio da tale meccanismo di corrispondenze reciproche. Swedenborg contempla il paradiso alla stregua di un inferno dantesco suddiviso in gironi angelici, più o meno vicini alla pienezza divina ed organizzati in società. Più precisamente, egli parla di tre cieli³⁰¹: uno celeste, uno spirituale, e uno naturale, e di due regni, celeste e spirituale. I tre cieli corrispondono ai tre diversi gradi di rigenerazione o perfezione raggiunti dagli spiriti²⁸⁸, ovvero dagli uomini dopo la loro morte fisica, mentre i regni rappresentano le due diverse modalità con cui le menti umane ricevono la Verità Divina: quelle appartenenti al regno celeste la ricevono nella volontà, mentre le altre che si trovano nel regno spirituale nella comprensione. Dopo la morte, gli spiriti si muovono per cercare il loro paradiso, l'unico in cui si trovano altri spiriti simili per amore ed intelligenza. Swedenborg ammette l'esistenza di tre diversi tipi di amore in paradiso: verso Dio, verso il prossimo e per la fede. Le anime sospinte verso il cielo più basso e, quindi, verso l'amore per la fede e l'obbedienza, ricevono l'influsso dei due cieli superiori, così come il paradiso celeste irradia anche il regno spirituale col proprio amore divino. Al di sotto delle tre sfere concentriche che rappresentano il paradiso, si trovano il regno degli spiriti²⁸⁹ e i tre gironi infernali:

Good affections, which are angels, dwell on a globe that is called heaven, and evil affections, which are spirits of hell, dwell at a great depth beneath them. The globe is one, but is divided into expanses, as it were, one below another. There are six expanses. In the highest dwell the angels of the third heaven, below them the angels of the second heaven, and beneath these the angels of the first heaven. Below

them dwell the spirits of the first hell, beneath these the spirits of the second hell, and beneath them the spirits of the third hell [...] ²⁹⁰.

La presenza dei tre cieli nel sistema cosmologico swedenborgiano sembra provenire dalle tre diverse tipologie mentali acquisite da ogni persona, anche se in modo potenziale, già dalla nascita: la mente naturale, la mente spirituale e la mente celeste. Quando l'amore divino si trasforma da naturale a spirituale, avviene il passaggio della mente dal cielo naturale al cielo spirituale. Così come il livello mentale più alto è definito 'celeste', anche il paradiso più vicino alla pienezza divina sarà quello 'celeste'. Gli spiriti, rispettivamente 'buoni' (cielo naturale), 'angelici' (cielo spirituale) e angeli veri e propri (cielo angelico), hanno una percezione di Dio che varia in base al loro risveglio o rigenerazione spirituale:

There are three heavens: the first is the abode of good spirits; the second, of angelic spirits; and the third, of angels. Spirits, angelic spirits, and angels are all distinguished into the celestial and the spiritual. The celestial are those who through love have received faith from the Lord, like the men of the Most Ancient Church treated of above. The spiritual are those who through knowledges of faith have received charity from the Lord, and who act from what they have received ²⁹¹.

Soltanto gli angeli dei cieli superiori possono vedere gli altri dei cieli inferiori (non è possibile il contrario) ²⁹² e contemplare Dio nella sua pienezza, ovvero all'interno del Sole spirituale dal quale Egli irradia il proprio amore e la propria saggezza; il Sole del paradiso è infatti l'elemento centrale, quello più interno, non dello spazio ma di tutta la Creazione, poiché è atemporale e aspatial.

Esiste inoltre un'altra gerarchia angelica, costituita da angeli che fungono da intermediari fra i due regni e ne determinano la comunicazione e, al contempo, la divisione ²⁹³. Secondo tale modello comunicativo, determinato dall'amore divino, gli angeli appartenenti al paradiso celeste discorrono grazie agli altri che si trovano invece nel cielo spirituale e che fungono, appunto, da intermediari con gli ultimi che invece sono nel cielo più basso, quello naturale ²⁹⁴:

[...] as is often done, angels are raised up by the Lord out of a lower heaven into a higher that they may behold its glory; for then they are prepared beforehand, and are encompassed by intermediate angels, through whom they have communication [...] ²⁹⁵.

Il primo cielo è inoltre l'unico regno in cui l'unione matrimoniale raggiunge il suo grado di maggior perfezione, consacrandosi in unione sia spirituale che corporea ²⁹⁶. In paradiso, lo sposo dona alla sposa la propria saggezza e, viceversa, ella gli conferisce il proprio amore, raggiungendo

in tal modo la perfezione e la pienezza, resa implicita ma irraggiungibile con la loro unione materiale definita da Swedenborg un semplice (ma necessario) connubio carnale. Il concetto swedenborgiano della «corrispondenza» è quanto mai determinante in questo caso, in cui il matrimonio tra l'uomo e la donna corrisponde all'altro tra Dio e la sua Chiesa, entrambi spinti da un comune desiderio di riconciliarsi nell'Uno-Tutto. Per questo, l'unione matrimoniale rappresenta per Swedenborg una delle poche vie di accesso al regno eterno e a Dio²⁹⁷. Probabilmente sia il concetto della *correspondence* che l'altro del *matrimonio eterno* provengono dalla «Swedenborg's doctrine of the 'proprium'»²⁹⁸, secondo la quale il peccato più grave compiuto dall'uomo è l'egotismo, ovvero l'auto-contemplazione e gratificazione del proprio io. Il concetto di *selfishness*, già osservato nel caso di Blake, è per il mistico svedese la radice di ogni male, che isola gli uomini, scinde l'Essere Eterno e impedisce la comunicazione tra i cieli. Non solo, l'amore dell'uomo verso se stesso e verso la realtà sensibile, come una sorta di peccato originale o «stato della dannazione», passa in eredità di padre in figlio:

The first State of Man, which is a State of Damnation, every Man hath by an hereditary Principle from his Parents, for Man is born thence to the Love of Self and the Love of the World, and from these Love as Fountains, to Evils of all kinds [...] ²⁹⁹.

È interessante notare come Blake, in *Milton*, riproduca i tre stati swedenborgiani (celeste, spirituale, e terrestre) come attributi metonimici degli angeli che in ognuno di essi abitano. Le sette figure angeliche che appaiono a Milton nel *plate* 32, rappresentando tutti gli individui che abitano nel regno al quale anch'essi appartengono, divengono simboli emblematici di quello stesso regno e contemporaneamente quest'ultimo è espressione della loro essenza:

We are not Individuals but States, Combinations of Individuals [...] Distinguish therefore States from Individuals in those States. States Change, but Individual Identities never change nor cease, You cannot go to Eternal Death in that which can never Die. Satan & Adam are States Created into Twenty-seven Churches, And Thou, O Milton, art a State about to be Created, Called Eternal Annihilation, that none but the Living shall Dare to enter, & they shall enter triumphant over Death And Hell & the Grave: States that are not, but ah! Seem to be (K 521-22).

La cosmologia di Swedenborg, radicata sulle proprie figure angeliche che abitano in due regni divisi in tre cieli e, a loro volta, formati da miriadi di società, ha rappresentato sicuramente un forte spunto per l'impianto simbolico alla base dell'*opus* blakiano. Infatti tali figure, che il mistico svedese contempla talvolta sottoforma di nuvole piccole e bianche o ta-

l'altra di fuochi fiammeggianti³⁰⁰, vengono adottate da Blake nelle opere poetiche ma anche pittoriche. Si pensi ancora una volta al temibile Orc, circondato da lingue di fuoco; oppure ad Oothoon, l'eroina nata da una nuvola; ma anche al *Marriage*, in cui il poeta riesce a satirizzare la ben nota scissione swedenborgiana del male e del bene adottando una sorta di dicotomia paesaggistica e coloristica, per cui le nuvole vengono associate da Blake al colore bianco degli angeli, mentre il fuoco al colore rosso dei demoni: «Once I saw a Devil in a flame of fire, who arose before an Angel that sat on a cloud» (*A Memorable Fancy*, Plate 22). Del resto, nel simbolismo blakiano le nuvole non sono elementi eterei, ma fisici, poiché rappresentano il corpo umano che, in quanto tale, cadrà soltanto il giorno del Giudizio: «It is the body that is a cloudy vapor possessing, as Plotinus says of matter, no inherent entity or form»³⁰².

Tuttavia, come suggerisce Damon, «[...]Blake] did not accept Swedenborg's doctrines blindly; and as was his practice, he attacked Swedenborg's errors the more fiercely for the very reason that he admired him so much. The greater the seer, the more dangerous his errors»³⁰³. Una delle principali opere del teosofista svedese, da cui è possibile cogliere buona parte dei suoi insegnamenti, è la già citata *Heaven and Hell*, il cui titolo sicuramente ci ricorda un altro importante compendio estetico, il blakiano *Marriage of Heaven and Hell* (1792). Un confronto tra questi due scritti, mosso dall'ipotesi di un'influenza del primo sul secondo, deve necessariamente fermarsi al limite già imposto dal titolo della seconda opera, per le due parole addizionali rispetto alla prima. In effetti, se il complesso sistema filosofico di Swedenborg, radicato su una sorta di dualismo manicheistico, considera i principi oppositivi del bene e del male come inconciliabili, ben sappiamo invece come Blake traguardi tale inconciliabilità, considerandola essenziale nel processo salvifico poiché ogni coppia oppositiva coopera per raggiungere la stessa meta. Mentre Blake postula una totale e onnicomprensiva *reintegratio ad interim*, il mistico svedese ribadisce l'inconciliabilità fra il cielo e la terra, simboli emblematici dei due principi suddetti. Da qui molti degli attacchi sferrati al maestro svedese dal discepolo, e volti proprio a sottolineare la sua nefasta visione dicotomica:

O Swedenborg! Strongest of men, the Samson shorn by the Churches, shewing the Transgressors in Hell, the proud warriors in Heaven, Heaven as a Punisher, & Hell as One under Punishment (*Milton*, Section 4).

Significativo, nella dialettica oppositiva di Swedenborg, è inoltre il parallelismo che emerge tra il male e la ragione da una parte, e il bene e l'immaginazione dall'altra. Ed il confronto con Blake sarebbe fin troppo lapalissiano se lo stesso poeta inglese non si fosse prodigato nell'impegno di disilluderlo. La dottrina soteriologica che Swedenborg reprime e annulla con la sua visione di perenne scissione tra bene e male, per cui il bene verrebbe meccanicamente da Dio e il male dagli uomini, non può certo essere

condivisa da Blake, il quale ammette che i due principi suddetti rappresentano esattamente ciò che realmente significano ma anche il contrario l'uno dell'altro: «Good and Evil are here both Good and the two contraries married» (K 91)³⁰⁴. Entrambi i principi sono dunque in Dio e perciò nell'uomo, e da essi dipende il cammino salvifico dell'uomo:

Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence. From these contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy. Good is Heaven. Evil is Hell (K 149).

Secondo Blake, l'immaginazione non coincide affatto con il bene che, al contrario, è per lui «la passività che obbedisce alla ragione», così come il male è il principio energetistico che spinge l'uomo verso la propria redenzione. Al contrario, Swedenborg attribuisce al bene la facoltà immaginativa, la forza visionaria e la volontà salvifica. Tre aspetti di cui sicuramente Blake contempla tutta la necessità e l'importanza, ma che non può certo associare al bene: «Swedenborg's greatest error, according to Blake, lay in his not understanding the real nature of "evil", and therefore accepting conventional morality»³⁰⁵. È infatti proprio il 'bene' accettato e blasonato dalla Chiesa ad essere identificato con la stasi immaginifica, mentre il male, quello puramente blakiano, è invece capace di rovesciare la ragione dal proprio trono, defraudando i suoi proseliti di ogni potere. Non ci meravigliano infatti, memori di quanto abbiamo appurato nel corso di questo capitolo, i neologici proverbi di impronta quanto mai 'Infernale' che troviamo nel secondo capitolo del *Marriage* dal titolo *The voice of the Devil*:

All Bibles or sacred codes have been the causes of the following Errors:

1. That Man has two real existing principles: Viz: a Body & a Soul.
2. That Energy, call'd Evil, is alone from the Body; & that Reason, call'd Good, is alone from the Soul.
3. That God will torment Man in Eternity for following his Energies.

1. Man has no Body distinct from his Soul; for that call'd Body is a portion of Soul discern'd by the five Senses, the chief inlets of Soul in this age.

2. Energy is the only life, and is from the Body; and Reason is the bound or outward circumference of Energy.
3. Energy is Eternal Delight (K 149).

La filosofia energetistica blakiana fa dunque da controcanto al 'per-benismo' unidirezionale di Swedenborg, opponendosi ad esso come Satana a Dio. Blake considera inoltre la dialettica tra il bene ed il male come determinante ai fini della salvezza umana, per questo sembra volere oltrepassare l'inconciliabilità posta da Swedenborg tra i due principi, e lo fa

proprio con un loro matrimonio. Al di là del capovolgimento dei valori per cui il bene e il male perdono le loro connotazioni più comunemente accettate, la salvezza non sarebbe comunque raggiungibile percorrendo soltanto la via del bene (come invece sostiene il filosofo tedesco), o quella del male (prediletta da Blake ma mai avulsa dall'altra) poiché è la realtà fenomenica stessa ad essere formata da entrambi i poli, che attraversano come linfa vitale la sua superficie ontologica. Swedenborg sembra essere incapace di intravedere la scintilla divina nel diabolico e, in modo analogo, capovolgendo i due termini di paragone, di scorgere il male nel bene. Pertanto, attuando una scissione così rigida e definitiva, ammette implicitamente l'impossibilità di redenzione nel giorno del Giudizio.

Con quest'opera, Blake segna uno iato tra il suo sistema teosofico e quindi cosmologico e gli scritti di Swedenborg, che è l'angelo della resurrezione ma anche il sudario che avvolge il corpo ancora morto del Cristo:

As a New heaven is begun, and it is now thirty-three years since its advent, the Eternal Hell revives. And lo! Swedenborg is the Angel sitting at the tomb: his writings are the linen clothes folded up (K 149).

La dottrina dicotomica istituita dalla chiesa cristiana, etichettatrice di connotazioni positive e negative a sua discrezione, assunta da Swedenborg a principio di verità, viene non solo rinnegata ma addirittura ridicolizzata dal poeta inglese, che capovolge i due termini di paragone ostentandone la contrarietà l'uno all'altro e al contempo la loro imprescindibile unione matrimoniale. Per questo, gli angeli swedenborgiani appaiono a Blake come «the conventional persons, complacent and unintelligent, whereas the devils are the original thinkers, delighting in the flames of creation [...]»³⁰⁶. Ma l'attacco finale, il più pungente, arriva nel *Marriage* ai Plates 21-22:

Thus Swedenborg boasts that what he writes is new; tho' it is only the Contents or Index of already publish'd books.

A man carried a monkey about for a shew, & because he was a little wiser than the monkey, grew vain, and conciev'd himself as much wiser than seven men.

It is so with Swedenborg: he shows the folly of churches, & exposes hypocrites, till he imagines that all are religious, & himself the single one on earth that ever broke a net. Now hear a plain fact: Swedenborg has not written one new truth. Now hear another: he has written all the old falsehoods.

And now hear the reason. He conversed with Angels who are all religious, & conversed not with Devils who all hate religion, [...].

Thus Swedenborg's writings are a recapitulation of all superficial opinions, and an analysis of the more sublime – but no further. Have now another plain fact.

Any man of mechanical talents may, from the writings of Paracelsus or Jacob Behmen, produce ten thousand volumes of equal value

with Swedenborg's, and from those of Dante or Shakespeare an infinite number (K 157-158).

In effetti, è ben noto come il *Marriage of Heaven and Hell* rappresenti non tanto il manifesto della dottrina swedenborgiana, quanto una rielaborazione blakiana degli insegnamenti paracelsiani e boehmiani, i quali a loro volta mutuano la loro fede nella riconciliazione dei contrari dalla *Smaragdine Table* di Hermes Trismegistus, «the legendary teacher of the alchemists»³⁰⁷:

That which is beneath is like that which is above: and that which is above, is like that which is beneath, to work the miracles of one thing. And as all things have proceeded from one, by the meditation of one, so all things have sprung from this one thing by adaptation³⁰⁸.

Eppure, molti anni più tardi rispetto alla composizione del *Marriage*, nel già citato *Descriptive Catalogue*, Blake sembra addirittura misconoscere tutte le sue precedenti affermazioni sul mistico svedese, adombrandone totalmente i più imperdonabili e satireggiati 'errori':

The subject is taken from the Visions of Emanuel Swedenborg, Universal Theology, No. 623. [...] The works of this visionary are well worthy the attention of Painters and Poets; they are foundations for grand things³⁰⁹.

Appare essere, del resto, una peculiarità del carattere di Blake quella di contraddire perfino se stesso, il proprio pensiero più intimo, con affermazioni o atteggiamenti contrastanti, quasi a voler confermare ancora una volta che ciascun polo oppositivo coopera verso il raggiungimento della verità. La critica blakiana su Swedenborg, camminando di pari passo con il pensiero, con l'esperienza, ma anche con i sentimenti del poeta, ha modificato più volte il proprio orientamento, di volta in volta determinato da uno di questi tre probabili fattori, ma non ha mai rinnegato le proprie fondamenta. Infatti, come aggiunge Raine, «[...] while Blake's attitude to Swedenborg may have changed – perhaps more than once – the mark of Swedenborgian doctrine and symbolism went deep»³¹⁰. A conferma di ciò giunge, paradossalmente lo stesso *Marriage* che, pur dissacrante e satirico nel suo contenuto, resta tuttavia radicato su di una struttura formale che insegue la dialettica swedenborgiana del bene e del male, del bianco e del nero, degli angeli e dei demoni.

Note

¹ D'altro canto, mi sembra qui necessario ricordare come lo stesso Eliot, pur attribuendo a Blake «[...] a capacity for considerable understanding of human nature, with a remarkable and original sense of language and the music of language, and

a gift of hallucinated vision», non manchi di aggiungere, a proposito di queste sue eccellenti qualità: «Had these been controlled by a respect for impersonal reason, for common sense, for the objectivity of science, it would have been better for him». E ancora: «What his genius required, and what it sadly lacked, was a framework of accepted and traditional ideas which would have prevented him from indulging in a philosophy of his own, and concentrated his attention upon the problems of the poet. [...] The concentration resulting from a framework of mythology and theology and philosophy is one of the reasons why Dante is a classic, and Blake only a poet of genius. The fault is perhaps not with Blake himself, but with the environment which failed to provide what such a poet needed; perhaps the circumstances compelled him to fabricate, perhaps the poet required the philosopher and mythologist; although the conscious Blake may have been quite unconscious of the motives», T. S. Eliot, *Blake*, in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1922), Methuen & Co., London 1928; Bartleby.com, 1996 (accessibile online all'indirizzo: <<http://www.bartleby.com/200/sw13.html>>).

² Significativa in tal senso la lettera del 6 maggio 1800 a William Hayley, afflitto dalla perdita del figlio illegittimo Thomas Alphonso Hayley: «I know that our deceased friends are more really with us than when they were apparent to our mortal part. Thirteen years ago I lost a brother & with his spirit I converse daily and hourly in the Spirit & See him in my remembrance in the regions of my Imagination. I hear his advice & even now write from his Dictate» (W. Blake, *Letters*, in G. Keynes, ed., *The Complete Writings of William Blake*, Oxford University Press, London 1966, p. 797. Questa edizione sarà indicata nel testo con la sigla K e il numero arabo della pagina). Il fatto di avere visioni con spiriti e angeli rappresenta il *leit motiv* di tutta l'esistenza blakiana, conferendole un alone mistico ed esoterico. Tuttavia, Blake ha sempre tenuto a precisare che la *vision* non è affatto un fenomeno soprannaturale, in quanto la facoltà immaginativa di percepire visioni è una capacità propria di ogni uomo.

³ Per rispettare le convenzioni adottate dal poeta, si utilizzerà la lettera maiuscola all'inizio di parole come 'Dio', 'Verbo', 'Lui', 'Verità', 'Uomo Universale', ecc.

⁴ Cfr. A. Symons, *William Blake*, Constable, London 1907; A. Gilchrist, *Life of William Blake*, Everyman's Library, London-New York 1945; N. Frye, *Fearful Symmetry: a Study of William Blake*, Princeton University Press, Princeton 1949; M. Wilson, *The Life of William Blake*, Clarendon Press, Oxford 1971; M. Davis, *William Blake, A New Kind of Man*, Elek, London 1977; G. E. Bentley, *Blake Records Supplement*, Clarendon Press, Oxford 1988; J. King, *William Blake: His Life*, Weidenfeld and Nicolson, London 1991; P. Ackroyd, *Blake: A Biography*, Sinclair-Stevenson, London 1995.

⁵ Con quest'opera, iniziata nel 1804 e conclusa nel 1820, termina la carriera poetica di William Blake che, attraverso questi versi, narra del tema a lui più caro: la caduta dell'uomo nello stato di Ulro, il suo pellegrinaggio nella realtà materiale e la sua conclusiva reintegrazione nell'Uno-Tutto.

⁶ A questo proposito, è significativo quanto lo stesso Blake afferma: «I am not ashamed, afraid, or averse to tell you what Ought to be Told: That I am under the direction of Messengers from Heaven, Daily & Nightly; but the nature of such things is not, as some suppose, without trouble or care. Temptations are on the right hand & left [...]», *Letter to Thomas Butts*, 10 January 1802, K 812; «I begin to Emerge from a Deep pit of Melancholy, Melancholy without any real reason for it [...]», *Letter to George Cumberland*, 2 July 1800, K 798.

⁷ Per motivi di spazio si farà particolare riferimento alle cosiddette 'opere profetiche'.

⁸ A. Symons, *William Blake*, cit., p. 364.

⁹ J. K. Singer, *The Unholy Bible. A Psychological Interpretation of William Blake*, Harper Colophon Books, New York 1973, p. 15.

¹⁰ Le maggiori opere blakiane, a partire da *There's no Natural Religion*, *All Religions are One* e i *Songs of Innocence and of Experience*, per passare a *The Marriage of Heaven and Hell* e alle opere profetiche (*The Book of Thel*, *Visions of the Daughters of Albion*, *America*, *Europe*, *The Book of Urizen*, *The Four Zoas*, *Milton* e *Jerusalem*) sono state realizzate secondo il metodo rivoluzionario della *Illuminated Printing*. Blake sostiene per tutta la vita l'origine divina di questa tecnica, che gli sarebbe stata ispirata infatti da Robert, il fratello morto nel 1787. Successivamente, acquisita una grande abilità durante gli anni di apprendistato da Basire, in cui apprende il metodo tradizionale dell'intaglio, è probabile che Blake riesca a scrivere e a disegnare direttamente sulla tavola, seguendo la propria immaginazione (cfr. J. Viscomi, *Blake and the Idea of the Book*, Princeton University Press, Princeton 1993, pp. 30-31). Secondo questo metodo, l'incisione all'acquaforte viene fatta in rilievo, tramite l'uso di acido su rame, che corrode le parti della lastra non sfruttate (simbolo tra l'altro, in *The Marriage of Heaven and Hell*, del processo corrosivo con cui l'immaginazione umana può uccidere la materia morta). Dopo un lavoro iniziale di levigatura della tavola, l'artista traccia con un liquido resistente all'acido i contorni del disegno e scrive i versi al contrario, senza l'ausilio di alcuno strumento metallico. Il liquido (una miscela di pece in polvere, alcool e trementina), una volta asciugatosi, viene contenuto all'interno di una cornice di cera appositamente formata sulla tavola. In tal modo, mentre l'acido nitrico o a base di aceto, corrode il metallo, iniziano ad affiorare le parti disegnate e scritte col liquido (cfr. A. Blunt, *The First Illuminated Books*, in *Blake: A Collection of Critical Essays*, Inc. Englewood Cliffs, Prentice-Hall 1966, pp. 128-129; R. Todd, *William Blake, the Artist*, Studio Vista, London 1971, pp. 20-21). Prima di stampare la tavola, l'artista ripassa con inchiostro nero o colorato sia i disegni che le parole. Ogni copia viene infine dipinta ad acquerello secondo una sempre diversa combinazione dei colori, che conferisce ad ogni stampa un valore unico (cfr. M. Eaves, R. Essick, J. Viscomi, *Introduction*, in D. Bindman, ed., *W. Blake, The Early Illuminated Printings*, Tate Publishing, London 2000, pp. 9-12; J. Viscomi, *Blake and the Idea of the Book*, cit., pp. 51-143). Eccetto la prima stampa di *America* (in bianco e nero), quasi tutte le altre opere risultano dipinte. Talvolta Blake utilizza inoltre un ago per incidervi linee parallele che, una volta stampate, creano un particolare effetto bicolore. La ricerca blakiana di un metodo che conferisca unità al suo pensiero e alle sue visioni ha origine proprio a partire da questa tecnica artistica, che costituisce una sintesi simbolica di pittura, incisione e poesia nel microcosmo di ogni tavola.

¹¹ «But I am happy to find a Great Majority of Fellow Mortals who can Elucidate My Visions, & Particularly they have been Elucidated by Children, who have taken a greater delight in contemplating my Pictures than I even hoped. Neither Youth nor Childhood is Folly or Incapacity. Some Children are Fools & so are some Old Men. But There is a vast Majority on the side of Imagination or Spiritual Sensation» (K 794). Questa lettera nasce in risposta ad un'accusa lanciata da Trusler sulla metodologia estetica e quindi pittorica adottata da Blake per quel che concerne la «Moral Painting»: «Your Fancy, from what I have seen of it, & I have seen variety at Mr Cumberland's, seems to be in the other world, or the World of Spirits, which accords not with my Intentions, which, whilst living in This World, Wish to follow the Nature of it» (K 795).

¹² A. Symons, *William Blake*, cit., p. 264; C. Corti, *Stupende Fantasie*, cit., p. 56.

¹³ Corsivo mio.

¹⁴ «At ten he was sent to Mr. Pars' drawing school, the preparatory school for juvenile artists then in vogue» (J. K. Singer, cit., p. 16); «Mr B., having from early Youth cultivated the two Arts, Painting & Engraving, (...)» ([Draft for Prospectus of the Engraving of Chaucer's Canterbury Pilgrims], *Note-Book*, K 587); «(for I devoted myself to engraving in my Earliest Youth)», *Public Address*, K 591. Si vedano

inoltre i già citati Alexander Gilchrist, *Life of William Blake, Pictor Ignotus* e Mona Wilson, *The Life of William Blake*.

¹⁵ *Genesis*, 1, 1-2, in *La Sacra Bibbia*, Edizioni Paoline, Milano 1992 (ed. or. 1974), p. 1.

¹⁶ J. K. Singer, *The Unholy Bible*, cit., p. 19.

¹⁷ L'immaginazione occupa da sempre un ruolo di primaria importanza nella tradizione esoterica occidentale a partire da Paracelso per passare poi agli insegnamenti teosofici di Jacob Boehme, Emanuel Swedenborg, Martines de Pasqually, Saint Martin e Friedrich Christoph Oetinger, come si vedrà in modo più approfondito nel corso di questo capitolo. Uomo immaginativo, secondo la concezione blakiana, è colui che non ha rinnegato la propria facoltà immaginativa bensì l'ha sviluppata, diventando capace di valicare i confini della realtà sensibile («If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite», K 154).

¹⁸ H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., p. 32.

¹⁹ È necessario sottolineare che il significato della parola 'profezia' non è per il poeta inglese da ricercarsi nella moderna accezione di 'previsione del futuro', quanto nella sua accezione originaria di parola, scritta o parlata, ispirata e autorizzata direttamente dal Signore per «cogliere il valore ontologico degli accadimenti» (C. Corti, *Stupende Fantasie*, cit., p. 68): «Prophets, in the modern sense of the word, have never existed. Jonah was no prophet in the modern sense, for his prophecy of Nineveh failed. Every honest man is a Prophet; he utters his opinion both of private & public matters. Thus: If you go on So, the result is So. He never says, such a thing shall happen let you do what you will. A Prophet is a Seer, not an Arbitrary Dictator» (K 392). Per questo, Blake non si considera un «diverso», un essere speciale, convinto invece di avere esperienze che tutti quanti, se solo lo vogliamo, possiamo avere» (ivi, p. 56).

²⁰ «Prayer is the Study of Art. / Praise is the Practice of Art. / Fasting &c., all relate to Art. // The outward Ceremony is Antichrist» (K 776).

²¹ Come si vedrà meglio in seguito, la caduta dell'uomo archetipico sulla terra coincide col suo sonno di morte lungo appunto 6000 anni. Durante questo arco temporale, gli zoa blakiani forgeranno il globo terrestre.

²² Simbolo paradigmatico del mondo fenomenico, la caverna è un elemento che Blake probabilmente ha mutuato dalla tradizione gnostica (si veda la nota 92).

²³ I colori che Blake predilige sono infatti quelli primari, frutto dell'immaginazione piuttosto che di contorti e razionali esperimenti di sovrapposizione dei colori fondamentali. Non a caso, egli adotta i colori composti, sfumati ed indefiniti, soltanto per dipingere e connotare semanticamente il mondo di Ulro.

²⁴ T. S. Eliot, *Blake*, cit., <<http://www.bartleby.com/200/sw13.html>>.

²⁵ A questo proposito, è significativo quanto lo stesso Blake afferma sulla propria arte (nella fattispecie scultorea): «[...] For as to Engraving, in which art I cannot reproach myself with any neglect, yet I am laid by in a corner as if I did not Exist, [...]» (K 795); e, ancora: «I begin to Emerge from a Deep pit of Melancholy, Melancholy without any real reason for it [...]» (K 798).

²⁶ «And My Angels have told me that seeing such visions I could not subsist on the Earth [...]» (K 799).

²⁷ C. Corti, *Stupende Fantasie*, cit., p. 55.

²⁸ K. Raine, *Blake and Tradition*, cit., p. xxxii.

²⁹ C. Corti, *Il primo Blake. Testo e sistema*, Longo, Ravenna 1980, p. 15.

³⁰ Ivi, p. 13.

³¹ I profeti ebraici, ad esempio, rappresentano per Blake i veri poeti visionari perché sono capaci di accogliere le loro visioni immaginative, considerandole l'unica realtà eterna. Questi poeti sono uniti, all'interno della cosmogonia blakiana, in un'unica figura, Los, il profeta eterno.

³² Corsivi miei.

³³ S. Givone, *William Blake. Arte e religione*, U. Mursia editore, Milano 1978, p. 65.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ C. Corti, *Stupende Fantasie*, cit., p. 57.

³⁸ Nel celebre saggio del 1788, *There is no Natural Religion*, troviamo un'affermazione paradigmatica del pensiero blakiano: «He who sees the Ratio only, sees himself only» (K 98).

³⁹ E ancora: «We are led to Believe a Lie / When we see [With del.] not Thro' the Eye / Which was Born in a Night to perish in a Night, / When the Soul Slept in Beams of Light» (K 433-434).

⁴⁰ C. Corti, *Stupende Fantasie*, cit., p. 57.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² Opera scritta dal razionalista Thomas Payne (1792-95), le cui idee possono tuttavia essere avvicinate a quelle di Blake per quanto concerne il loro spiccato anticlericalismo.

⁴³ Corti ricorda infatti come «Blake imponesse alla moglie l'abitudine di camminare in giardino in costume adamitico, conversando tranquillamente con gli ospiti, [...]» (*Rivoluzione e rivelazione: William Blake tra profeti, radicali e giacobini*, Giannini, Napoli 2000, p. 16).

⁴⁴ Accanto a Blake troviamo schierati, contro l'egida della dea ragione, John Wesley, capo della Chiesa Metodista e fervente sostenitore di un'esperienza religiosa estatica e spirituale; Richard Brothers, «profeta millenarista e politicamente giacobino» (C. Corti, *Rivoluzione e rivelazione*, cit., p. 13), frequentatore del circolo di Johnson fra il 1792 e il 1795; Joseph Priestley, autore di *The Present State of Europe Compared with Ancient Prophecies*; e anche i maggiori sostenitori dei movimenti millenaristi della Londra di fine secolo.

⁴⁵ Ma per Blake la natura, in quanto espressione prima della realtà fenomenica, non è verità ma inganno, così come la religione druidica che da lei deriva. In effetti, «il druidismo, con il suo culto del sole, i suoi sacrifici umani, la sua interconnessione di potere politico e religioso nella figura del gran sacerdote, è sempre sinonimo di caduta dalla libertà primitiva» (C. Corti, *Rivoluzione e rivelazione*, cit., p. 19).

⁴⁶ S. F. Damon, *William Blake: His Philosophy and Symbols*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York 1924, p. 13.

⁴⁷ Il ritratto della chiesa che emerge dall'*opus* blakiano non è certamente dei più felici. Così come Paine asserisce che la cristianità oscura Dio e lo rende invisibile all'umanità, il poeta inglese celebra con la caduta di Albione, la tirannia dei sistemi politico-religiosi, tra i quali quello della chiesa cristiana. In *America: A Prophecy*, infatti, Blake parla di «[...] Priests in rustling scales / Rush into reptile coverts, hiding from the fires of Orc» (K 202), privando di ogni connotativo umano i pastori di Dio, che vengono ad assumere sembianze zoomorfiche, nascondendosi dinanzi all'impeto rivoluzionario di Orc. In modo analogo, anche Urizen cerca di sottrarsi alla vista del demone orchico. Blake condanna inoltre nelle sue opere la religione naturale, che concepisce la ragione come l'unico strumento di salvezza e comprensione. Il deismo, ad esempio, postulando l'esistenza di un *Deus Absconditus* trascendente e totalmente disinteressato alle azioni e al destino umano, e conoscibile soltanto attraverso la propria facoltà raziocinante, rappresenta per Blake, seguace del Dio immanente, uno dei maggiori eccessi toccati dal pensiero razionalistico, una perversione della Parola di Cristo. Ben diversa è invece la sua concezione della religione, come affiora in *Jerusalem* dal componimento *To the Christians*: «I know of no other Christianity and of no other Gospel than the liberty both of body & mind to exercise the Divine Arts of Imagination, [...]» (K 716-717).

⁴⁸ S. Givone, *William Blake. Arte e religione*, cit., pp. 65-66.

⁴⁹ Cfr. H. Bloom, L. Trilling, *The Oxford Anthology of English Dictionary*, vol. II, Oxford University Press, Oxford 1973, p. 12: «... a world view Blake regarded as

totally mad, and which he associated with Bacon, Newton, and Locke in metaphysics and with Dryden, Pope, Dr. Johnson, and Sir Joshua Reynolds in the arts. (...) Blake was politically of the permanent Left, (...) and to him the Augustan trinity of Reason, Nature, and Society was a three-headed beast or triple whore responsible for the sufferings of the lower classes of England, out of whom he had come and with whom he defiantly remained».

⁵⁰ «Le idee sono il contenuto immediato del pensiero, esse si dividono in tre generi: idee innate, idee avventizie e idee fattizie. Le idee innate sono quelle idee che sono presenti nell'uomo fin dalla nascita, esse sono verità in qualche modo impresse nel pensiero stesso e alle quali ogni uomo non può sottrarsi. Le idee avventizie provengono dal mondo esterno al pensiero, dal mondo in cui il pensiero agisce, dal mondo della natura fisica e della percezione sensoriale. Le idee fattizie sono appartenenti alla fantasia e alla falsificazione, inventate dal soggetto pensante» (<<http://www.forma-mentis.net/Filosofia/Cartesio.html>>, 24/07/07).

⁵¹ L'estetica blakiana nasce principalmente come rifiuto e come attacco di una corrente filosofico-intellettuale, quella empirica. L'empirismo psicologico, sorto come reazione al concetto cartesiano delle idee innate, sostiene com'è ben noto la teoria secondo cui le conoscenze umane derivano dalla percezione sensoriale degli enti reali esterni. Capostipite di questo pensiero è appunto John Locke, a cui si deve l'elaborazione della dottrina associazionistica, secondo la quale la conoscenza si concretizza nel binomio esperienza-riflessione a posteriori.

⁵² F. Bacon, *Novum Organum, Aphorisms concerning the Interpretation of Nature and the Kingdom of Man, The First Book, XCV*, cit. tratta da <http://www-personal.k-state.edu/~lyman/english233/Bacon-Novum_Organum1.htm#r-middle_axioms>, 03/01/08.

⁵³ Come afferma Givone, il mondo materiale appare agli occhi visionari del poeta inglese un «golden world e cioè il mondo della legge, dello spazio e del tempo, della riduzione dell'essere a entità misurabile, della ragione astratta [...]. Il guscio del mondo dunque risulta dalla contrazione dell'infinito nel finito, dove la visione dell'unità è trasformata in intelligenza che divide e separa [...]», (S. Givone, *William Blake. Arte e religione*, cit., p. 23).

⁵⁴ Il compasso compare in molte edizioni rinascimentali di opere che sicuramente sono note a Blake. Basti pensare alla *Philosophia naturalis* (1550) di Alberto Magno, alla *Scuola di Atene* (1509-1510) di Raffaello, all'*Utriusque Cosmi majoris historia* (1617) di Robert Fludd, alla *Melancholia* (1514) di Dürer e sarà presente anche nel frontespizio di Motte dell'edizione del 1729 dei *Principia mathematica* di Newton (cfr. C. Corti, *Stupende Fantasie*, cit., pp. 204 e 206). Il significato rinascimentale attribuito a questo strumento, quale simbolo della ragione, ha influenzato come abbiamo visto l'artista inglese che, in una stampa a colori del 1805 ritrae lo stesso Newton nudo, seduto su una roccia in riva al mare e proteso in avanti nell'atto di tracciare con un compasso la circonferenza cosmica. Di grande rilevanza simbolica sono inoltre l'immagine della roccia, del mare e del polipo. La roccia rappresenta infatti il mondo fenomenico di Ulro (anche Albione dorme sopra una roccia), mentre l'acqua è l'emblema di una realtà materiale circoscritta dal tempo e dallo spazio (quest'associazione tra il mare e la materia la troviamo anche con i neoplatonici e i pitagorici). A tal riguardo, Damon evidenzia come questo legame non sia propriamente valido soltanto in tre casi: la fontana dello Spirito Santo, i quattro fiumi del Paradiso e il fonte battesimale (cfr. S. F. Damon, *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*, Thames and Hudson, London 1973, p. 443). In effetti, troviamo l'espressione «The Sea of Time and Space» ben due volte nell'*opus* blakiano: la prima in *Milton* e la seconda come titolo ad un dipinto altrimenti noto come *Arlington Court Picture*. Infine il polipo, con i suoi tentacoli, rappresenta l'essere materialista pronto ad afferrare gli oggetti che lo circondano restando ancorato alla sua dimora che è, non a caso, il mare; egli è inoltre l'emblema dell'oggettiviz-

zazione dell'essere, della sua perdita di unicità che solo l'immaginazione può conferire e mantenere.

⁵⁵ Non dimentichiamo che il lato sinistro dell'albero cabalistico è dominato dalle facoltà raziocinanti.

⁵⁶ Tra i primi componimenti blakiani dai quali sembra affiorare la visione antirazionalistica e antimeccanicistica propria del poeta inglese ricordiamo *The Tyger (Songs of Experience)*. Il caos e l'energia primordiale, rappresentati da una tigre selvaggia, fiammeggiante e indomabile, fanno da contrappunto alle «foreste della notte» e agli «abissi» che, nella loro oscurità, simboleggiano quel sistema razionalmente organizzato che intorpidisce la visione umana: «Tyger! Tyger! Burning bright / In the forests of the night». La tigre «che brucia luminosa» (v. 1), immagine paradigmatica e archetipica dell'atto creativo e della facoltà visionaria, attraverso la luce emanata dal fuoco dei suoi occhi (occhi spirituali), invade il contesto oscuro delle foreste notturne, in cui non filtra neppure un raggio di luna. Il fuoco è la sola immagine di luce che testimonia non solo il recupero dell'immaginazione, ma anche l'afflato creativo di un temibile demiurgo *esaldaios* che forgia la sua creatura col fuoco e si fa quindi latore di vita. È importante notare che l'*Aufklärung* illuminista è implicitamente presente nella poesia, rappresentata a livello metaforico non dal fuoco di luce emanato dalla tigre bensì, paradossalmente e ironicamente, dalle foreste notturne. In effetti, per Blake, l'epoca dei Lumi ha contribuito ad allontanare l'uomo dall'immaginazione primordiale e, quindi, dalla percezione sovrasensoriale, provocandone un'ulteriore immersione nell'oscurità. Soltanto il mondo naturale, qui rappresentato dalle «stars», appare non ribellarsi di fronte al meccanicistico universo dominato dalla ragione pura. Così, quelle stesse stelle che nel libro di Giobbe esultano dinanzi alla creazione, in Blake pugnalano la terra e inondano il cielo con le loro lacrime nel momento in cui l'universo raziocinante collassa: «When the stars threw down their spears / And watered heaven with their tears» (vv. 17-18). Per Blake, infatti, le stelle simboleggiano la fredda ragione adottata dalla scienza e dominatrice del mondo, proprio perché la natura viene manipolata secondo gli schemi della «satanic illusion», trasformandosi in oggetto di mera percezione sensoriale. La tigre d'altro canto rappresenta, attraverso la sua agghiacciante simmetria, che in quanto tale sembra andare contro tutti i canoni imposti sia dal meccanicismo newtoniano che dal razionalismo lockiano e dal materialismo di Bacon, il simbolo dell'immaginazione.

⁵⁷ Cfr. C. Corti, *Stupende Fantasie*, cit., p. 210: «Angolo Ottuso, [...], che allude tanto alla geometria newtoniana, quanto alla “incapacità dell'intelletto” del “brutto” filosofo: “Essere o non essere / di gran capacità, / come Sir Isaac Newton? / [...] Preferirei essere un Sutton” (ossia uno qualunque; K 57)».

⁵⁸ *Apocalisse di Giovanni*, in *La Sacra Bibbia*, cit., p. 1235.

⁵⁹ È interessante notare come l'opposizione blakiana di fronte al sistema razionalistico non prenda semplicemente le sembianze di una guerra concettuale e contenutistica, ma anche formale. Blake infatti occupa una posizione diametralmente opposta rispetto a quella dei suoi colleghi in fatto di metro e forma, svincolando la propria ispirazione da ogni limite formale. La sua stessa definizione della poesia appare come un attacco alle rigide norme metriche che caratterizzano le opere dei maggiori poeti della sua epoca: «Allegory address'd to the intellectual powers, while it is altogether hidden from the Corporeal Understanding, is My Definition of the Most Sublime Poetry [...]» (K 825). Nelle opere profetiche, Blake sperimenta svariate forme di versificazione prima di individuare quelle capaci di esprimere e traslare la libertà infinita delle proprie visioni. Il poeta sembra infatti subire il fascino dello stile adottato da MacPherson nel suo *Ossian*, in cui i versi sono avulsi da qualsiasi schema metrico. Damon sostiene infatti che Blake deve avere pensato le sue profezie «to be poured out in a great flood of oratory, stressing the natural accents, and passing over the unaccented syllables. The 'syllabic' tradition, which weighs every

syllable with care, is to be completely ignored. Each line represents a breath; and this breath is the real metrical unit, around which all the variations are formed» (S. F. Damon, *William Blake: His Philosophy and Symbols*, cit., p. 57). «Poetry Fetter'd Fetters the Human Race. Nations are Destroy'd or Flourish in proportion as Their Poetry, Painting and Music are Destroy'd or Flourish!» (K 621).

⁶⁰ Cfr. C. Corti, *Stupende Fantasia*, cit., p. 201: «In effetti, l'*Ottica* di Newton, pubblicata nel 1704, aveva posto un punto fermo al dibattito secentesco su *disegno vs. colore*, che, dalla tradizionale superiorità del primo sul secondo, in base alle relative capacità di rappresentare l'essenza della figura, si era man mano arricchito della nuova nozione della creazione dell'armonia attraverso la mescolanza di tutti i toni a partire dai medesimi ingredienti [...]».

⁶¹ «Newton aveva scoperto che un raggio di luce bianca si decompone quando attraversa un prisma triangolare di vetro, e che poi, ricomponendo i vari raggi luminosi, si riottiene luce bianca», ivi, p. 212.

⁶² Cfr. C. Corti, ivi, pp. 201-228; J. Gage, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Thames and Hudson, Singapore 1993, pp. 168-171.

⁶³ Per il fatto stesso di essere il presidente dell'Accademia, nonché uno degli artisti più apprezzati dal popolo inglese e da re Giorgio III, Reynolds è per Blake lo schiavo della tirannia politica (Giorgio III), scientifica (Newton) e sociale (Accademia): «He Thinks Mind & Imagination not to be above the Mortal & Perishing Nature. Such is the End of Epicurean or Newtonian Philosophy; it is Atheism» (K 518).

⁶⁴ Blake accusa Tiziano di avere dipinto assecondando non la propria facoltà immaginativa, bensì le richieste dei propri committenti.

⁶⁵ L'immaginazione rivestiva lo stesso importante ruolo nel Paracelsismo, la corrente che storicamente ha preceduto la teosofia.

⁶⁶ Ai Plates 12-13 di *The Marriage of Heaven and Hell* (1792), troviamo una delle definizioni blakiane più belle sul 'genio poetico': «The Prophets Isaiah and Ezekiel dined with me, and I asked them how they dared so roundly to assert that God spoke to them; and whether they did not think at the time that they would be misunderstood, & so be the cause of imposition. / Isaiah answer'd: "I saw no God, nor heard any, in a finite organical perception; but my senses discover'd the infinite in every thing, and as I was then perswaded, & remain confirm'd, that the voice of honest indignation is the voice of God, I cared not for consequences, but wrote." [...] / Then Ezekiel said: "The philosophy of the east taught the first principles of human perception: some nations held one principle for the origin, & some another: we of Israel taught that the Poetic Genius (as you now call it) was the first principle and all the others merely derivative, [...]», (K 153).

⁶⁷ Fortemente influenzato dalla dottrina gnostica, Blake intende la caduta dell'uomo sulla terra, come separazione tra realtà spirituale e materiale dell'uomo archetipico, Albione.

⁶⁸ In *A Vision of the Last Judgement* (1810), Blake afferma che Albione è «our Ancestor, patriarch of the Atlantic Continent, whose History Preceded that of the Hebrews & in whose Sleep, or Chaos, Creation began; at their head the Aged Woman is Brittannica, the Wife of Albion [...]» (K 609). A tal proposito, si vedano anche Spenser e Milton.

⁶⁹ Il significato della parola 'cristiano' è da intendersi, per il poeta inglese, in senso letterale di 'credente in Cristo'.

⁷⁰ Anche se, come vedremo, in Blake non si può parlare tanto di peccato quanto, piuttosto, di errore: «Il peccato, quale categoria etica sottoponibile al processo pragmatico del perdono, di per sé non esiste, essendo solo un'infrazione (una trasgressione), dell'artificioso codice morale istituito dal potere politico e religioso: è un'invenzione del Dio-di-questo-Mondo, e cioè di Satana, il dio-prete-tiranno, che trascina l'uomo

nell'errore, nel cosiddetto peccato per poterlo poi accusare di qualcosa» (C. Corti, *Stupende Fantasia*, cit., p. 132). In effetti, come sostiene anche Dunbar, la dannazione blakiana non è conseguenza dei peccati commessi dall'uomo, ma dalla sua incapacità di ultimare il proprio cammino verso la vita eterna, restando prigioniero della materia (cfr. P. Dunbar, *Blake e la Bibbia: differenze di prospettiva*, in G. Franci, a cura di, *William Blake: mito e linguaggio*, Studio Tesi, Pordenone 1983, p. 113).

⁷¹ Cfr. *Genesi* 2, 18-26, in *La Sacra Bibbia*, cit., p. 3.

⁷² Per quanto riguarda la figura dell'androgino, Blake sembra avere attinto da Ovidio e dal *Simposio* di Platone.

⁷³ H. Bloom, L. Trilling, *The Oxford Anthology of English Dictionary*, cit., p. 72. L'origine di Jerusalem, secondo l'accezione simbolico-semantiche che emerge dalle opere blakiane, è sicuramente da ricercarsi nelle Sacre Scritture e, in particolare modo, nell'*Apocalisse* di Giovanni (21, 1-8), in cui il profeta afferma di aver visto «la città santa, la nuova Gerusalemme, scendere dal cielo, da Dio, pronta come una sposa adorna per il suo sposo» (p. 1244). Infatti, essa è rappresentata dal poeta inglese proprio come la sposa dell'Agnello e, di conseguenza, di Albione prima della sua caduta (essendo egli uno con Dio). La Vergine Sophia che troviamo in Boehme è parimente sia la sposa di Dio che dell'Uomo Eterno. Come spiega Raine, la figura della Vergine viene a coincidere con la virtù della Sapienza perché «she does not generate but "manifest". This Virgin is the recipient of the love of the Creator [...]» (K. Raine, *Blake and Tradition*, cit., p. 208). Jerusalem, simbolo della visione, dell'amore e del perdono universale, quindi dell'unità (temi, questi ultimi, esplorati da Blake durante la sua vecchiaia e che lo portano a sublimare la sua «visione infernale» in una visione di amore e perdono) potrà ricongiungersi ad Albione soltanto con l'arrivo salvifico di Gesù sulla terra. Per questo, la città di Gerusalemme diviene anche l'emblema della liberazione dalle catene di Ulro. Nell'epica eponima, Jerusalem rappresenta gli aspetti repressi della realtà terrestre, mentre Albione è la forza brutta, fallica e tirannica che conduce la sua sposa verso la rovina.

⁷⁴ Il numero 27 ha una forte valenza simbolica nell'immaginario blakiano. In *Milton*, per esempio, il poeta inglese parla delle 27 chiese del mondo caduto, che l'umanità deve attraversare prima di poter fare ritorno dal Padre. Il Giudizio Universale si compie soltanto alla fine del ventottesimo ciclo, ovvero dell'ultima chiesa. In modo pressoché analogo al ciclo orchico, le 27 chiese ruotano e si ripetono continuamente: «"Satan & Adam are States Created into Twenty-seven Churches, [...]"» (K 521). La simbologia numerologica blakiana proviene probabilmente dalla Bibbia. Egli considera infatti i numeri 4 e 7 propri dello stato di Eden: 4 sono i fiumi che attraversano tale realtà (Pison, Hiddekel, Gihon ed Euphrates) e gli zoa che circondano il trono di Dio. Questo numero, reiterato svariate volte nell'*opus* blakiano, appare sempre secondo la stessa valenza simbolica. Il quattro è infatti il numero emblematico dell'unità, della riconciliazione e, quindi, della perfezione: si pensi ancora una volta agli zoa, alle facoltà che essi personificano e alle aree del corpo umano e del globo terrestre che dominano e rappresentano; ma anche ai metalli e alla già citata «fourfold vision». Il numero 7 è invece legato ai 7 occhi divini (K 521). La corrispondenza tra i numeri 4, 7 e 28 deriva ovviamente dall'assunto matematico per cui la moltiplicazione dei primi due numeri origina il terzo. Il numero 28 rappresenta dunque la fine del ciclo mondano e il ritorno alla realtà metafisica. Al contrario, il numero 3 e tutti i suoi multipli rappresentano il mondo materiale di Ulro, le tre dimensioni illusorie del confine spaziale (altezza, larghezza e profondità) e temporale (passato, presente e futuro).

⁷⁵ Il termine 'essere vivente' compare per la prima volta nella *Genesi* (2, 7-8): «[...] e l'uomo divenne un essere vivente». Secondo alcuni critici, gli zoa blakiani potrebbero esseri identificati con i Cherubini biblici. La presenza dei Cherubini è frequente nei Libri dell'*Antico Testamento*, in cui il termine si riferisce a degli esseri celesti, posti da Dio a suo servizio (Sal. 18); successivamente, l'angeologia

cristiana li identifica come angeli e, per questo, li rende parte della seconda delle nove gerarchie angeliche. Sappiamo inoltre, dalla tradizione ebraica, che gli angeli hanno caratteri antropomorfici, mentre i cherubini hanno ali e caratteri zoomorfici, e questo aspetto ci spiega probabilmente la scelta blakiana tra 'zoa' e 'bio', dal momento che soltanto la prima parola si riferisce chiaramente alla vita in senso animale. I cherubini sono inoltre identificati dalla Chiesa cattolica con i quattro evangelisti, basandosi sul testo di Ezechiele (1, 5-14); sono ricordati da Dante (*Convivio*, II, 5 e *Paradiso*, XXVIII, 99) come quegli spiriti che contemplano il Padre e il Figlio. Dio li avrebbe collocati alla porta orientale di Eden per impedire agli esseri umani di rientrare nel giardino e raggiungere l'albero della vita (vedi *Genesi*, 3, 24); inoltre, essi sostengono o fungono da trono di Dio (vedi *Salmi*, 80, 2; 18, 11), così come nell'islamismo glorificano incessantemente Allah. La descrizione dettagliata e fantasiosa che ne fa Ezechiele (1, 4-28; 10, 3-22) contribuì in larga misura al loro ingresso nella storia dell'arte. Per la loro occorrenza nel canone biblico si veda inoltre 1 *Samuele*, 4-4; 2 *Samuele*, 6-2; *Isaia*, xxxvii, 37, 16.

⁷⁶ Il *Concilio Divino* è formato dagli «Eternals», o «Immortals», ovvero dai quattro zoa che costituiscono il corpo dell'Uno-Tutto.

⁷⁷ *Ezechiele*, in *La Sacra Bibbia*, cit., p. 842.

⁷⁸ In nota a questo passo dell'*Apocalisse di Giovanni*, leggiamo: «I quattro venti, personaggi principali della corte celeste, sono esseri celesti che presiedono al governo del mondo. Gli occhi sono il simbolo della onniscienza e provvidenza di Dio, di cui quegli angeli sono interpreti ed esecutori [...]», in *La Sacra Bibbia*, cit., p. 1232.

⁷⁹ «Allora il re Nabucodonosor rimase stupito e alzatosi in fretta si rivolse ai suoi ministri: "Non abbiamo noi gettato tre uomini legati in mezzo al fuoco?". "Certo, o re", risposero. Egli soggiunse: "Ecco, io vedo quattro uomini scolti, i quali camminano in mezzo al fuoco, senza subirne alcun danno; anzi il quarto è simile nell'aspetto a un figlio di dèi"» (*Daniele* 3, 91-92, ivi, p. 894).

⁸⁰ Nel *Descriptive Catalogue* (opera scritta dal poeta in occasione di una mostra di poco successo, allestita nel negozio del fratello James, da maggio a settembre 1809), Blake afferma che soltanto queste tre tipologie umane sono sopravvissute all'alluvione che ha sommerso Atlantide: l'uomo forte, che rappresenta l'essere sublime per la sua saggezza; l'uomo bello, che incarna l'essere passionale; e, infine, l'uomo brutto, simbolo dell'essere razionante (K 578).

⁸¹ *Daniele*, in *La Sacra Bibbia*, cit., 2, 32-33, p. 890.

⁸² Ivi, 2, 37-44, pp. 890-891: «Tu, o re, sei il re dei re; [...] tu sei la testa d'oro. Dopo di te sorgerà un altro regno, inferiore al tuo; poi un terzo regno, quello di bronzo, che dominerà su tutta la terra. Ci sarà poi un quarto regno, duro come il ferro. Come il ferro spezza e frantuma tutto, così quel regno spezzerà e frantumerà tutto. Come hai visto, i piedi e le dita erano in parte di argilla da vasaio e in parte di ferro: ciò significa che il regno sarà diviso, ma avrà la durezza del ferro unito all'argilla. Se le dita dei piedi erano in parte di ferro e in parte di argilla, ciò significa che una parte del regno sarà forte o l'altra fragile. Il fatto d'aver visto il ferro mescolato all'argilla significa che le due parti si uniranno per via di matrimoni, ma non potranno diventare una cosa sola, come il ferro non si amalgama con l'argilla. Al tempo di questi re, il Dio del cielo farà sorgere un regno che non sarà mai distrutto e non sarà trasmesso ad altro popolo: stritolerà e annienterà tutti gli altri regni, mentre esso durerà per sempre».

⁸³ Non a caso, infatti, è possibile trovare nelle opere blakiane un largo ventaglio di accostamenti tra gli zoa e quegli stessi metalli: il metallo di Urthona è ad esempio il ferro (K 278), di Urizen l'oro (K 284-285), di Luvah l'argento e di Tharmas l'ottone (cfr. *Jerusalem*). L'oro e l'argento rappresentano inoltre l'unione sessuale, mentre il ferro e l'ottone il mondo fenomenico (cfr. C. Corti, *Il primo Blake: testo e sistema*, cit., pp. 194, 201 e 207).

⁸⁴ Cfr. N. Frye, *Fearful Symmetry*, cit., p. 276.

⁸⁵ Venere, ad esempio, è sorretta da un carro di colombe.

⁸⁶ Prima della caduta Urizen rappresenta tuttavia lo zoa della luce, il principio in cui la facoltà immaginativa e quella razionante si fondono insieme in una perfetta alchimia (Cfr. *Vala or The Four Zoas*, K 280).

⁸⁷ Cfr. S. Givone, *William Blake. Arte e religione*, cit., p. 106.

⁸⁸ H. Bloom, L. Trilling, *The Oxford Anthology*, cit., p. 72: «The Zoas and their emanations are *what they do* in the poetry».

⁸⁹ Nell'edizione Keynes troviamo questi ultimi due versi in corsivo poiché successivamente aggiunti dal poeta.

⁹⁰ Che non è tuttavia per Blake mai paragonabile a quella della tradizione cristiana in quanto, secondo la Bibbia, le quattro creature non appartengono mai al corpo umano, bensì a quello divino.

⁹¹ Beulah significa, in ebraico, 'sposato' ed è uno dei nomi di Gerusalemme quando quest'ultima è nuovamente unita a Dio. Nel *Pilgrim's Progress* di Bunyan, Beulah è una sorta di paradiso terrestre in cui i pellegrini riposano prima di attraversare il fiume della morte e riunirsi a Dio. In Blake, questo stato rappresenta sia il luogo del riposo e della pace, sia il pericolo della staticità. Infatti, l'uomo può essere catturato dalla cieca fascinazione che tale luogo esercita in lui, e quindi desiderare di restarvi invece che di ascendere in Eden (cfr. *Milton*, K 518).

⁹² Cfr. C. Corti, *Stupende Fantasie*, cit., p. 175: «[...] Vala, forma mondana di Enitharmon, [...] simbolo globale della dimensione materialistica del cosmo caduto, viene descritta con il corpo avvolto o da un velo o da una rete. Ebbene, tale immagine deriva dal velo di Sophia nella cosmogonia gnostica».

⁹³ Secondo Damon, il nome di Enitharmon viene dal greco *anarithmon* (ἀνάριθμος), che significa 'innumerevole' (*A Blake Dictionary*, cit., p. 124). Nel mondo di Generation, Enitharmon non rappresenta soltanto la moglie-amante di Los, ma anche Eva, sia come madre di Orc sia dell'umanità tutta: «*And she bore an enormous race*» (K 234). In questo senso, Los ed Enitharmon rappresentano rispettivamente, in alcune opere, il tempo e lo spazio che esistono soltanto nel mondo fenomenico. Il loro ruolo è tuttavia diverso in quei componimenti in cui Los rappresenta l'artista, lo spirito profetico che aiuta l'uomo a riavvicinarsi alla *Divine Vision*, limitando la contrazione umana con la realtà materiale al di sotto della quale egli non può cadere ma soltanto risalire; mentre Enitharmon è la musa ispiratrice dell'artista. In *Europe* e in *America*, Enitharmon incarna inoltre la *Female Will*, nella sua volontà di repressione sessuale e di dominazione della propria controparte maschile.

⁹⁴ Il blakiano confine spazio-temporale, posto a circoscrivere ogni libertà umana, ci ricorda il mito platonico della caverna, da cui il poeta potrebbe essere stato influenzato per la sua rappresentazione di Ulro. La caverna rappresenta infatti, simbolicamente, la realtà materiale e, in primo luogo, quello stesso corpo fisico che riveste l'anima umana e la imprigiona. Nell'immaginario blakiano la suddetta caverna sembra prendere le sembianze di un guscio d'uovo, *Mundane Shell*, che racchiude appunto il mondo materiale, separandolo dalla realtà eterna ed impedendone all'uomo la visione. Questo simbolo corrisponde a sua volta, sempre in Blake, al velo che Vala intreccia per avvilupparvi il mondo.

⁹⁵ C. Corti, *Stupende Fantasie*, cit., p. 93.

⁹⁶ Cfr. *Prima Lettera ai Corinzi*, 7, 1-3, in *La Sacra Bibbia*, cit.

⁹⁷ C. Corti, *Stupende Fantasie*, cit., p. 95 (a cui rimando per un'analisi più approfondita del rapporto tra Blake e la Chiesa).

⁹⁸ Blake costruisce la propria produzione letteraria osservando la storia e ogni movimento rivoluzionario che sembra spingere il ciclo storico in avanti. La lotta per l'indipendenza sostenuta dalle tredici colonie americane, la Rivoluzione Francese e quella Industriale, per citare soltanto le maggiori, diventano i soggetti delle

sue opere profetiche, perché «[...] negli anni giovanili il poeta abbraccia entusiasticamente la causa della rivoluzione, in cui ravvisa l'omologia *sub specie temporis* del suo mito ciclico implicante le fasi successive di caduta, oppressione nello stato caduto, giudizio, redenzione [...]» (C. Corti, *Il primo Blake*, cit., p. 156).

⁹⁹ Come sostiene Bloom, il ruolo di Tharmas «in the eternal world is to hold the other Zoas together in the unity of Albion». Egli possiede «the capacity to transform desire into actuality» perciò, sebbene una volta caduto sulla terra anch'egli sia vinto dal desiderio di dominio sugli altri zoa e dall'illusione dell'esistenza materiale (in *The Four Zoas* egli è infatti definito come il «Demone delle Acque», proprio perché l'acqua affiora talvolta nell'immaginario blakiano come il simbolo della stasi immaginativa che si oppone al fuoco), resta pur sempre l'energia generatrice e unificatrice (in W. Blake, *The Complete Poetry & Prose of William Blake*, ed. by D. V. Erdman, comm. by H. Bloom, Anchor, New York 1988, p. 948).

¹⁰⁰ Verosimilmente Blake è incoraggiato verso tale identificazione dalla visione platonica, secondo la quale l'America sarebbe nata dalle rovine della città edenica di Atlantide. La sua distruzione provocata da «the sea of time and space» coincide con la caduta dell'uomo sulla terra.

¹⁰¹ Secondo la simbologia tipicamente blakiana, il dio-padre tiranno non è soltanto il Dio del Vecchio Testamento a cui si deve la creazione della realtà fenomenica, né lo stato inglese che impone le sue leggi repressive sulle colonie americane o la chiesa cristiana che, come abbiamo notato, è considerata dal poeta colpevole di avere degradato l'eros: il dio-padre personifica anche tutti i fautori del diabolico pensiero razionalistico.

¹⁰² Secondo quanto scoperto e tramandato dai pitagorici, il 'ventotto' è il secondo dei numeri perfetti (il sei è il primo), perché è uguale alla somma di tutti i suoi divisori (1, 2, 4, 7 e 14). Non solo, esso è anche uguale alla somma dei primi cinque numeri primi.

¹⁰³ Nel mondo vegetativo, i quattro zoa esemplificano le estreme conseguenze delle loro facoltà. Orc è la forma temporale di Luvah e rappresenta l'eroe rivoluzionario che lotta contro gli infingimenti urizenici: l'energia sensuale di Luvah si manifesta in Orc come spirito di trasgressione e di ribellione, dando vita ad un'unica figura dionisiaca (Dioniso è infatti l'immagine del poeta *par excellence*, che trae dalla forza sessuale e vitalistica tutta la propria energia creatrice), il cui compito è di risvegliare l'uomo eterno attraverso il proprio canto rivoluzionario. La figura di Orc ricorda infatti anche il Prometeo greco legato alla montagna da Zeus e ribelle di fronte alla divinità. Urthona, che abbiamo individuato come lo zoa del subconscio, nel mondo fenomenico prende il nome di Los, simbolo dell'immaginazione poetica e del Poetic Genius *tout court*.

¹⁰⁴ La «Shadowy Daughter» rappresenta la terra americana, desolata e desertica, che Orc deve violentare per risvegliare, poiché «Where man is not, nature is barren» (K 152).

¹⁰⁵ Si noti la reiterazione della parola «ferro», che è l'elemento di Urthona.

¹⁰⁶ C. Corti, *Stupende Fantasie*, cit., p. 108.

¹⁰⁷ Ivi, p. 109. Gli angeli rappresentano nella produzione pittorica e letteraria di Blake i detentori di una legge ferrea, repressiva e raziocinante, incarnando quindi l'ortodossia religiosa e il male. I diavoli sono, al contrario, figure positive ed eroiche.

¹⁰⁸ L'immagine del serpente-dragone che divora i bambini proviene dall'*Apocalisse* 12, 3-4: «Allora apparve un altro segno nel cielo: un enorme drago rosso, con sette teste e dieci corna e sulle teste sette diademi; la sua coda trascinava giù un terzo delle stelle del cielo e le precipitava sulla terra. Il drago si pose davanti alla donna che stava per partorire per divorare il bambino appena nato» (in *La Sacra Bibbia*, cit., p. 1238).

¹⁰⁹ Abbiamo visto come il concetto comunemente accettato di 'bene' sia, in Blake, associato alla stasi, alla passività e alla petulanza. Se prendiamo in conside-

razione la figura di Urizen, è possibile scoprire come egli contenga in sé queste tre caratteristiche. Urizen è infatti un personaggio estremamente statico, che osserva dall'alto gli altri zoa mentre adempiono ai suoi comandi, ovvero alla costruzione del Velo di Vala; è una figura passiva, perché attende l'atto usurpatore di Luvah (l'appropriazione del carro di sole) per portare avanti il proprio sogno fenomenico; e rivela sicuramente il proprio carattere petulante quando dichiara di essere Dio. Il dinamismo che egli esprime è teorico, strettamente legato ad una parola che, tuttavia, contraddice continuamente il suo atteggiamento. Come Urizen, anche l'Angelo di Albione è un personaggio impedito, paralizzato di fronte all'Albero della Vita, passivamente in attesa del guerriero Orc, a cui dimostra tutta la propria tracotanza. Non a caso, infatti, Orc è il suo rivale, il suo opposto: il bene che diventa male per ritornare bene. Egli è Luvah, che diventa Satana/Gesù («[Jesus] says: "I came not to send Peace, but a Sword», K 155) per sconfiggere Urizen e che, infine, si uccide per tornare Luvah in Cristo. Del resto, afferma Blake nei *Lavater's Aphorisms*, «Active Evil is better than Passive Good». Inoltre, se da una parte è vero che Blake va pian piano delineando le proprie figure sataniche con tonalità sempre più negative (mi riferisco in particolare al periodo compositivo che comprende *The Four Zoas*, *Milton* e *Jerusalem*, in cui Satana corrisponde ad uno «State of Death» e al «Great Selfhood», *Jerusalem*, K 680), è pur sempre arduo comprendere chi è il Satana o il Cristo in questione, proprio perché il loro atteggiamento resta in entrambi i casi contrario al ruolo che la morale ha comunemente assegnato loro. In ogni caso, sia che il male rappresenti la forza generatrice e istintiva, sia che incarni la sterile ragione urizenica, è una componente indispensabile del disegno divino, o meglio, blakiano perché, come vedremo, permette e giustifica la dottrina del perdono. Cfr. Corti *Stupende Fantasia*, cit., p. 107: «Per Blake, gli Eletti non sono affatto i santi, bensì gli ottusi moralisti, i presuntuosi e falsi farisei garanti delle leggi più coercive. I Redenti sono i buoni ma pavidì, coloro che non sanno mai scegliere, che "live in doubts & fears", ed evitando di assumersi responsabilità, si lasciano dominare dagli Eletti. I Reprobi, infine, sono gli Artisti e i Geni Poetici: sovvertitori dell'ordine, oppositori di ogni disciplina, ribelli alle leggi. [...] Non occorre molto per comprendere come l'archetipo della trasgressione, per Blake, non possa essere che Cristo, [...]».

¹¹⁰ Ivi, pp. 108-109.

¹¹¹ Come osserva Corti: «[...] il sonno è indice di un'esistenza inconscia, inattiva, qualitativamente assimilabile alla morte» (ivi, p. 102). Infatti, Albione che dorme sulle rocce diviene il simbolo archetipico dell'uomo paralizzato nella realtà vegetativa. Non a caso, il risveglio di Albione, che avviene grazie ad un superamento della stasi immaginativa e ad un recupero della dimensione spirituale, corrisponde all'inizio dell'*Apocalisse*, da cui dipenderà il ritorno dell'uomo primigenio nella realtà eterna del Padre.

¹¹² *America: A Prophecy* rappresenta una delle 'opere illuminate', poiché ogni pagina è caratterizzata da una parte testuale circondata da un disegno.

¹¹³ Nel mondo materiale, Orc conosce il peccato perché, come sottolinea Corti, «la passione politica si stravolge in furia omicida, perdendo il suo significato originario, mentre l'impegno ideologico si inaridisce nella costruzione di modelli astratti» (*Stupende Fantasia*, cit., p. 110).

¹¹⁴ Come sottolinea Bloom, «we cannot [...] date its versions confidently, except to say that Blake began it in 1795 and finally abandoned it in 1804. Yet he gave the manuscript to his disciple, the painter Linnell, just before he died, apparently in the hope that it would be preserved, so we cannot assume that Blake was altogether willing to see the poem die. In its first version the epic was entitled *Vala, or the Death and Judgement of the Ancient Man, a Dream of Nine Nights*. [...] the second version, *The Four Zoas*, subtitled *The Torments of Love and Jealousy of Albion the Ancient Man*», (H. Bloom, *States of Being: The Four Zoas*, in N. Frye, ed., *Blake. A Collection of Critical Essays*, cit., pp. 104-105).

¹¹⁵ Il simbolo dell'uomo eterno e universale è un *leit motiv* che percorre gran parte delle tradizioni religiose e mistiche occidentali. Il gigante Albione è il titano Atlas dei greci (*A Descriptive Catalogue*, K 578), l'Adamo della Bibbia e l'Adamo di Milton (sebbene Albione prima della caduta è sia uomo che Dio); ma è anche l'Adam Kadmon dei cabalisti, l'«Uomo esemplare» di Boehme e il «Grande Uomo» di Swedenborg; e, ancora, lo troviamo anche in Paracelso, nella dottrina alchemica col nome di *Anthropos*, nel *Corpus Hermeticum* come *Uomo Celeste*, e in Ippolito, uomo decaduto in origine unito al suo creatore Adamas, con cui formava la *divinità* dell'Uno-Tutto (cfr. S. Givone, William Blake, cit., p. 12).

¹¹⁶ Come vedremo nel corso di questo sottocapitolo, sebbene Urizen rappresenti il sobillatore *par excellence* all'interno della cosmogonia blakiana, i tre zoa rimanenti vi occupano ugualmente un ruolo di non poca importanza, poiché anch'essi impongono ad Albione le proprie *self-hood*. In effetti, il «racconto» blakiano sulla caduta non ha inizio con la ragione urizenica, ma con il potere passionale e immaginifico di Tharmas, che si lamenta per la perdita della propria emanazione: «Begin with Tharmas, Parent pow'r, dark'ning in the West» (K 264). Nell'eternità, Tharmas rappresenta il desiderio appagato, la comunione tra gli zoa e le rispettive emanazioni. Per questo, al momento della caduta (*Night I*) la comunione di cui egli è simbolo si spezza ed egli perde Enion, sua *emanation*, che diviene la madre dei *fallen men*. Il lamento di Tharmas è conseguenza dell'abbandono di Enion poiché, come abbiamo già sottolineato, ogni emanazione crea e diventa solitudine quando lascia il proprio eone: «Man divided from his Emanation is a dark Spectre, / His Emanation is an ever-weeping melancholy Shadow; / [...]» (*Jerusalem*, vv. 25-27). Nel «world of generation», limitato dalle leggi della ragione e dalla morale veterotestamentaria, Tharmas diviene un essere spettrale, il cui dolore confluisce nella furia delle onde oceaniche che sommergono la terra di Atlantide: «[...] he sunk down into the sea, a pale white corse. / In torment he sunk down & flow'd among her filmy Woof, / His spectre issuing from his feet in flames of fire» (K 266). Mentre Enion, ad un tempo attratta e sconvolta dall'amato Tharmas, lo abbandona per divenire, nel *generated world*, proprio quella terra che egli ricopre con le proprie acque, Atlantide, simbolo archetipico della stato britannico; ovvero, trasformandosi nella madre del mondo generato, Enion riveste il ruolo di *madre-terra* o *madre-natura*, «a bright wonder, Nature, / Half Woman & half Spectre» (K 269, vv. 183-84). Separati l'uno dall'altro e accecati dalla paura e dall'odio che regnano sulla terra, Tharmas ed Enion non si riconoscono e continuano a cercarsi in una sterile *quest*. Sorte analoga spetta anche a Luvah e a Vala, i quali se ne stanno paralizzati nel terrore. «standing in the bloody sky / on high remain'd alone, forsaken, in fierce jealousy. / They stood above the heavens, forsaken, desolate, suspended in blood» (K 274). Secondo Berger, Luvah è lo zoa più importante dopo Urizen, poiché rappresenta «the principle of human love, the state of the soul governed by the emotions» (P. Berger, *William Blake. Poet and Mystic*, trans. by Daniel H. Conner, Haskell House, New York 1968, p. 130). A lui è conferito il potere di controllare i sentimenti umani e quindi, come tale, è il diretto antagonista di Urizen. Il loro conflitto emerge in tutta la sua centralità già all'inizio dell'epica, quando Luvah si appropria del carro di sole appartenente a Urizen, abbandonando il proprio carro di luna: «Luvah & Vala wake & fly up from the Human Heart» (a cui appartengono) «Into the Brain [...]» di Albione (K 271 e 262-263), in quanto Luvah «siez'd the Horses of Light & rose into the Chariot of Day» (K 263). Tuttavia, come sostiene Bloom, «[...] desire cannot usurp reason without disaster, even in Blake, and Luvah's desertion of moon for sun is Albion's fall into a self-righteousness of emotional pride, a glorification of the heart's impulses at the expense of man's other legitimate powers» (H. Bloom, *States of Being*, cit., 107). Infatti, l'equilibrio originario viene totalmente sconvolto dal tentativo di Luvah di spodestare Urizen dal proprio trono e dalla conseguente proposta con cui Urizen-Satana cerca di tentare Luvah-Gesù, proponendogli di dominare assieme la

realtà materiale, spettando al primo il controllo dell'immaginazione e al secondo della ragione (*Vala or The Four Zoas*, K 278). Ma Luvah si rifiuta di collaborare col demiurgo ed è per questo gettato da quest'ultimo nelle fornaci dell'afflizione, rinascendo nel mondo materiale come Orc: «Urizen cast deep darkness round him, silent brooding death, / "Eternal death to Luvah ; raging, Luvah pour'd / "The Lances of Urizen from chariots round the holy tent. / "Discord began, & yells and cries shook the wide firmament» (K 278). Il conflitto tra Urizen e Luvah è sicuramente il più cruento all'interno dei *Four Zoas*, rappresentando la lotta tra la ragione e la passione, tra le ferree leggi dell'intelletto e la libertà del cuore. Intanto, Urthona, che Blake definisce anche come «the eternal prophet» in quanto simbolo di immaginazione e saggezza, angosciato e furioso per la situazione conflittuale, subisce una crisi a livello immaginativo in grado di condurre Enitharmon, sua emanazione, a rifugiarsi tra le braccia di Tharmas. Di fronte a tale visione Enion, accecata dalla gelosia, uccide la sua rivale in amore: «[...] shrieking upon the wind she fled, / "And Tharmas took her in, pitying. Then Enion in jealous fear / "Murder'd her & hid her in her bosom, embalming her for fear / "She should arise again to life. / [...]» (K 278). Urthona invece, privato dell'amata e della propria facoltà creativa, lo ritroviamo nella realtà fenomenica come il principio poetico e profetico, Los. In modo analogo, anche il rapporto tra il re della luce e la sua sposa, Ahania, sembra essere minacciato dalla paura e dalla gelosia: «[...] he shuddere'd & was silent / Till her caresses & her tears reviv'd him to life & joy. / Two wills they had, two intellects, & not as in times of old. / This Urizen perceiv'd, & in silent brooded in dark'ning Clouds. / [...] / He drave the Male Spirits all away from Ahania, / And she drave all the Females from him away» (K 285).

¹¹⁷ Urizen, scrive Blake, «First [...] beheld the body of Man pale, cold [...]» (K 280) e poi, situato, «upon the verge of Non Existence» (*ibidem.*), ordina agli altri zoa di costruire «the Mundane Shell around the Rock of Albion» (*ibidem.*). Infatti, a partire dalla *Night II*, «the Mundane shell builded by Urizen's strong Power» (K 286) esiste già. La creazione fenomenica voluta dall'*esaldaios* blakiano è apparentemente bella e piacevole, ma soltanto per ingannare l'uomo (si vedano a tal riguardo gli scritti gnostici sulla realtà fenomenica e, in particolare, il pensiero di Valentino e Marcione).

¹¹⁸ Nello stato di Ulro, in cui vige l'egida della dea ragione, la castità è innalzata e osannata a dispetto del sesso che, al contrario, subisce ogni tipo di censura da parte della Chiesa e dello Stato. Di conseguenza l'amore, una volta represso, si degrada in mero soddisfacimento delle proprie esigenze corporee, in gelosia e desiderio di possesso, sfociando nella guerra (conseguenza, secondo il poeta, degli istinti sessuali repressi). Con la separazione dei sessi, infatti, l'amore femminile diventa volontà di sottomissione e possesso della controparte maschile che, d'altro canto, desidera ardentemente ricongiungersi alla propria metà. La «Female Will» è quindi, nell'immaginario blakiano, il desiderio della donna di prevaricare sull'uomo, negandosi a lui: «[...] l'amore si iscrive pertanto in una dimensione muliebre la quale, nel mondo caduto, non può essere che epifania di "Female Will", ovvero desiderio geloso di possesso, cattura e chiusura del compagno» (C. Corti, *Il primo Blake*, cit., p. 87).

¹¹⁹ La musica, in quanto arte astratta e dissociata dalla materia, diviene in Blake metafora dell'attività creatrice e creativa dell'artista, capace di risvegliare in lui il *furor poeticus*. Il primato della musica nella sua capacità evocativa percorre peraltro tutto il Romanticismo.

¹²⁰ Nel *corpus* blakiano, Los e Orc appaiono spesso come caratteri interscambiabili. Infatti, se Los è il fabbro che forgia i metalli per la rivolta spirituale (Blake lo definisce in *Jerusalem* «the Spirit of Prophecy», K 674) ed è sempre circondato dal fuoco e dal metallo, Orc è l'eroe fisico e concreto della rivoluzione materiale, analogamente circondato da lingue di fuoco che sprigionano dal suo stesso corpo (il poeta si riferisce a lui, in *America*, chiamandolo «Demon red», K 201 e 203).

¹²¹ È interessante notare come anche secondo la tradizione cabalistica, il tentativo umano o urizenico (facendo particolare riferimento all'aspetto razionale dell'uomo) di conoscere ciò che non può essere conosciuto porta alla separazione dell'albero della vita dall'albero della conoscenza che, in origine, sono invece un solo albero (cfr. il sottocapitolo 6.2, *Blake e la cabala*).

¹²² Tuttavia, come asserisce Bloom, bisogna evitare di associare il nome di ogni zoa e delle rispettive emanazioni a delle ipotetiche caratteristiche che da tale nome sembrerebbero provenire: «[...] it is usually misleading to interpret one of Blake's creatures by its name supposed etymology. The names are arbitrary, but the functions and qualities are not. Blake's entire purpose in breaking with names like Venus and Apollo was to eliminate irrelevant associations [...]», H. Bloom, *States of Being: The Four Zoas*, in N. Frye (ed.), *Blake*, cit., p. 105.

¹²³ Secondo Givone, Blake si potrebbe rifare ad una metafisica emanatistica o platonica per cui, mentre la creazione cristiana del mondo avviene *ex-nihilo*, nel platonismo tale creazione è concepita come un'emanazione della materia caotica che si muove da Dio attraverso gli eoni. Tale materia viene successivamente riordinata dal demiurgo (p. 9). Tuttavia, Givone osserva come Blake riveli maggiormente un'ascendenza di tipo gnostico, che si manifesta nella divisione del pleroma originario e nella sua possibile ricomposizione soltanto nella vita divina (ivi, p. 11).

¹²⁴ Ivi, p. 17.

¹²⁵ C. Corti, *Il primo Blake*, cit., pp. 156-159.

¹²⁶ E. Levi, *Storia della Magia*, trad. it di G. Tarozzi, Edizioni Mediterranee, Roma 2003, p. 97.

¹²⁷ Secondo la tradizione gnostica il demiurgo è fatto di fuoco ed aria. Cfr. Ippolito, *Confutazione*, VI, 32, 7-8, in M. Simonetti (a cura di), *Testi gnostici cristiani*, Laterza, Bari 1970, p. 213.

¹²⁸ Gli zoa non sembrano comunque riconciliarsi nell'unità originaria (cfr. K 376-377). Tharmas, ad esempio, continua a inseguire Enion: «In infant sorrow and joy alternate Enion & Tharmas playd». Tuttavia, come fa notare Frye commentando la parte conclusiva di *The Four Zoas*, «An imaginative spring is approaching, and the seeds begin to push upward into eternal delight [...]». The last spring has now gone through the last summer and is waiting for the harvest of the last autumn, a season which can no longer be called a "fall"» (*Fearful Symmetry*, cit., p. 307).

¹²⁹ Nello *Herder Dictionary of Symbols* la parola 'fuoco' comprende una lunga tradizione simbolica: «It is considered by many peoples to be sacred, purifying, and renewing; its power to destroy is often interpreted as the means to rebirth at a higher level» (B. Matthews, *The Herder Dictionary of Symbols: Symbols from Art, Archaeology, Mythology, Literature, and Religion*, Chiron Publications, New York 1994, p. 75). Blake utilizza questo simbolo per esprimere sia il processo di trasformazione cui è soggetto l'uomo passando attraverso le fiamme, che lo conduce verso il recupero della propria potenza visionaria sia, di conseguenza, la creatività legata a tale recupero. Il fuoco è il simbolo paradigmatico dell'epifania divina. Anche nell'Antico Testamento Dio si rivela all'uomo per mezzo di esso: si pensi ad esempio al ramo infuocato o alla colonna di fuoco in *Esodo*, 13, 21-22. In *The Marriage of Heaven and Hell* il fuoco è l'elemento che deterge «the doors of perception» (K 154): «For the cherub with his flaming sword is hereby commanded to leave his guard at tree of life; and when he does, the whole creation will be consumed and appear infinite and holy, whereas it now appears finite & corrupt» (K 154). Non a caso, l'ultima *Memorable Fancy* contempla la trasformazione della figura tirannica, razionale e passiva di un angelo nell'altra creativa e rivoluzionaria di un diavolo proprio attraverso il passaggio nel fuoco: «When he had so spoken, I beheld the Angel, who stretched out his arms, embracing the flame of fire, & he was consumed and arose as Elijah» (K 158). È importante sottolineare inoltre che il simbolo del fuoco rappresenta sia il cielo poiché «[...] it is associated with the sun, the light [...] and is often

thought to come from the sky», sia la terra, o meglio l'inferno, in quanto «[...] it is closely associated with [...] destruction, war, evil, the demonic» (B. Matthews, *The Herder Dictionary of Symbols*, cit., p. 76). La sua duplice valenza semantica permette al poeta di associarlo sia al paradiso che all'inferno, in un rapporto oppositivo che sembra infine sublimarsi in un *marriage*.

¹³⁰ C. Corti, *Stupende Fantasie*, cit., p. 94.

¹³¹ Come sostiene Corti, la visione blakiana del 'Dio buono e misericordioso' proviene, probabilmente, da un mitologema di derivazione gnostica. Infatti, la prima opposizione dualistica tra il 'Dio del mondo' e il 'Dio buono' la troviamo proprio in Marcione (cfr. Corti, *Stupende Fantasie*, cit., pp. 156-157).

¹³² Blake sottolinea spesso, nelle *Letters* ad esempio, di poter accedere alla Verità grazie a dei singolari momenti visionari in cui Dio o i suoi «angeli» gli si rivelano (si veda la nota 12).

¹³³ Frederick Tatham rimane esterrefatto di fronte al suo sapere, affermando che «Blake had a most consummate knowledge of all the great writers [...]» (cfr. G. E. Bentley, *Blake Records Supplement*, cit., p. 124). Una saggezza peraltro conclamata da tutti gli studiosi blakiani, come la stessa Raine, che riporta nel suo *Blake and Tradition* le sensazioni vissute da Palmer durante la sua visita alla biblioteca del poeta, in cui trova «Dürer and Michelangelo, Fra Angelico and Claude, [...] even many of those painters he elsewhere criticizes were, with Homer and Vergil, Plato and Ovid, Shakespeare and Milton» (p. xxx). Purtroppo, di questa biblioteca non restano che una sessantina di libri (ivi, pp. 124-129), poiché pare che proprio Tatham ne abbia distrutto la restante parte ritenendola immorale.

¹³⁴ S. Givone, *William Blake*, cit., p. 10. Dal greco *gnosis*, che significa 'conoscenza', la gnosi implica una conoscenza perfetta del divino, condotta dall'uomo a livello spirituale. La teosofia, dal greco *theosophia*, è invece una dottrina religioso-esoterica risalente al XIX secolo che non si limita, come la gnosi, ad una *quest* puramente spirituale, ma aspira, tramite il sincretismo religioso, ad un contatto concreto e diretto con il divino. La mistica, dal greco *mystikós*, si distingue sia dalla gnosi che dalla teosofia poiché, pur volgendosi sempre ad una comunione dell'uomo con Dio, trascende gli strumenti sapienziali forniti dal mondo fenomenico. Queste tre dottrine sembrano essere riassunte e accomunate in alcune opere dell'antichità, come gli Oracoli Caldaici e Sibillini (scomparsi nell'83 a.C. a causa di un incendio), il *Corpus Hermeticum*, e i testi neoplatonici di Porfirio, Giambico e Proclo (per un'analisi più approfondita di queste tre dottrine e delle opere suddette rimando a G. Lusk, *Arcana Mundi*, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori editore, Milano 2000). La civiltà araba è sicuramente la prima che nel medioevo subisce tutto il fascino delle dottrine occulte e mistiche, tracciando un sentiero successivamente seguito anche dal pensiero occidentale. Durante il VI secolo compaiono infatti le prime grandi traduzioni, dal greco al siriano, delle opere di Aristotele, Platone e Plotino, della *Picatrix* (testo di magia araba) e della *Turba Philosophorum* (uno dei primi testi alchemici scritti in latino intorno al XII secolo), per citare soltanto quelle più note (cfr. M. Eliade, *Enciclopedia delle Religioni*, vol. 3, edizione tematica europea a cura di D. M. Cosi, L. Saibene, R. Scagno, Jaca Book, Milano 1993-1997). A queste opere, che determinano un'attenzione sempre crescente verso le dottrine mistico-esoteriche, succedono il *Liber lapidum seu de gemmis* di Marbed (sul potere magico di pietre e minerali) e il *Liber de compositione alchemiae* (uno dei maggiori trattati alchemici). Nel XVI secolo ricordiamo, tra i principali eruditi dell'ermetismo neo-alessandrino, Ludovico Lazzarelli, Francois Foix de Candale e Francesco Patrizi, mentre i secoli XVI e XVII vedono la nascita del paracelsismo e del rosacrocianesimo. Nel 1800 troviamo un altro celeberrimo studioso di magia e astrologia, maestro di Enrico Cornelio Agrippa: Giovanni Tritemio, colui che, come evidenzia Levi, «ha composto una storia della magia tutta in pentacoli [...], ha dato la chiave di tutte le scritture occulte e spiegato in termini velati la scienza reale degli incantesimi e delle

evocazioni», ed è per questo considerato «in magia il maestro dei maestri, [...] il più grande e il più saggio degli adepti» (E. Levi, *Storia della Magia*, cit., p. 254). Un'altra autorevole voce del XIX secolo è Giovanni Battista della Porta, autore della *Magia naturalis* (1558). Infine, è con gli insegnamenti di Boehme, Swedenborg, Martinez de Pasqually, Louis-Claude de Saint-Martin e Friedrich Christoph Oetinger che la teosofia e le dottrine esoteriche *tout court* vivono probabilmente il loro periodo di maggior splendore (cfr. N. Turchi, *Storia delle Religioni*, Sansoni, Firenze 1962; P. Deghaye, *La Doctrine ésotérique de Zinzendorf*, Klincksieck, Parigi 1969; G. Luck, *Arcana Mundi*, cit.; M. Eliade, *Enciclopedia delle Religioni*, cit.).

¹³⁵ S. Givone, *William Blake*, cit., p. 11. Per il rapporto di Blake con la dottrina gnostica si veda l'esauriente contributo di C. Corti, *Stupende Fantasie*, cit., pp. 155-179.

¹³⁶ Il *Corpus Hermeticum*, ormai sciolto il dilemma relativo alla datazione della sua origine (risale al II o III secolo dell'era cristiana), viene tradotto dal greco al latino da Marsilio Ficino nel 1463.

¹³⁷ S. Givone, *William Blake*, cit., p. 48.

¹³⁸ L'incontro tra il poeta e il maggior esponente della filosofia neoplatonica nella Londra blakiana avviene, secondo Raine, grazie a Mary Wollstonecraft (frequentatrice, come Blake, del salotto dell'editore Joseph Johnson, nonché affittuaria della casa dello stesso Taylor) o a Flaxman, nella cui dimora Taylor tiene le sue dodici lezioni sul platonismo (1787 ca.). Del resto, l'ipotesi della Raine sembra essere confermata da alcuni concetti blakiani d'ispirazione propriamente neoplatonica, come la scissione tra la realtà noumenica (vera ed eterna) e quella fenomenica (illusoria e finita), e l'altra tra il principio maschile e il principio femminile dall'essere androgino originario (*Blake and Tradition*, cit., pp. 69-70). Vi è tuttavia un simbolo importante che, come fa notare Givone, differenzia il pensiero blakiano da quello neoplatonico: il sole o *deus absconditus*. Infatti, se per la dottrina alchemica e per quella teosofica non esiste alcuna differenza tra spirito e materia, poiché «l'essere in tutti i suoi stati partecipa dello stesso principio divino» (S. Givone, *William Blake*, cit., p. 47) che si irradia sia nell'universo noumenico che fenomenico, per il neoplatonismo essi sono inconciliabili. Una frattura quest'ultima, come abbiamo già anticipato e come vedremo in modo più approfondito nel corso di questo studio, che Blake rifiuta *in toto*. Per una più dettagliata trattazione dell'influsso neoplatonico sul pensiero e l'opera blakiani rimando a G. M. Harper, *The Neoplatonism of William Blake*, North Carolina University Press, Chapel Hill 1961.

¹³⁹ Si veda a tal riguardo una delle prime poesie blakiane, *The Crystal Cabinet*, in cui affiora la dottrina alchemica della discesa della luce sulla terra e della sua conseguente prigionia nella materia (sebbene tale discesa simbolica sia presente anche in molte teogonie antiche, che avrebbero giustificato in tal modo l'origine del mondo fenomenico, a partire dal mito di Osiride, che subisce lo smembramento del proprio corpo, per passare all'analogo *sparagmos* sofferto da Dioniso e al *deus absconditus dell'alchimia*, intrappolato nella realtà materiale). Il titolo stesso è di derivazione alchemica, poiché il «cabinet» sarebbe, secondo Eugenius Philalethes (pseudonimo di Thomas Vaughan), la dimora fisica o materiale dello spirito. Un ottimo esempio di epistemologia alchemica è inoltre offerto dal seguente passo di *The Four Zoas* (*Night VII*), in cui lo spettro propone a Los di unirsi in un solo essere: «If we unite in one, another better world will be / Opend within your heart & loins & wondrous brain / Threefold as it was in Eternity & this the fourth Universe / Will be Renewed by the three & consummated in Mental fires / But if thou dost refuse / Another body will be prepared / For me & thou annihilate evaporate & be no more». Questi versi ricordano infatti uno dei principali postulati alchemici, ovvero l'unione degli opposti. La fusione di Los con il proprio spettro rappresenterebbe infatti, se Los fosse accondiscendente alla richiesta del proprio spettro, l'unione dello spirito col cervello, mercurio e solfuro, immaginazione e ragione. La richiesta minoritaria da parte del simbolo della

ragione astratta è emblematica della conoscenza blakiana sia dei principi ermetici rinascimentali sia, appunto, della chimica razionalistica del XVIII secolo.

¹⁴⁰ Il pensiero di Swedenborg, radicato su una serie di visioni che egli inizia ad avere all'età di 55 anni, ha un grande influsso sulla visionarietà blakiana e dei poeti romantici in generale. Da lui Blake sembra infatti mutuare l'aspetto profetico e visionario e la visione ciclica della storia (*The Marriage of Heaven and Hell*). Per un'analisi più approfondita del pensiero swedenborgiano, posto a confronto con quello blakiano, rimando al sottocapitolo dedicato a queste tematiche.

¹⁴¹ K. Raine, *Blake and Tradition*, cit., pp. 13-15.

¹⁴² E. Levi, *Storia della Magia*, cit., p. 93.

¹⁴³ S. Givone, *William Blake*, cit., p. 52. Secondo Givone, tuttavia, l'influenza che la cabala avrebbe esercitato su Blake non è diretta: «[...] l'eredità più affascinante della cabala prima che da Blake sarebbe stata raccolta, durante la grande stagione teosofica, da autori come Paracelso, Boehme, Swedenborg, resta da dire che senza questa mediazione, lo stesso uso che Blake fa delle fonti cabalistiche risulterebbe incomprensibile o immiserito» (ivi, p. 54).

¹⁴⁴ P. Berger, *William Blake*, cit., p. 99.

¹⁴⁵ Il termine 'esoterismo' è un'espressione moderna coniata da Eliphas Lévi nel XIX secolo. Con tale termine è possibile riferirsi sia allo studio di una scienza arcaica e misteriosofica da parte di una cerchia elitaria di persone; sia ad un fulcro mistico-spirituale; sia, infine, alla storia delle tradizioni esoteriche. Per uno studio più approfondito delle tradizioni esoteriche rimando a A. Faivre, *L'ésotérisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1992.

¹⁴⁶ Il termine 'occultismo' è di origine piuttosto moderna e sembra infatti risalire al periodo della rivoluzione industriale. Per quanto concerne l'età medievale, più che di occultismo dovremmo parlare di filosofia occulta, nel senso di arcaica, che esula totalmente dal pensiero scientifico – a differenza dell'occultismo che con tale pensiero cerca invece di conciliarsi –, e che affiora per la prima volta in alcune opere scritte all'inizio dell'era cristiana (cfr. N. Turchi, *Storia delle Religioni*, cit.). Si veda inoltre A. Faivre, *Accès de l'ésotérisme occidental*, coll. «Bibliothèque des Sciences Humaines», 2 vol., Gallimard, Paris 1996.

¹⁴⁷ S. Z. Halevi, *Adam and the Kabbalistic Tree*, Rider, London 1974, p. 17.

¹⁴⁸ G. Scholem, *Kabbalah*, in G. Wigoder (ed.), *Library of Jewish Knowledge*, Keter Publishing House Ltd., Jerusalem 1974, p. 8: «The development of the [Q]abbalah has its sources in the esoteric and theosophical currents existing among many Jews of Palestine and Egypt around the time of the beginnings of Christianity». Già un secolo prima, il grande occultista Eliphas Lévi sosteneva nel suo *Storia della Magia* che «la Kabbalah [...] sarebbe stata proprietà legittima ed ereditaria di Isacco; ma il patriarca elargì, si dice, dei doni ai figli delle sue concubine; e con questi doni si intendono dei dogmi velati e dei nomi oscuri, che si materializzarono trasformandosi in idoli. Le false religioni e i loro assurdi misteri, le superstizioni orientali e i loro orribili sacrifici: che bel dono di un padre alla sua famiglia misconosciuta!» (cit., p. 54).

¹⁴⁹ G. Scholem, *Kabbalah*, cit., p. 88.

¹⁵⁰ E. Levi, *Storia della Magia*, cit., p. 55.

¹⁵¹ G. Scholem, *Kabbalah*, cit., p. 99.

¹⁵² «La tradizione attribuisce ad Enoch l'invenzione delle lettere. È dunque a lui che risalgono le tradizioni contenute nel *Sepher Jezirah*, questo libro basilare della Kabbalah, la cui redazione secondo i rabbini è da attribuirsi al patriarca Abramo, erede dei segreti di Enoch e patriarca dell'iniziazione di Israele», E. Levi, *Storia della Magia*, cit., p. 53.

¹⁵³ Il libro che contiene gli insegnamenti espressi dalla cabala è lo *Zohar*, la cui compilazione si deve probabilmente ad un ebreo spagnolo, Moses di Leon (1305), sebbene l'ideatore sembra essere stato un Rabbi che abitava in Palestina (Cfr. F. E. Gigot,

Kabbala, «The Catholic Encyclopedia», <<http://www.newadvent.org/cathen/08590a.htm>>, 13/09/07). Lo *Zohar* è una delle opere principali della tradizione giudaica, assieme alla *Torah* e al *Talmud*. Secondo Levi, «il *Sohar* rappresenta dunque la verità assoluta, mentre il *Sepher Jezirah* fornisce i mezzi per afferrarla, per appropriarsene e farne uso» (cit., p. 56). A partire dal XIII secolo e, soprattutto durante i secoli XV e XVI, i maggiori cabalisti iniziano a riprodurre pittoricamente il passaggio dell'energia creativa dallo *Ein-Sof* attraverso tutte le sue emanazioni. Tali diagrammi prendono il nome di *ilanot*, che significa 'alberi'. La prima manifestazione dello *Ein-Sof* si ha in quello che i cabalisti definiscono «a dimensionless point» (S. Z. Halevi, *Adam and the Kabbalistic Tree*, cit., p. 21), ovvero la prima *Sefirà*, «the Crown», in cui si trova «[e]verything that was, is, and shall be». Dalla prima *Sefirà*, chiamata Keter in ebraico (ma anche «the Ancient of Days», *Daniele* 7, 9-12, «the White head», o «the Long Face»), vengono emanati *Hokhmah* o *Wisdom* (potere maschile e attivo) e *Binah* o *Understanding* (potere femminile o passivo, nella Bibbia rappresentato da Yahweh), «who together are the two great parents of Creation» (ivi, p. 22). Le prime tre *Sefirot* rappresentano la prima trinità. Vi sono poi *Daat* o *Knowledge* che si trova nella «invisible zone [...] sometimes known as the Abyss» (ivi, p. 22) e *Hesed* o *Mercy*. L'energia creativa passa successivamente attraverso *Tiferet* o *Beauty*, posta al centro dell'albero della vita; *Nezah*, simbolo dell'«eternità» o della «vittoria»; e *Hod*, il cui significato è «splendore»: «Hod is the control on *Nezah* and they work together with the path descending from *Tiferet* into [Yesod]» (ivi, pp. 23-24); *Yesod* significa «fondamento», perché è collegata a *Malkhut* (situata alla base del nostro mondo) e rappresenta il punto di collegamento fra *Tiferet* e *Shekhinah*, attraverso cui passa la forza divina. *Malkhut* o *Shekhinah* è la decima e ultima *Sefirà* e rappresenta il «regno», il mondo materiale, ed è «the only visible part of the Tree of Life in our ordinary experience» (ivi, p. 24).

¹⁵⁴ Riguardo al simbolo dell'albero della vita e alla sua origine, Sassoon e Dale evidenziano come «The Tree of Life was a Babylonian concept, and as represented in carvings it does not look particularly like a tree at all. It was shown as a series of leafy rosettes, arranged [...] in a strange [lattice] pattern...To the Babylonians, it was a tree with magical fruit, which could only be picked by the gods. Dire consequences befell any mortal who dared to pluck from its. The tree found its way into the Hebrew legend of Adam and Eve...which is heavily loaded with allusions of the Ancient of Days. Recent works on the Kabbalah make extensive use of this tree. Ten parts or attributes of the Ancient of Days are identified with ten of the rosettes [...]» (G. Sassoon, R. Dale, *The Manna Machine*, Sidgwich and Jackson, London 1978).

¹⁵⁵ Dall'immaginario blakiano emergono l'albero della vita, simbolo della forza immaginativa e sessuale, e l'albero della conoscenza del bene e del male, rappresentazione del sapere razionalistico proprio di Urizen. Cfr. C. Corti, *Il primo Blake*, cit., pp. 192-193.

¹⁵⁶ Cfr. S. Givone, *William Blake*, cit., p. 51.

¹⁵⁷ C. Low, *Necronomicon*, citazione tratta da <<http://www.mystae.com/restricted/streams/scripts/sefirot.html>> (17/08/07).

¹⁵⁸ S. Givone, *William Blake*, cit., p. 51.

¹⁵⁹ Ivi, p. 53.

¹⁶⁰ Ivi, p. 23.

¹⁶¹ Mi sembra opportuno precisare che la prima apparizione dei concetti oppostivi di «contrazione» e «espansione», in quanto relativi all'unità o meno nell'Essere Divino, si ha in ambito gnostico (cfr. Givone, ivi, p. 53).

¹⁶² La corrispondenza che esiste secondo Blake tra micro- e macrocosmo proviene probabilmente dal concetto già espresso dalla *Tavola Smeraldina* di Trismegisto, a proposito della loro identità («What is below is like that which is above, and what is above is like that which is below, to perform the miracle of the one thing»). Il microcosmo, quale *pars pro toto*, riproduce specularmente il

macrocosmo, e a quest'ultimo rimanda attraverso i propri particolari, tragguradati dagli occhi immaginativi.

¹⁶³ S. Z. Halevi, *Adam and the Kabbalistic Tree*, cit., p. 21. Si veda, al riguardo, *Jerusalem*: «Your Ancestors derived their origin from Abraham, Heber, Shem and Noah, who were Druids, as the Druid Temples (which are the Patriarchal Pillars & Oak Groves) over the whole Earth witness to this day. / You have a tradition, that Man anciently contain'd in his mighty limbs all things in Heaven & Earth: this you received from the Druids. "But now the Starry Heavens are fled from the mighty limbs of Albion"» (K 649). Cfr. Givone, *William Blake*, cit., p. 12; C. Corti, *Il primo Blake*, cit., p. 193.

¹⁶⁴ P. Berger, *William Blake*, cit., p. 102.

¹⁶⁵ T. Altizer, *New Apocalypse: Radical Christian Vision of William Blake*, Hardcover, Michigan State 1967, p. 18.

¹⁶⁶ S. Z. Halevi, *Adam and the Kabbalistic Tree*, cit., p. 21.

¹⁶⁷ Ivi, p. 15.

¹⁶⁸ G. Scholem, *Kabbalah*, cit., p. 117.

¹⁶⁹ T. Altizer, *New Apocalypse*, cit., p. 19.

¹⁷⁰ Cfr. C. Corti: «L'autore dei Libri profetici esplicherà in abbondanza di luoghi il proprio profondo, radicale convincimento che una sessualità fine a se stessa e indirizzata unicamente al piacere materiale provoca il ripiegarsi dell'individuo nel "Selfhood"; l'egoismo allora impedisce di stabilire un rapporto mutuo di poiesi spirituale fra amante e amata, e l'amore degenera in lussuria e desiderio di possesso» (*Il primo Blake*, cit., p. 70). In *Rivoluzione e rivelazione*, Corti sottolinea come, per Blake, le passioni rappresentino i veri motori dell'energia immaginativa umana (cit., pp. 25-27).

¹⁷¹ L'altro sentiero che soltanto pochi uomini sono in grado di percorrere è l'arte.

¹⁷² T. Altizer, *New Apocalypse*, cit., p. 20: «[Blake] came to look upon the doctrine of the virgin birth as blasphemous and insisted in *The Everlasting Gospel* that Jesus himself neither was chaste nor taught chastity».

¹⁷³ Ancora un'immagine di disgregazione, quindi, che richiama alla mente la scissione tra l'albero della vita e l'albero della conoscenza. In effetti, tale analogia non avviene soltanto a livello immaginifico ma sembra partecipare ad un comune nucleo semantico, già presente nei primi componimenti blakiani. Se prendiamo ad esempio in considerazione «Love and harmony combine», è possibile osservare come i due innamorati siano rappresentati come due alberi intrecciati (vv. 1-4, «Love and harmony combine, / And around our souls intwine, / While thy branches mix with mine, / And our roots together join») e, come fa notare Corti: «la relazione metaforica suggerisce una identificazione immediata di queste piante con l'Albero della Vita, omologia della posizione eretta di Albion anteriore alla caduta, simbolo archetipico di creatività, esistenza immaginativa, libertà spirituale. In tal senso, all'albero sefirotico Blake deferisce un significato sessuale, anzi, precipuamente fallico, essendo il sesso la principale via d'accesso all'eternità» (*Il primo Blake*, cit., p. 80). Non a caso, spiega ancora Corti, «nel Marriage, [...], il nefando Angelo è posto a guardia dell'Albero della Vita, associato alla sessualità da Blake, al contrario della tradizione, che semmai attribuisce all'Albero della Conoscenza una valenza erotica» (*Stupende Fantasie*, cit., p. 94).

¹⁷⁴ P. Berger, *William Blake*, cit., p. 110.

¹⁷⁵ Ivi, pp. 138-139.

¹⁷⁶ *Ezechiele*, in *La Sacra Bibbia*, cit., p. 842.

¹⁷⁷ In realtà, secondo la cabala originaria, tra Dio e il mondo fenomenico regna il vuoto e le *Sefirot* sarebbero manifestazioni dello *Ein-Sof*, e non mediatori tra quest'ultimo e gli uomini. Tuttavia, già agli inizi del XIII secolo, i credenti della 'dottrina segreta' iniziano a distinguere tra il «world of unity» proprio delle *Sefirot* e il

«world of separate intelligences» o degli angeli, che si trova al di sotto del primo, ma pur sempre sopra il mondo materiale (cfr. Scholem, *Kabbalah*, cit., pp. 117-118). Infine, nel XVI secolo, alcuni cabalisti si impegnano nella sistematizzazione dei mondi, da cui risulta che ogni mondo è diviso in dieci *Sefirot*, ciascuna delle quali è a sua volta composta da dieci *sub-Sefirot*, e così via.

¹⁷⁸ E. Segal, *The Ten Sefirot of the Kabbalah*, <<http://www.ucalgary.ca/elsegal/sefirot.html>>, 05/11/07.

¹⁷⁹ W. Gray, *The Ladder of Lights*, Samuel Weiser, Inc., York Beach (Maine) 1981, p. 207.

¹⁸⁰ Rabbi Levi I Krakovsky, *Kabbalah, The Light of Redemption*, Research Centre of Kabbalah, New York 1970, p. 125.

¹⁸¹ W. Gray, *The Ladder of Lights*, cit, p. 16.

¹⁸² Dai versi seguenti è possibile osservare l'obbligo, che Urizen impone agli zoa, di domare il caos, conferendogli una forma razionale: «The Mundane Shell is a vast Concave Earth, an immense / Harden'd shadow of all things upon our Vegetated Earth, / Enlarg'd into dimension & deform'd into indefinite space. / In Twenty-seven Heavens and all their Hells, with Chaos / And ancient Night & Purgatory. It is a cavernous Earth / Of labyrinthine intricacy, twenty-seven folds of opakeness [...]» (K 498).

¹⁸³ S. Z. Halevi, *Adam and the Kabbalistic Tree*, cit., p. 313.

¹⁸⁴ W. Gray, *The Ladder of Lights*, cit, p. 209.

¹⁸⁵ Ivi, p. 208.

¹⁸⁶ F. E. Gigot, *Kabbala*, cit., <<http://www.newadvent.org/cathen/08590a.htm>>.

Inoltre, come osserva Jorg Sabellicus in *Eliphaz Levi e il «Grande Arcano»*, «La tradizione gnostica ed ermetica assicura (secondo quanto apprese ed insegnò Eliphaz Levi) che ogni essere umano possiede tre corpi, ciascuno funzionante su un diverso piano: il corpo fisico, l'anima e lo spirito. Per la Kabbalah esistono quattro "mondi", o piani dell'essere, sui quali vive simultaneamente ogni individuo, racchiuso in altrettanti corpi adatti a ciascun mondo» (in E. Levi, *Storia della Magia*, cit., p. 16).

¹⁸⁷ Come abbiamo già osservato, il numero quattro rappresenta la perfezione.

¹⁸⁸ Questa immagine della statua formata da quattro diversi metalli, il cui valore è determinato dalla posizione che ciascuno di essi occupa rispetto al metallo più puro, ovvero l'oro, ci ricorda l'immagine tratta dal repertorio cabalistico dell'albero della vita, formato dalle dieci *Sefirot* o emanazioni, il cui valore è determinato dalla maggiore o minore vicinanza allo *Ein-Sof*.

¹⁸⁹ Del resto Los, nell'*opus* blakiano, è l'unico zoa (prima di Orc, suo figlio) ad ostacolare nella realtà sensibile il potere di Urizen, a cui infatti conferisce un corpo materiale.

¹⁹⁰ *Genesi*, 1, 26-28, in *La Sacra Bibbia*, cit., p. 2.

¹⁹¹ G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism* (cit. tratta da <<http://www.ubu.com/ethno/discourses/duncan.html>>, 25/09/07).

¹⁹² C. Corti, *Stupende Fantasie*, cit., p. 24.

¹⁹³ Anche se, come sottolinea Corti, il peccato compiuto dall'uomo sulla terra non ha per Blake alcun valore, poiché: «è un'invenzione del Dio-di-questo-Mondo, e cioè di Satana, il dio-prete-tiranno, che trascina l'uomo nell'errore, nel cosiddetto peccato, per poterlo poi accusare di qualcosa. Il meccanismo enucleato da Blake è il seguente: Satana inventa leggi disumane, codici repressivi e coercitivi, norme violente che poi chiama comandamenti, per poter punire colui che trasgredisce» (ivi, p. 132).

¹⁹⁴ S. Givone, William Blake, cit., p. 52.

¹⁹⁵ *Genesi*, 1, 1-2, in *La Sacra Bibbia*, cit., p. 1.

¹⁹⁶ S. T. Coleridge, *Pencil notes to flyleaf of Vol. I of Boehme's Works*, British Museum copy, C.126.k.I, London 1764-81, cit. tratta da D. Hirst, *Hidden Riches: Tra-*

ditional Symbolism from the Renaissance to Blake, Eyre and Spottiswoode, London 1964, p. 109.

¹⁹⁷ Schwenkfeld è uno dei maggiori teorizzatori tedeschi della corrente mistica di tipo speculativo, inaugurata da Plotino, Meister Eckhart e Tauler, che ricerca la luce divina non nello specchio fenomenico bensì nella realtà noumenica. Influenzato inoltre sia dalle Sacre Scritture che dalla dottrina luterana, egli rappresenta per Boehme una delle icone del misticismo occidentale.

¹⁹⁸ Da Bombast von Hohenheim, altrimenti noto come Paracelso, Boehme sembra aver mutuato oltretutto i suoi studi cabalistici anche il linguaggio estremamente complesso, che talvolta rende quasi impossibile la lettura e la comprensione delle sue stesse opere.

¹⁹⁹ L'influenza del pastore luterano Valentin Weigel sul pensiero di Boehme concerne in particolare la sua visione dell'universo, come espressione di forze spirituali. Weigel cerca di avvicinare le due opposte traiettorie mistiche che prevedono l'una una ricerca teosofica a partire dalla materia e l'altra dallo spirito, riconciliandole in un solo sistema.

²⁰⁰ S. F. Damon, *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*, cit., p. 40: «What influenced Blake most in these difficult writings was Behmen's analysis of the psyche and the interaction of its parts».

²⁰¹ J. Boehme, *Aurora*, p. xix; J. J. Stoudt (ed.), *Sunrise to Eternity: A Study of Jacob Boehme's Life and Thought*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1957, pp. 58-59.

²⁰² S. F. Damon, *A Blake Dictionary*, cit., p. 39: «In 1610, a third "flash" unified his discoveries and drove him to write».

²⁰³ Nel 1612, con la pubblicazione del trattato *Morgen Rothe im Auffgang* (*Aurora*, pubblicato una seconda volta nel 1618), Boehme diventa la voce del pensiero teosofico dell'epoca e il fulcro attorno al quale si forma un gruppo di pensatori e studiosi. Quest'opera, modulata da tonalità profetiche, quasi oracolari, capita nel 1613 nelle mani di Gregorius Richter, il pastore della chiesa di Goerlitz, che accusa immediatamente il teosofo di eresia. Boehme riesce a liberarsi dalle grinfie del luterano che lo vorrebbe in prigione, con la promessa accordata al concilio municipale di non scrivere mai più su simili questioni. Ma l'ingiunzione viene rispettata da Boehme soltanto per cinque anni: dal 1618 il mistico lusaziano inaugura il secondo periodo della propria produzione letteraria, che lui stesso definisce 'astrologico' o 'cosmologico' (il primo periodo include gli scritti di carattere filosofico). I numerosi trattati che vedono la luce in questi anni non vengono mai consegnati alla stampa, ma circolano soltanto entro una cerchia ristretta di amici e proseliti (*Beschreibung der drei Prinzipien goettlichen Wesens* [Descrizione dei tre principi dell'essere divino, 1619]; *Von dreifachen Leben des Menschen* [Della triplice vita dell'uomo, 1620]; *Von der Menschenwerdung Jesu Christi* [Dell'incarnazione di Gesù Cristo, 1620]; *Physiologia vera* [1620]; *Von sechs theosophischen Punkten* [Dei sei punti teosofici, 1620]; *Sex puncta mystica* [1620] e *De signatura rerum, Von der Geburt und Bezeichnung aller Wesen* [Dell'impronta delle cose, della nascita e definizione di ogni essere naturale, 1621]). Nel 1623, Boehme inaugura il terzo periodo della propria produzione letteraria con un'opera riconosciuta come il suo testamento spirituale, *Mysterium Magnum, Erklaerung uber das erste Buch Mosis* [Sommo Mistero, Commento al primo libro della *Genesi* mosaica, 1623], cui fanno seguito un trattato teologico dal titolo *Von der Gnadenwahl* [Della predestinazione o dell'elezione della grazia, 1623], e un'opera dal profilo marcatamente religioso, *Der Weg zu Christo*, pubblicata da un suo seguace e che ripristina la lotta con l'autorità ecclesiale. Costretto ad andarsene da Goerlitz, Boehme si trasferisce a Dresda, dove è aiutato economicamente dai suoi seguaci. Il 1624 vede la pubblicazione della *Schutzrede gegen Gregorius Richter* [Apologia contro Gregorius Richter, 1624], del *Clavis* [1624] e della *Betrachtungsgoettlicher Offenbarung* [Contemplazione della rivelazione divi-

na, 1624]. Boehme muore nello stesso anno, dopo aver contratto una grave forma di febbre. Quest'ultima fase dell'*opus* boehmiano include scritti principalmente teologici. La sua *opera omnia* consta di ben 29 opere di natura filosofica e teologica. Fra il XVI e il XVII secolo la sua fama si sviluppa notevolmente, anche grazie alle traduzioni latine e olandesi delle sue opere; in Inghilterra, Boehme viene tradotto dapprima da John Sparrow e William Law, poi dai platonici di Cambridge, Ralph Cudworth e Henry More. Perfino il re, Carlo I, sembra subire il fascino del mistico tedesco, mentre i suoi primi adepti in terra inglese si uniscono intorno alle figure di John Pordage e Jane Leade sotto il nome di *Behmenists*. Tra i suoi seguaci ricordiamo inoltre il capo dei quaccheri, George Fox, che ne diffonde il pensiero e l'opera in America settentrionale; anche John Milton e Isaac Newton vengono segnatamente influenzati dagli insegnamenti del *Philosophus Teutonicus*, che risulterà infine assai più conosciuto al di fuori dei confini tedeschi, dove solamente i cristiani eterodossi, gli ermetisti, i visionari (tra i quali Kuhlmann e Swedenborg), i mistici (come von Czepko e Silesius) e i pietisti (come Wolff) sembrano riprenderne gli insegnamenti. In effetti, è soltanto tra il Settecento e l'Ottocento che il pensiero di Boehme diviene vero motivo di riflessione e di studio nell'ambito della cultura tedesca, soprattutto in ambiente romantico con Novalis e Schelling.

²⁰⁴ J. Boehme, *Weg zu Christo, Von Goettlicher Beschaulichkeit*, in W.-E. Peuckert (hrsg.), *Saemtliche Schriften*, Frommanns, Stuttgart 1955-61, vol. 4, p. 10; J. Boehme, *The Way to Christ*, trans. by W. Zeller, Paulist Press, New York 1978, p. 196.

²⁰⁵ K. Raine, *Blake and Tradition*, cit., p. 4.

²⁰⁶ Si noti che sia nella cabala che in Boehme la qualità prima di Dio è identificata con la Sua indefinitezza, rispettivamente attraverso la particella negativa «Ein» e il sostantivo maschile «das Nichts» oppure «Ungrund», in cui compare ancora una volta un prefisso negativo.

²⁰⁷ J. Boehme, *Von der Gnaden-Wahl*, in W.-E. Peuckert (hrsg.), *Saemtliche Schriften*, cit., vol. 6, p. 9; *On the Election to Grace*, in W. Law (ed.), *The Works of Jacob Behman*, Richardson, London 1764, vol. 4, pp. 10-13.

²⁰⁸ D. Godfroy, *The Cross in the Heart of God*, <<http://www.kingdomlife.com/kingdom/boheme.htm>>, 05/01/08.

²⁰⁹ J. Boehme, *Weg zu Cristo*; J. J. Stoudt, *Sunrise to Eternity*, cit., p. 213.

²¹⁰ S. F. Damon, *A Blake Dictionary*, cit., p. 40.

²¹¹ Per quanto riguarda la presenza di queste sette forze nella produzione di Boehme, si vedano in particolare *Threefold Life of Man*, capitoli I, II e III, e *Signatura Rerum*, capitolo XIV.

²¹² Cfr. *The Book of Urizen*, K 223.

²¹³ D. Hirst, *Hidden Riches*, cit., p. 92.

²¹⁴ J. Boehme, *Tafel der Drey Principen*, p. xxii; J. J. Stoudt, *Sunrise to Eternity*, cit., p. 220.

²¹⁵ Come Blake, anche Boehme considera la Bibbia un'opera ispirata da Dio, anche in senso simbolico: «it is an expression of the eternal truths of the human soul. He spoke often of the "Veil of Moses", meaning that one should not take him literally. He expressed great scorn of merely "historical Christianity" and the "stone churches" in which a blind and exterior "faith" is imposed. He constantly contrasted the true and invisible church with the outward churches of Cain and Babel», (S. F. Damon, *A Blake Dictionary*, cit., p. 41).

²¹⁶ Si pensi alla caduta di Albione e alla creazione della realtà fenomenica, parimente determinate dallo *sparagmos* dell'Uno-Tutto.

²¹⁷ J. Boehme, *De Signatura Rerum*, in W.-E. Peuckert (hrsg.), *Saemtliche Schriften*, cit., vol. 6, p. 7; *The Signature of All Things*, in W. Law (ed.), *The Works of Jacob Behman*, cit., vol. 4, p. 10.

²¹⁸ J. Boehme, *De Signatura Rerum*, in W.-E. Peuckert (hrsg.), *Saemtliche Schriften*, ivi, p. 8; *The Signature of All Things*, in W. Law (ed.), ivi, p. 11.

²¹⁹ J. Boehme, *Beschreibung der Drey Principien Goettliches Wesens*, in W.-E. Peuckert (hrsg.), *Saemtliche Schriften*, ivi, vol. 2, capp. 1-2; *The Three Principles of the Divine Essence*, in W. Law (ed.), ivi, vol. 1, capp. 1-2.

²²⁰ Questa immagine ci richiama alla memoria l'altra di Orc, la cui presenza è costantemente accompagnata nella produzione poetica blakiana da lingue di fuoco.

²²¹ Cfr. J. Boehme, *Theosophische Fragen*, in W.-E. Peuckert (hrsg.), *Saemtliche Schriften*, cit., vol. 9, p. 2.

²²² J. Boehme, *Weg zu Christo*, in W.-E. Peuckert (hrsg.), *Saemtliche Schriften*, cit., vol. 4, p. 9; *Way to Christ*, in W. Law (ed.), cit., p. 196.

²²³ Com'è noto, Hegel costruisce la sua triade dialettica sui tre elementi di tesi, antitesi e sintesi.

²²⁴ Cfr. J. Boehme, *Gnaden-Wahl*, in W.-E. Peuckert (hrsg.), *Saemtliche Schriften*, cit., cap. 1, p. 24.

²²⁵ Cfr. S. Hutin, *Les disciples anglais de Jacob Boehme aux XVII^e-XVIII^e siècles*, coll. « la Tour Saint-Jacques », ed. Denoël, Paris 1960.

²²⁶ S. F. Damon, *A Blake Dictionary*, cit., p. 40.

²²⁷ Questo aspetto del pensiero di Boehme è probabilmente di ascendenza alchemica. Infatti, secondo gli alchimisti «spirit and matter, active and passive, light and darkness, above and below are, like the Chinese yin and yang, complementary principles, both alike rooted in the divine. The *deus absconditus* is hidden and operating in matter, no less than He is to be found in the spiritual order» (K. Raine, *Blake and Tradition*, cit., p. 119).

²²⁸ J. Boehme, *An Apologie concerning Perfection Being a Fundamental Answer and Reply upon Esaiah Stiefel His Exposition of the Four Texts of the Holy Scripture Written In the Year*, trans. by J. Sparrow, Microfilm Series II, no. 16, London 1661, p. 90.

²²⁹ D. Hirst, *Hidden Riches*, cit., p. 99.

²³⁰ Anche la concezione blakiana dell'immaginazione è probabilmente di derivazione boehmiana. Infatti, per il teosofista tedesco la *Imagination* rappresenta la facoltà umana più importante, la sola forza propulsiva che permette all'essere caduto di ritornare al Padre; al contrario, la ragione è un metodo cognitivo del tutto fallace, «unable to compete with the directness of actual perception, or Vision» (S. F. Damon, *A Blake Dictionary*, cit., p. 41).

²³¹ K. Raine, *Blake and Tradition*, cit., p. 210.

²³² J. Boehme, *Drei Prinzipien*, in W.-E. Peuckert (hrsg.), *Saemtliche Schriften*, cit., pp. 6-7; *Three Principles*, in W. Law (ed.), cit., cap. 1, p. 57.

²³³ J. Boehme, *Treatise of the incarnation*, in W. Law (ed.), cit., p. 80.

²³⁴ D. Hirst, *Hidden Riches*, cit., p. 93.

²³⁵ N. A. Berdyaev, *Studies Concerning Jacob Boehme, Etude II. The Teaching about Sophia and the Androgyne. J. Boehme and the Russian Sophiological Current*, «Journal Put'», 21, 1930, pp. 34-62.

²³⁶ J. Boehme, *Drei Prinzipien*, cit., p. 10; *Three Principles*, cit., p. 47.

²³⁷ J. Boehme, *Of Regeneration Or The New Birth Showing*, <<http://www.matthew548.com/lawmain.html>> (13/09/07).

²³⁸ «La tradizione magica di tutti i tempi accorda alla verginità qualcosa di divino e sovrannaturale», E. Levi, *Storia della Magia*, cit., p. 129.

²³⁹ D. Hirst, *Hidden Riches*, cit., p. 95.

²⁴⁰ J. Boehme, *Of Regeneration*, cit., <<http://www.matthew548.com/lawmain.html>> (13/09/07).

²⁴¹ Neppure Boehme riconosce infatti l'autorità o il potere del prete quale messaggero tra Dio e l'uomo e, al contrario, lo identifica come colui che vuole edulcorare il Verbo, approfittando del ruolo che gli è stato affidato per ingannare i credenti. Boehme, come Weigel prima di lui, crede nella verità del rapporto diretto tra il fedele e l'Essere Assoluto, definendo tale contatto spirituale come l'unica e vera chiesa

di Dio. Da qui, ovviamente, i continui e forti contrasti tra il mistico lusaziano e la chiesa luterana: «[...] the Devil has built his Chapel close by the Christian Church, and has quite destroyed the Love of Paradise, and has in the Stead of it set up mere covetous, proud, selfwilled, faithless, sturdy, malicious Blasphemers, Thieves and Murderers [...]» (J. Boehme, *Three Principles of the Divine Essence*, in W. Law, ed., cit., p. 201).

²⁴² La Società dei Quaccheri viene fondata in Inghilterra da George Fox (1625-1691) nel XVII secolo. Di origini ben più antiche è invece il credo Millenarista che ha origine in Europa con l'avvento dell'anno 1000, mentre l'Adamismo, ovvero la fede in una presunta lingua naturale adottata da Adamo, vive il suo periodo di maggior splendore nel XIX secolo divenendo, con la nascita del nazionalismo linguistico, un movimento liberale. (Cfr. G. W. Trompf, ed., *Cargo Cults and Millenarian Movements*, De Gruyter, Berlin and New York 1991; G. W. Trompf, *Millenarism: History, Sociology and Cross-Cultural Analysis*, «Journal of Religious History», 24, 1, 2000, pp. 103-124).

²⁴³ La Chiesa Moraviana nasce in Europa nel 1457 ed è una delle prime chiese protestanti.

²⁴⁴ N. Bogen, *The Problem of Blake's Early Religion*, «The Personalist», 49, 1968, pp. 509 e 517. Per quanto riguarda la possibile affiliazione del padre del poeta ad alcune sette massoniche inglesi, in particolare quella dei moraviani o dei swedenborgiani, Gilchrist ne dà assoluta conferma nella sua autobiografia. Al contrario, J. G. Davies nel suo *The Theology of William Blake* (The Clarendon Press, Oxford 1948, p. 32), insiste che il padre di Blake, essendo morto nel 1784, non può essere stato membro della 'New Church', non ancora costituita. Tuttavia, come sostiene Hirst (p. 212), egli potrebbe aver conosciuto il reverendo Jacob Duché, uno dei futuri capi della *Chiesa di Gerusalemme*.

²⁴⁵ «[...] Cornelio Agrippa, [...] fu per tutta la sua vita un cercatore, ma che non trovò né la vera scienza né la pace. I libri di Agrippa sono pieni di erudizione e di ardimiento; aveva lui stesso un carattere fantastico e indipendente, per cui ebbe fama di abominevole stregone e venne perseguitato dal clero e dai principi; scrisse infine contro le scienze che non avevano potuto dargli la felicità e la pace e morì nella miseria e nell'abbandono» (E. Levi, *Storia della Magia*, cit., pp. 254-255).

²⁴⁶ Cfr. W. Brother George E. Maine, *Desaguliers and The March of Militant Masonry, An Oration delivered before The Grand Lodge of Washington*, June, 1939, <<http://web.mit.edu/dryfool/Masonry/Essays/desag.html>>, 17/08/07: «On June 24th, 1717, as a strategic move in the political game of chess between the Houses of Hanover and Stuart, the Hanoverians, just to accomplish their own selfish ends, gathered together four comparatively unimportant Masonic Lodges lying in the outskirts of London to form the Grand Lodge of London, the first Grand Lodge of Masonry. It was on that day that Freemasonry, all unexpectedly, started on its world mission. [...] Freemasonry in France preached equality. This is a basic Masonic principle and wherever Lodges met, members of the privileged classes, of the aristocracy, bowed solemnly before the symbols of equality. [...] What of Freemasonry in the Americas? Prior to our own Revolution thirteen small Colonies were separated by such distances that it took a letter three weeks to travel from Boston to Georgia. [...] There were the Puritans, the Quakers, the Catholics, the Dutch, English, Scotch-Irish, Germans and French. All rivals and jealous of each other. There was no unity. Freemasonry alone, undertook to prepare a common foundation. [...] with a feeling of American unity, without which American Liberty would not have developed – without which there would have been no United States of America».

²⁴⁷ J. Sabellicus, *Eliphas Levi e il Grande Arcano*, in E. Levi, *Storia della Magia*, cit., p. 16.

²⁴⁸ Cfr. A. E. Waite, *A New Encyclopedia of Freemasonry*, William Ryder, London 1921, p. 194; T. O'Neill, *The Erotic Freemasonry of Count Nicholas von Zinzendorf*, in

J. Keith (ed.), *Secret and Suppressed: Banned Ideas and Hidden History*, Feral House, Venice (CA) 1993, pp. 103-108.

²⁴⁹ Cfr. P. Deghayé, *La Doctrine Esotérique de Zinzendorf (1700-1760)*, cit.

²⁵⁰ Per un'analisi più approfondita sulla figura e sul pensiero di Emmanuel Swedenborg, e sull'influenza da lui esercitata su William Blake rimando ai seguenti studi di Marsha Keith Schuchard: *Restoring the Temple of Vision: Cabalistic Freemasonry and Stuart Culture*, Brill Academic Publisher, Boston 2002; *Yeats and the Unknown Superiors: Swedenborg, Falk, and Cagliostro*, in M. Mulvey Roberts, H. Ormsby-Lennon (eds.), *Secret Texts: The Literature of Secret Societies*, AMS, New York 1995, pp. 114-168; *Emanuel Swedenborg: Deciphering the Codes of a Celestial and Terrestrial Intelligencer*, in E. Wolfson (ed.), *Rending the Veil: Concealment and Secrecy in the History of Religions, Seven Bridges*, New York 1999, pp. 177-208; *Swedenborg's Travels: New Documents Raise New Questions*, in *Swedenborg Society Annual Report*, Swedenborg Society, London 1998, pp. 35-45; *The Secret Masonic History of Blake's Swedenborg Society*, «Blake: An Illustrated Quarterly», 26, 1992, pp. 40-50.

²⁵¹ Oltre a Blake, molti altri artisti del XVIII e XIX secolo, come Poe, Balzac, i Brownings e Coleridge subiscono il fascino del mistico svedese.

²⁵² D. Hirst, *Hidden Riches*, cit., p. XV. Si veda inoltre p. 203: «As a young man Swedenborg was attached by Charles XII to the Board of Mines. By that time he had already published an article on how to get salt from the sea and was soon set to establish a salt works. He was interested in canal transport and then became absorbed in geology. In 1719 he published a work proving that most of Sweden had once been under water. His next substantial book was the *Opera Philosophica et Mineralia* which came out in 1734. [...] Next he studied medicine and became particularly preoccupied with anatomy. [...] From an interest in the body Swedenborg passed over to one in the soul».

²⁵³ S. Toksvig, *Emanuel Swedenborg, Scientist and Mystic*, Yale University Press, New Haven 1948, p. 1: «In 1910, at the International Swedenborg Congress 2 in London, it took nearly a whole faculty club of professors to cover the various facets of Swedenborg's learning and to hail the value of his scientific work. Similarly, in 1938, at the 250th anniversary of his birth, tributes were paid to him by scientists in various fields». Fra le principali opere di carattere matematico-scientifico scritte da Swedenborg ricordiamo i *Principia*, di notevole importanza per la sua teoria su un mondo geometrico fatto di campi magnetici, vortici e *gyres* (cfr. S. Toksvig, *ivi*, p. 71).

²⁵⁴ Grazie alla sua accurata conoscenza del corpo umano, Swedenborg riesce ad utilizzare e controllare le proprie membra e il proprio respiro al fine di trascendere da esse e penetrare in una realtà puramente visionaria. In effetti, traendo numerosi insegnamenti sia dai Moraviani che dal misticismo ebraico, il teosofo svedese apprende come realizzare mentalmente il matrimonio cabalistico, convergendo tutta la propria energia sessuale nelle proprie facoltà immaginative. Secondo Swedenborg infatti la sessualità spirituale rappresenta l'unione mistica dell'Uomo Eterno.

²⁵⁵ In effetti, nonostante giunga ad abbracciare numerosi principi mistico-visionari, Swedenborg mantiene pur sempre un andamento tutt'altro che puramente spirituale: «[...] this very considerable scientist became in the end a religious visionary influenced by the metaphysical and mystical literature he had formerly despised. Still, he never lost a certain matter-of-factness, even a materialism that he carried over from his former way of thinking [...]» (D. Hirst, *Hidden Riches*, cit., p. 202).

²⁵⁶ In *The Economy of the Animal Kingdom*, Swedenborg non esplora il regno animale ma l'anima umana («animal» deriva infatti dal latino «anima») e il rapporto tra la mente ed il corpo (cfr. S. Toksvig, *Emanuel Swedenborg*, cit., p. 96) rivelando, come avanza Hirst, i propri studi neoplatonici: «Perhaps the turning-point in Swedenborg's career came with the writing of his book, *The Economy of the Animal Kingdom* [...]. It was this study which brought him up against the mysteries of psy-

chology and there are to be found references in his book to such unlikely figures as Dionysius the Areopagite, the French Platonist Malebranche and his English interpreter John Norris and Henry More himself. [...] the whole book is so Plotinian as to repeat many of Plotinus' similes» (*Hidden Riches*, cit., p. 204). La conoscenza da parte di Swedenborg della filosofia neoplatonica avviene prima in Svezia e, successivamente, in Inghilterra, grazie al gruppo dei 'Platonisti di Cambridge' fra i quali, Henry More (Morinus), è ricordato anche nella *Economy*. Swedenborg sembra inoltre aver letto John Norris, l'interprete del platonista francese Malebranche e la *Theology of Aristotle*.

²⁵⁷ Dopo la stesura di *The Economy of the Animal Kingdom*, seguono due anni di crisi spirituale (1744-45) «[...] as symbolic of the ambitions that were preoccupying him so intensely – his scientific work and his longing to be a wholly "spiritual" man, to be regenerated. The two minds, the "double thoughts," as he literally called them, he saw of course as the carnal man striving with the spiritual man, [...]» (cfr. S. Toksvig, *Emanuel Swedenborg*, cit., p. 180).

²⁵⁸ «For years he explored Heaven and Hell and conversed with their inhabitants under the divine command to teach the new doctrines», S. F. Damon, *A Blake Dictionary*, cit., p. 392. I due anni che seguono tale epifania mistica sono interamente dedicati allo studio della Bibbia e al perfezionamento delle sue conoscenze di greco e di ebraico, essenziali per la lettura del Vecchio e del Nuovo Testamento in lingua originale. I libri scritti dopo la 'chiamata' contengono infatti numerose spiegazioni degli insegnamenti da lui ricevuti durante le sue conversazioni, con gli angeli o con le altre figure divine, sulla natura di Dio, sul paradiso e sull'inferno, sul matrimonio e sulle sue interpretazioni delle Sacre Scritture.

²⁵⁹ S. Toksvig, *Emanuel Swedenborg*, cit., p. 230: «The work ran to eight large quarto volumes. It received almost no public attention, and this despite the fact that his publisher, John Lewis of Paternoster Row, declared the author to have a "depth, which if once fathomed (and it is not unfathomable) will yield the noblest repast to a pious mind"».

²⁶⁰ Cfr. D. Hirst, *Hidden Riches*, cit., p. 201: «[...] Robert Hindmarsh, a dynamic young man, the son of a Methodist minister, who had been so inspired by the copy of Swedenborg's Heaven and Hell [...] as to institute a reading circle. At first this was attended by a surgeon, Peter Provo, William Bonington [...], and the Hon. Augustus Tulk [...]. From this nucleus arose the "Theosophical Society, instituted for the purpose of promoting the Heavenly Doctrines of the New Jerusalem, by translating and publishing the Theological Writings of the Hon Emanuel Swedenborg"».

²⁶¹ Due tematiche queste ultime, in particolar modo la prima, ancora più 'care' al poeta inglese che sembra aver proposto alla moglie un *ménage a trois* (probabilmente mai avvenuto), in cui la terza protagonista avrebbe dovuto essere Mary Wollstonecraft. Del resto, il tema dell'"amore libero" occupa un posto centrale all'interno dell'*opus* blakiano. Basti pensare all'eroina delle *Visions of the Daughters of Albion*, Oothon, che combatte per difendere se stessa dalla minaccia di un amore imposto da Bromion e consacrato nella prigione dorata del matrimonio; è un «amore generoso» quello che Oothon va cercando, cioè libero di dare e di ricevere senza alcun vincolo o limite, un amore libero appunto: «But silken nets and traps of adamant will Oothon spread, / And catch for thee girls of mild silver, or of furious gold. / I'll lie beside thee on a bank & view their wanton play / In lovely copulation, bliss on bliss, with Theotormon: / Red as the rosy morning, lustful as the first born beam, / Oothon shall view his dear delight, nor e'er with jealous cloud / Come in the heaven of generous love, nor selfish lightings [...]» (K 194-195). Cfr. M. K. Schuchard, *Why Mrs Blake Cried: William Blake and the Sexual Basis of Spiritual Vision*, Century, London 2006.

²⁶² D. Hirst, *Hidden Riches*, cit., p. 211: «The question of relative power amongst clergy and laity arose. Robert Hindmarsh was all for strengthening the position of

the clergy and even instituting an episcopacy. To other elements within the Church the idea of bishops was horrifying, and as a result a schism came about which was not mended until the General Conference of 1807. Another problem was the rise of spiritualistic practices which were much stimulated by the presence of a certain Count Grabianka in London. Of course, Swedenborg himself had described many amazing psychical experiences and his followers were not slow to make the same claims».

²⁶³ «On April 13, 1789, Blake and his wife signed the attendance sheet at the open Conference», S. F. Damon, *A Blake Dictionary*, cit., p. 392.

²⁶⁴ Cfr. D. Hirst, *Hidden Riches*, cit., pp. 200-201.

²⁶⁵ Le opere del mistico svedese vengono tradotte in inglese soltanto dopo la sua morte: «the first of these was *Heaven and Hell*, published in 1778 when the poet was twenty-one». Inoltre, sottolinea ancora Damon (*A Blake Dictionary*, cit., p. 392), la «Theosophical Society, founded to translate the works of the Swedish sage, began publishing in 1788» cosicché, intorno al 1789-90, oltre a *Divine Love* e *Divine Providence*, sembra che Blake abbia letto *Heaven and Hell*, *Conjugal Love*, *True Christian Religion* e *The Apocalypse Revealed* (*ibidem*).

²⁶⁶ S. Toksvig, *Emmanuel Swedenborg*, cit., p. 352.

²⁶⁷ Ivi, p. 205.

²⁶⁸ E. Levi, *Storia della Magia*, cit., p. 56.

²⁶⁹ Vedi sotto-capitolo su *Blake e la cabala* (6.2).

²⁷⁰ Fra le altre risoluzioni prese durante questa prima conferenza, sono quanto mai interessanti la trentottesima, relativa all'anno del Giudizio Universale che Swedenborg considera essere stato il 1757 (idea quest'ultima molto lusinghiera per Blake essendo nato in quello stesso anno), e la terza e la ventiseiesima dalle quali emerge il rifiuto swedenborgiano del dogma cattolico della Trinità che, secondo lui, farebbe del Cristianesimo una religione politeistica, ammettendo l'esistenza (cfr. D. Hirst, *Hidden Riches*, cit., pp. 213-214). Anche Blake sembra abbracciare la visione antitrinitaria del mistico, affermando che Gesù è l'unico Dio e che in lui sono presenti sia il Padre che lo Spirito Santo «as aspects but not as persons» (cfr. Damon, *A Blake Dictionary*, cit., p. 393). Swedenborg considera inoltre la chiesa cattolica come una novella Babilonia, per la volontà di dominio che essa esercita sulle anime degli uomini, mentre guarda i protestanti, in particolare i luterani, come filistei, per la loro dottrina della salvezza, secondo cui la fede di ogni uomo è sufficiente a redimerlo davanti agli occhi misericordiosi di Dio (cfr. Toksvig, *Emmanuel Swedenborg*, cit., p. 302).

²⁷¹ E. Swedenborg, *The Lord the Redeemer*, in *True Christian Religion*, ch. II, <<http://www.theistic-science.org/books/tcr/sect-81ff.html>>, 19/06/07.

²⁷² «The "Grand Man" (Blake's Albion) is heaven, or the human form of society, and is the image of God», S. F. Damon, *A Blake Dictionary*, cit., p. 393.

²⁷³ Secondo il mistico svedese, la presenza di Dio in ogni essere umano, sottoforma di *logos*, ne garantisce il perdono di tutti i peccati e la resurrezione. In effetti, come precisa Raine, «Swedenborg himself uses the Word in the sense of the Logos, and is expounding the prophetic tradition of inspiration. It is the Word - not only in "the Lord Himself as the Greatest Prophet" but in all in whom the prophetic spirit dwells - that bears the sins of the people; and the theme of Swedenborg's tract is the continual salvation and regeneration of mankind by ever-renewed manifestations of the Logos in human lives, through the prophetic vision» (*Blake and Tradition*, cit., p. 113).

²⁷⁴ E. Swedenborg, *There is a Correspondence of Heaven With All Things of the Earth*, in *A Treatise concerning Heaven and Hell*, ch. 13, <<http://www.theistic-science.org/books/hh/hh13.html>>, 20/06/07.

²⁷⁵ Nelle proprie visioni e opere, il mistico svedese contempla Dio all'interno di una circonferenza solare.

²⁷⁶ Swedenborg concepisce il mondo sensibile come una materia fissa, statica e solida: «Of things created and finite *esse* (being) and *existere* (taking form) can

be predicated, likewise substance and form, also life, and even love and wisdom; but these are all created and finite. This can be said of things created and finite, not because they possess anything Divine, but because they are in the Divine, and the Divine is in them. For everything that has been created is, in itself, inanimate and dead, but all things are animated and made alive by this, that the Divine is in them, and that they are in the Divine» (E. Swedenborg, *All things in the Universe were created from the Divine Love And The Divine Wisdom of God-Man*, in *Angelic Wisdom Concerning Divine Love and Wisdom*, ch. 13, <<http://www.theistic-science.org/books/dlw/sect-52ff.html>>, 21/06/07).

²⁷⁷ È interessante notare che secondo la visione blakiana il regno fenomenico appare come uno spazio oscuro ricoperto da uno strato roccioso, anche in lui infatti simbolo paradigmatico di immobilità fisica, ma anche mentale, tanto da giungere a rappresentare metonimicamente la qualità razionale propria di certi esseri umani o di Urizen: «Urizen creates the “Mundane Shell” by the Swedenborgian process of “Petrifying all the Human Imagination into rock & solid» (K. Raine, *Blake and Tradition*, cit., p. 74).

²⁷⁸ S. Toksvig, *Emmanuel Swedenborg*, cit. p. 285.

²⁷⁹ K. Raine, *Blake and Tradition*, cit., p. 4.

²⁸⁰ E. Swedenborg, *Divine Love and Divine Wisdom are substance and form in itself, thus the Very and the Only*, in *Divine Love and Wisdom*, cit., ch. 11, <<http://www.theistic-science.org/books/dlw/sect-44ff.html>>.

²⁸¹ K. Raine, *Blake and Tradition*, cit., p. 133.

²⁸² E. Swedenborg, *The Divine is not in Space*, in *Divine Love and Wisdom*, cit., ch. 3, <<http://www.theistic-science.org/books/dlw/sect-7ff.html>>.

²⁸³ K. Raine, *Blake and Tradition*, cit., p. 139.

²⁸⁴ «Il simbolo fondamentale che Levi adottò per indicare la “materia prima”, fu, con ovvia scelta, quello del Principe (“principio”) della Potenza: cioè il Diavolo, quale è mostrato nell’Arcano XV del Tarocco. La carta raffigura il *Princeps huius mundi* in forma androgina, nonché per metà umana (dal tronco in su) e per metà bestiale, per via delle zampe caprine. È elevato su una specie di ara sacrificale su cui sono incatenati due dèmoni, volge verso il basso il braccio destro, sul quale è scritto *Solve*, mentre solleva in alto il sinistro, che reca la scritta *Coagula*. [...] Nella mano destra stringe una torcia accesa, a significare che la parte *Solve* dell’operazione prevede l’accensione di un «fuoco» interiore: una fiamma spirito-coscienza destinata a bruciare tutto ciò che è scoria terrena, con intenzioni purificatrici. Nella sinistra stringe il *Lingam*, simbolo dell’unione dei sessi, per indicare che la chiave dell’Opera, il *Coagula*, si ottiene mediante la liberazione di una forza interiore e istintiva, che ad un tempo si possiede e ci possiede: una forza dalle potenzialità generative, come la passione sessuale, che esplica la sua efficacia in tutti i piani della realtà» (J. Sabellicus, *Eliphas Levi e il Grande Arcano*, in E. Levi, *Storia della Magia*, cit., pp. 17-18).

²⁸⁵ S. Givone, *William Blake*, cit., p. 54.

²⁸⁶ Ivi, p. 55.

²⁸⁷ K. Raine, *Blake and Tradition*, cit., p. 115.

²⁸⁸ Cfr. *Heaven and Hell*, ch. 5; *Arcana Coelestia*, p. 9993.

²⁸⁹ Tutti gli angeli e gli spiriti sono in origine esseri umani che hanno vissuto sulla terra e che hanno raggiunto il paradiso soltanto dopo la morte. Le qualità spirituali degli angeli sono rappresentate dai loro abiti, che cambiano ogni qualvolta il loro grado di amore aumenta o diminuisce. Essi abitano all’interno di società con case, giardini e posti di lavoro, ciascuno accanto al proprio coniuge, utilizzando un linguaggio universale. Ogni comunità angelica si differenzia da un’altra in base all’attività che vi viene svolta come, ad esempio, quella di aiutare gli esseri umani sulla terra. Secondo Swedenborg, ciascun uomo è confortato dalla presenza costante di due angeli custodi. Inoltre, tutti gli uomini possono divenire angeli, a prescindere

dalla loro religione: «All who have acquired intelligence and wisdom in the world, are received in heaven, and become Angels, everyone according to the quality and degree of his intelligence and wisdom» (*Heaven and Hell*, cit., p. 349).

²⁹⁰ Il mondo degli spiriti è un luogo di preparazione, simile alla terra, in cui giungono gli uomini subito dopo la loro morte fisica per prepararsi ad ascendere verso il cielo o verso l'inferno (*Heaven and Hell*, ivi, pp. 421-422). È dunque un luogo ben diverso dal purgatorio cattolico, in cui le anime si purificano dei peccati compiuti sulla terra e dal quale possono soltanto innalzarsi verso il Paradiso. Infatti, nella dottrina swedenborgiana, la direzione presa dagli spiriti verso il cielo oppure verso gli inferi dipende dalla loro inclinazione al bene o al male; un'inclinazione che si forma sulla terra. Per questo, il paradiso e l'inferno non sono due stati ma due modi di essere (ivi, p. 427).

²⁹¹ E. Swedenborg, *Apocalypsis explicata secundum sensum spiritualem*, n. 113, <<http://www.theheavenlydoctrines.org/static/d10461/113.htm>> (20/06/07).

²⁹² E. Swedenborg, *Arcana Coelestia*, n. 459, <<http://www.magister.msk.ru/library/bible/comment/swedenborg/swedenb1.htm>> (20/06/07).

²⁹³ Cfr. E. Swedenborg, *Heaven is Divided into Two Kingdoms*, in *Heaven and its Wonders and Hell. From Things Heard and Seen*, cit., ch. 4, <<http://www.theistic-science.org/books/hh/hh04.html>> (20/06/07).

²⁹⁴ Cfr. E. Swedenborg, *Arcana Coelestia e Heaven and Hell*.

²⁹⁵ *Heaven and Hell*, pp. 27, 35, 88.

²⁹⁶ E. Swedenborg, *There Are Three Heavens*, in *Heaven and Hell*, cit., cap. 5, <<http://www.theistic-science.org/books/hh/hh05.html>> (21/06/07).

²⁹⁷ Cfr. *Conjugal Love*, cit., pp. 54-55, 155.

²⁹⁸ B. R. McConkie, *Doctrinal New Testament Commentary*, vol. 3, Bookcraft, Salt Lake City 1973, p. 333; *Conjugal Love*, p. 155.

²⁹⁹ D. Hirst, *Hidden Riches*, cit., p. 216.

³⁰⁰ E. Swedenborg, *Angelic Wisdom Concerning Divine Love and Divine Wisdom / Divine Providence* (1763-1764), trans. by George Dole, Swedenborg Foundation, West Chester, PA 2002, no. 83.

³⁰¹ E. Swedenborg, *Angelic Wisdom Concerning Divine Love and Divine Wisdom*, cit., <<http://www.theistic-science.org/books/dlw/dlw.html>>. Per quanto riguarda l'influenza del simbolismo swedenborgiano su Blake rimando a K. Raine, *Blake and Tradition*, cit., pp. 1-29.

³⁰² Ivi, p. 11.

³⁰³ S. F. Damon, *A Blake Dictionary*, cit., p. 393.

³⁰⁴ In *The Marriage of Heaven and Hell* emerge quella che è comunemente definita la blakiana 'dottrina dei contrari'. Secondo il poeta, come abbiamo già osservato, i contrari sono elementi fondamentali nella natura umana, e non devono essere repressi, come invece afferma la chiesa, che utilizza il 'bene' per reprimere il 'male'. In quest'opera Blake esprime tutta la propria disapprovazione per la dottrina ecclesiastica, ma anche per la rigida visione dualistica adottata da Swedenborg, sferrando contro entrambi una satira pungente attuata tramite un complesso sistema linguistico, immaginifico e simbolico. Nella quarta *Memorable Fancy*, ad esempio, l'inferno viene rappresentato come un luogo piacevole, mentre il paradiso appare come un regno terribile; in modo analogo, nella prima *Memorable Fancy*, il poeta descrive un cammino che avviene «among the fires of hell, delighted with the enjoyments of Genius, which to Angels look like torment and insanity, [...]» (K 150). Nel Plate 8 del *Marriage*, Blake si avvale di immagini animalesche: ogni animale si trova in coppia con un altro a lui opposto per rappresentare alcuni contrari presenti nella realtà vegetativa come, ad esempio, «The rat, the mouse, the fox, the rabbit watch the roots; the lion, the tiger, the horse, the elephant watch the fruits» (K 151); e ancora «The tygers of wrath are wiser than the horses of instruction» (K 152), oppure «The crow wish'd every thing was black, the owl that every thing was white» (K 152).

³⁰⁵ S. F. Damon, *A Blake Dictionary*, cit., p. 393.

³⁰⁶ Ivi, p. 394.

³⁰⁷ K. Raine, *Blake and Tradition*, cit., p. 122. La Raine sottolinea infatti la conoscenza da parte di Blake dell'opera di Trismegisto, «the Hermetica, translated in the seventeenth century by John Everard's *The Divine Pymander of Hermes Trismgistus*. The Hermetica summarizes the Neoplatonic (and possibly Egyptian) philosophy of the "origins," and is the source of all subsequent alchemical writings on the descent of light into matter. [...] It is evidently Blake's source for the myth of Enion, Tharmas, and the Spectre, and we shall find continual evidence of Blake's familiarity with the Pymander» (ivi, p. 272). Del resto, come osserva anche Givone, «[...] il concetto di «matrimonio» [...] del cielo e dell'inferno; ch'è concetto alchemico, prima d'essere teosofico» (cit. p. 54).

³⁰⁸ K. Raine, *Blake and Tradition*, cit., pp. 118-119.

³⁰⁹ W. Blake, *Descriptive Catalogue*, Number VIII, *The Spiritual Preceptor* (now lost), cit. tratta da K. Raine, ivi, p. 3.

³¹⁰ Ivi, p. 4.

24
 pulse. not from rules.
 When he had so spoken: I beheld the Angel who stretched out his arms embracing the flame of fire & he was consumed and arose as Elijah.

Note. This Angel, who is now become a Devil, is my particular friend: we often read the Bible together in its infernal or diabolical sense which the world shall have if they behave well. I have also; The Bible of Hell: which the world shall have whether they will or no.



One Law for the Lion & Ox is Oppression

Fig. 4 – Nebuchadnezzar, *The Marriage of Heaven and Hell* (1790)
 Lessing J. Rosenwald Collection, Library of Congress
 Copyright (c) 2007 the William Blake Archive. Used with permission

CAPITOLO 2

TRA MAGIA ED ESOTERISMO: LE PRIME ESPERIENZE MISTICHE DI W. B. YEATS

1. Premessa

It is surely absurd to hold me “weak” or otherwise because I choose to persist in a study which I decided deliberately four or five years ago to make next to my poetry the most important pursuit of my life. [...]. If I had not made magic my constant study I could not have written a single word of my Blake book nor would “The Countess Kathleen” have ever come to exist. The mystical life is at the centre of all that I do & all that I think & all that I write. It holds to my work the same relation that the philosophy of Godwin held to the work of Shelley & I have all-ways considered my self a voice of what I believe to be a greater renaissance - the revolt of the soul against the intellect - now beginning in the world (L 303).

Considerando l'ampio spettro tematico che ha occupato il pensiero e l'opera di William Butler Yeats, a partire dal nazionalismo irlandese per giungere alla mitologia di quella stessa terra, dall'amore alla bellezza all'eternità¹, e ricordando che lo scopo di questo studio è quello di comprendere e delineare l'influenza di Blake sul poeta irlandese², si cercherà di concentrare la nostra attenzione forse sull'unico paradigma che dall'*opus* e dalla vita di Yeats emerge non solo come tematico e simbolico, ma anche personale: il misticismo. Ed è il poeta stesso che spesso ne mette in luce tutta l'importanza, come affiora dalle seguenti parole scritte da Yeats nella lettera del 10 ottobre 1893 a Laurence Housman:

Mysticism has been in the past & probably ever will be one of the great powers of the world & it is bad scholarship to pretend the contrary. You may argue against it but you should no more treat it with disrespect than a perfectly cultivated writer would treat (say) the Catholic Church or the Church of Luther no matter how much he disliked them³.

In effetti, sebbene soltanto l'ultimo periodo della vita del poeta sia comunemente ritenuto il vero fulcro delle sue ricerche e delle sue opere sull'occultismo e sul misticismo⁴, gli studi mistico-esoterici coinvolgono in realtà tutto il cammino yeatsiano, affondando le proprie radici nella giovinezza.



È un percorso ‘obbligato’ quello che si staglia dinanzi agli occhi del giovane irlandese. Un percorso segnato dagli interessi di una famiglia materna, i Pollexfen, nota per un manifesto interesse per l’astrologia e la magia (sono famosi gli insegnamenti di telepatia e *clairvoyance* impartiti a William dallo zio George); o dallo scetticismo del padre, il pittore John Butler Yeats (1839-1922), verso la fede cristiana⁵, che avrebbe condotto quest’ultimo ad un ateismo e ad un agnosticismo radicali⁶ e il figlio alla ricerca di religioni non propriamente ortodosse⁷. L’inclinazione verso le dottrine esoteriche, ereditata dai Pollexfen, e l’orientamento ateo ed estremamente razionalistico del padre si nascondono entrambi nella natura del giovane William, per irrompere, come vedremo, in un connubio assai originale. La ricerca costante della visione che cela in sé la Verità, quella blakiana, è perseguita dal poeta irlandese secondo le modalità proprie della magia e dell’esoterismo, ma è al contempo poeticamente traslata con un linguaggio spiccatamente regolare e strutturato, quasi scientifico. In effetti, come afferma Hough, «[...] he was a great systematiser, always attracted by elaborate schematic creeds, whether well-founded or not»⁸. Del resto, come Yeats avrebbe più volte sottolineato nel corso del proprio cammino poetico ed occulto, non esiste alcuno iato tra i due percorsi, ovvero «between his creativity and what he described as his ‘philosophy’», costituendo quest’ultimo «an increasingly elaborate system, constructed both to defy the empiricist and materialist views he abhorred and to help him grasp at truth»⁹.

Non ci sorprende dunque che dopo la High School, alla Metropolitan School of Art di Dublino, Yeats inizi un percorso nei meandri dell’occultismo e dello spiritismo¹⁰ accanto all’amico AE (da ‘aeon’), pseudonimo di George Russell¹¹. Le esperienze medianiche e paranormali esercitate in questo periodo dai due giovani grazie alle facoltà di Russell si traducono ben presto per William in opere poetiche, come i drammi *Time and the Witch Vivien*¹² e *The Island of Statues*¹³ (1884). Non solo, rendendosi conto della necessità di basare i loro esperimenti magici su accurati studi e ricerche e spinti da un forte desiderio o istinto di conoscenza, Yeats e Russell intraprendono nuovi percorsi, accompagnati dagli amici Claude Wright, Charles Johnston e Charles Weekes, già entusiasti della Società Teosofica. La loro *quest* mistico-esoterica viene ben presto ufficializzata sotto il nome di ‘Dublin Hermetic Society’. È il 16 giugno del 1885 e Yeats ha appena venti anni. Da questo momento in poi il suo *Hodos Chameliontos* attraversa numerosi sentieri, essenziali ai fini del suo perseguimento della Verità¹⁴: l’adesione nel 1888, con il trasferimento della famiglia a Londra, alla sezione esoterica della ‘Theosophical Society’; e, successivamente, sempre attratto non dai postumi dell’Età dei Lumi ma dall’attuale e quantomai fertile vita magica ed immaginativa della Londra di fine secolo, lo studio degli insegnamenti platonici e neo-platonici, delle teorie boehmiane e swedenborgiane, della dottrina alchemica, dei misteri tibetani, del buddismo e delle altre tradizioni mistiche orientali. Un apprendimento ricco e proficuo, che tocca probabilmente il suo apice con la conoscenza degli

adepti dell'ordine ermetico della 'Golden Dawn', cui anch'egli aderisce nel 1890. Una volta iniziato ai rituali e ai misteri che coinvolgono la società dell' 'Aurora Dorata', Yeats apprende nuovi simboli magici ed esoterici e comprende la verità celata nelle relazioni associative che permettono alle varie parti del corpo umano di essere collegate ai cinque elementi, ai numeri, oppure alle stagioni¹⁵.

2. Yeats e la Società Teosofica¹⁶



Fig. 5 – Simbolo della Società Teosofica¹⁷

Copyright (c) 1999-2003 Società Teosofica Italiana. Used with permission
http://www.teosofica.org/files/index.cfm?id_rst=2&id_elm=5

THEOSOPHIST. [...]. Theosophy is Divine Knowledge or Science.

ENQUIRER. What is the real meaning of the term?

THEOSOPHIST. "Divine Wisdom," (Theosophia) or Wisdom of the gods, as (theogonia), genealogy of the gods. The word *theos* means a god in Greek, one of the divine beings, certainly not "God" in the sense attached in our day to the term. Therefore, it is not "Wisdom of God," as translated by some, but Divine Wisdom such as that possessed by the gods. The term is many thousand years old.

ENQUIRER. What is the origin of the name?

THEOSOPHIST. It comes to us from the Alexandrian philosophers, called lovers of truth, Philaletheians, from *phil* "loving," and *aletheia* "truth." The name Theosophy dates from the third century of our era, and began with Ammonius Saccas and his disciples (1), who started the Eclectic Theosophical system¹⁸.

2.1 Nel 1885 Wiliam Butler Yeats risulta quindi il principale fra i fondatori della Società Ermetica dublinese¹⁹, una nuova organizzazione che si

riunisce sistematicamente «to discuss all the occult sciences and pseudo-sciences of the day - Odic force, Spiritualism, Esoteric Buddhism [...]»²⁰. Loro scopo sembra essere, appunto, quello di intraprendere un cammino teosofico tra Oriente²¹ e Occidente alla ricerca di un nuovo Graal, di una «Forza Odica» oppure, ancora, nel tentativo di comprendere la verità celata nelle parole dei grandi poeti; parole pronunziate durante i loro preziosi e «finest moments»:

I had, when we first made our Society, proposed for our consideration that whatever the great poets had affirmed in their finest moments was the nearest we could come to an authoritative religion, and that their mythology, their spirits of water and wind, were but literal truth (A 90).

Ma è soprattutto la filosofia orientale, com'è stato accennato *en passant*, a costituire il vero nucleo degli interessi yeatsiani e degli altri membri della società, come si evince dalla loro lettura dello *Esoteric Buddhism*²² di A. P. Sinnett, o dagli inviti rivolti a bramini o a studiosi di materie orientali:

Sometimes a Professor of Oriental Languages at Trinity College, a Persian, came to our Society and talked of the magicians of the East. [...] And we persuaded a Brahmin philosopher to come from London and stay for a few days with the only one among us who had rooms of his own [...] (A 91-92).

Tuttavia, al di là di questa iniziale e affascinante conferma delle proprie inclinazioni, dei propri interessi e di una strada nuova e dissociata per sempre da quella paterna²³, Yeats sente la necessità di approfondire e accrescere le sue conoscenze e le sue esperienze iniziatiche, rendendosi conto che le radici su cui affonda la 'Hermetic Society' non sono ancora abbastanza solide²⁴.

2.2 Nel 1887, il poeta si trasferisce nella capitale britannica con tutta la famiglia. Sempre nello stesso anno arriva a Londra, con l'incarico di aprirvi una nuova loggia, Helena Petrovna Blavatsky²⁵, la teosofa russa fondatrice della 'Theosophical Society'. Da questo momento in poi l'imperativo yeatsiano diviene uno: incontrare «the Sphinx of the nineteenth century»²⁶, l'unico essere umano in grado di decodificare quei misteri emersi durante le sue continue ricerche teosofiche²⁷.

Helena Petrovna Blavatsky (1831-91), co-founder of the Theosophical Society, had recently settled in England, and was staying with a follower, Mabel Collins (Mrs Keningale Cook), at Maycot, a small villa in Upper Norwood, in south-east London. WBW first called on her, bringing an introduction from Charles Johnston, in May 1887; he seems to have been alone on that occasion, recorded in *Aut.* (173-4), and says that he did not see her again until after his return from Ireland early in 1888, [...] (L 28).

Oltre ad essere la co-fondatrice della Società Teosofica, «a world-wide movement»²⁸ nato a New York nel 1875²⁹, assieme a Henry Steel Olcott (1832-1907) – primo presidente della Società, nonché prestigioso avvocato, giornalista e studioso di fenomeni occulti³⁰ –, e all'avvocato irlandese William Quan Judge (1851-1896)³¹, Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) è medium ed autrice di opere quali *Isis Unveiled* (1877), *The Secret Doctrine* (1888)³² e *The Key of Theosophy* (1890). Abbandonata la Russia e l'agitazione che la condizione familiare le concede, Helena Blavatsky viaggia in Europa e in Asia alla ricerca di una sapienza volta a farle comprendere i misteri della vita. Successivamente, sotto la direzione di alcuni misteriosi maestri che vivono al di là dell'Himalaya, suoi 'Masters of the Wisdom'³³, il cui insegnamento le viene impartito fin dall'infanzia, decide di trasferirsi in America per fondare una società attraverso la quale la vasta conoscenza a lei rivelata³⁴ possa essere annunciata all'umanità tutta:

I was sent to America on purpose and sent to the Eddies. There I found Olcott in love with spirits, [...]. I was ordered to let him know that spiritual phenomena without the philosophy of Occultism were dangerous and misleading. I proved to him that all that mediums could do through spirits others could do at will without any spirits at all; that bells and thought-reading, raps and physical phenomena, could be achieved by anyone who had a faculty of acting in his physical body through the organs of his astral body; and I had that faculty ever since I was four years old, as all my family know. I could make furniture move and objects fly apparently, and my astral arms that supported them remained invisible; all this ever before I knew even of Masters³⁵.

Olcott rimane subito affascinato dalle conoscenze occulte e dalle esperienze paranormali riportate dalla Blavatsky durante i loro discorsi; già a partire dal loro primo incontro egli sembra infatti avvertire dinanzi a sé il temperamento magnetico esercitato dalla teosofa russa e la sua 'presenza' particolare:

I met her in July, 1873, at New York, not more than a week after she landed. I was then a reporter on the staff of the *New York Sun*, and had been detailed to write an article upon a Russian subject. In the course of my search after facts the arrival of this Russian lady was reported to me by a friend, and I called upon her; thus beginning an acquaintance that lasted several years. At our first interview she told me she had had no idea of leaving Paris for America until the very evening before she sailed, but why she came or who hurried her off she did not say. I remember perfectly well her saying with an air of exultation, 'I have been in Tibet.' Why she should think that a great matter, more remarkable than any other of the travels in Egypt, India, and other countries she told me about, I could not make out, but she said it with special emphasis and animation. I now know, of course, what it means³⁶.

Così, anche Olcott inizia a frequentare il suo salotto, sede di conversazioni di carattere esoterico e di grande fascino. Ed è probabilmente durante una di queste serate trascorse al 'Lamasery' (nome attribuito alle stanze in cui la Blavatsky intratteneva i propri ospiti), che ha origine l'idea di fondare un'organizzazione dedicata ad eventuali ed ulteriori ricerche sull'argomento, a capo della quale viene eletto lo stesso Olcott, suo primo presidente³⁷, mentre Blavatsky ne è nominata segretaria, come dimostra la seguente lettera scritta dal Maestro M. nel 1882:

It was stipulated, however, that the experiment should be made independently of our personal management; that there should be no abnormal interference by ourselves. So casting about we found in America the man to stand as leader -- a man of great moral courage, unselfish, and having other good qualities. He was far from being the best, but (as Mr. Hume speaks in H. P. B.'s case) -- he was the best one available. With him we associated a woman of most exceptional and wonderful endowments. Combined with them she had strong personal defects, but just as she was, there was no second to her living fit for this work. We sent her to America, brought them together -- and the trial began³⁸.

I principi occulti su cui è radicata la 'Theosophical Society' brulicano ben presto nelle grandi capitali europee³⁹, e in altri paesi di lingua inglese, tra i quali l'India⁴⁰, sebbene molti di questi principi o del *repertoire* adottato dalla Blavatsky per annunciare i suoi insegnamenti siano stati riconosciuti come falsi. Il caso più clamoroso è sicuramente quello legato alle cosiddette lettere scritte dai Mahatmas e inviate ai vari adepti, che avrebbero costituito una presunta prova ineguagliabile della veridicità e della sapienza sulle quali era radicata la Società Teosofica. In realtà, dopo un'ampia documentazione apportata nel 1885 da Richard Hodgson, investigatore della 'Psychical Research Society', sembra che l'autore dei messaggi suddetti altri non sia stato che la stessa Madame Blavatsky⁴¹. I suoi adepti, scandalizzati di fronte al resoconto di Hodgson, si rifiutano di riconoscerne la correttezza, ad eccezione di Yeats, il quale è probabilmente il solo a mettere per certi versi in dubbio la vera identità dei maestri. Il poeta avanza infatti l'ipotesi che essi potrebbero essere semplici studiosi di occultismo, oppure degli alter-ego della Blavatsky, ma sembra nonostante ciò voler sorvolare su questo mistero, per affrontare piuttosto il sistema occulto postulato dalla società. Il motivo forse principale della reazione di Yeats di fronte al verdetto della 'Psychical Research Society' e alle teorie o esperienze di sedicenti maghi che egli considera invece impostori, è da ricercarsi in un aspetto alquanto bizzarro e fatalistico della natura del poeta: l'incontro con queste persone costituisce per lui il giusto prezzo da pagare per arrivare alla conoscenza vera, una sorta di percorso punitivo che ogni pellegrino deve compiere per raggiungere la meta. «[...] If you want to explore the shadow side, the hidden channels of human experience»,

sottolinea infatti Hough, «you must be prepared to keep bad company - indeed it is in what the world of scholarship and organised intelligence would call bad company that the deepest mysteries are most likely to be discovered»⁴². E in tale «cattiva compagnia», ma soprattutto, nella figura umana, talvolta combattiva talaltra silenziosa di Madame Blavatsky, Yeats sembra rintracciare le origini della sapienza occulta:

Madame Blavatsky, struck me as being a very strong character. In her ordinary moods, rather combative, and inclined to rub people's prejudices the other way. When depressed, she dropped her combativeness and, thrown back on herself, as it were, became most interesting, and talked about her own life. A clever American, who was not a Theosophist, said to me once: 'Madame Blavatsky has become the most famous woman in the whole world, by sitting in her arm-chair, and getting people to talk to her'⁴³.

Del resto, a partire dal 1888 il cammino iniziatico di Yeats sembra subire un'ulteriore svolta, con una notevole crescita esperienziale e soprattutto cognitiva, grazie proprio alle assidue conversazioni di carattere metafisico con la teosofa russa. Sono incontri essenziali per il giovane adepto, capaci di affascinarlo ed intimorirlo al tempo stesso, mostrandogli il lato oscuro di una scienza che forse, ai tempi delle prime sperimentazioni con l'amico AE, ha avvicinato con troppa giovanile leggerezza e curiosità. E sono le parole stesse del poeta a darci conferma del turbamento e della paura da lui provati durante i primi incontri, talvolta di natura spiritistica, con H. P. B. e i suoi seguaci, come risulta dalla seguente lettera scritta il 26 gennaio 1888 al leader feniano John O'Leary⁴⁴:

I was at Madame Blavatsky's. She abused me over the spiritualistic affair. A second sighted person there, who is rather a fool otherwise. Told me true things about myself - such as that I had had rheumatism in the arms & shoulders lately, & tried to mesmerise me but Madame Blavatsky stopped him (L 45).

Ed è lo stesso AE a rendere testimonianza del turbamento provato da Yeats durante una *séance*, nella lettera inedita scritta a Carry Rae il 17 gennaio 1888:

There have been private spiritualistic seances in Dublin lately, I would like to have gone to one, but [Charles] Johnston thinks it would be bad for me. Willy Yeats has not recovered from the effects of one which he attended (L 45).

Mentre Yeats, memore dello smarrimento avvertito in tale occasione, avrebbe confessato ancora nelle proprie *Reveries over Childhood and Youth*:

For years afterwards I would not go to a séance or turn a table and would often ask myself what was that violent impulse that had run through my nerves. Was it a part of myself-something always to be a danger perhaps; or had it come from without, as it seemed? (A 105)

Tuttavia, al fine di scongiurare nei propri neofiti tali esperienze negative, la Blavatsky si dimostra assolutamente contraria alla pratica delle sedute spiritiche, mettendoli in guardia di fronte al pericolo insito nel contattare spiriti di un livello inferiore e, di conseguenza, potenzialmente cattivi⁴⁵. A conferma di ciò, la lettera scritta dal poeta a Katharine Tynan (12 febr. 1888), in cui egli riporta una sua conversazione con la contessa Constance Georgina Weirchmeister (1838-1910), «assistant corresponding secretary of the Theosophical Society in London and a contributor to its periodical, *Lucifer*» (L 49):

I went to see Madame Blavatsky on Wednesday but found she had gone away [...] but sent the Countess Weirchmeister [...]. When she heard I had been to a spiritualistic seance, she told me she had gone to many till Madame Blavatsky told her it was wrong. [...] She told me of horrible things she has seen or believes she has seen at seances (L 49).

In effetti, il compito che i maestri pongono dinanzi a Madame Blavatsky non è soltanto quello di mettere in guardia i suoi discepoli dalla tentazione di pratiche magiche 'facili' ed estremamente pericolose: essi la spingono a parlare loro della sapienza contenuta nella tradizione teosofica.

Scopo primo di questa organizzazione, creata non per essere asservita a dogmi specifici e precostituiti, è quello di raggiungere una fratellanza universale attraverso un cammino comunitario nei meandri della realtà sensibile. Un percorso unico, che tende perciò a coinvolgere tutti gli esseri umani nella loro infinita varietà religiosa e culturale. In effetti, secondo una delle principali teorie mistiche della fondatrice, le grandi religioni mondiali provengono da una sola fede, sia essa chiamata col nome «Dio o Natura»; una fede che si è poi, nel corso dei secoli, diramata in numerose dottrine, le quali a loro volta si sarebbero differenziate l'una dall'altra in base a dei principi fondamentali determinati da un sostrato socio-culturale più che religioso:

(a) All men have spiritually and physically the same origin, which is the fundamental teaching of Theosophy. (b) As mankind is essentially of one and the same essence, and that essence is one -- infinite, uncreate, and eternal, whether we call it God or Nature -- nothing, therefore, can affect one nation or one man without affecting all other nations and all other men. This is as certain and as obvious as that a stone thrown into a pond will, sooner or later, set in motion every single drop of water therein⁴⁶.

Di conseguenza, la direzione seguita dalla Società Teosofica è quella di attuare una sintesi di tutte le grandi religioni nelle sue «madly eclectic works, reckless in their mixture of Hindu and Buddhist material with a comprehensive selection of Western occultist lore – Hermetic, Neoplatonic, Cabalistic, and Rosicrucian»⁴⁷; gli insegnamenti teosofici di H.P.B. rappresentano infatti una sorta di compendio delle dottrine tramandate dalla tradizione gnostica ellenica e dai neo-platonici, da Meister Eckhart, Nicholas di Cusa, Jacob Boehme ed Emmanuel Swedenborg, dalla cabala, dall'induismo e dal buddismo. Del resto, il concetto di fratellanza da lei auspicato trae origine proprio da un principio di base che riesce a coinvolgere sia le grandi filosofie asiatiche che le antiche tradizioni religiose occidentali. Secondo tale concetto non esiste niente nella realtà empirica che possa essere attribuito al caso perché, al contrario, tutto il creato è organizzato secondo leggi che ne regolano l'andamento, determinato quest'ultimo dagli uomini:

And therefore you think that by injuring *one* man you do not injure humanity? But how do *you* know? Are you aware that even materialistic science teaches that any injury, however slight, to a plant will affect the whole course of its future growth and development? [...] If, however, you overlook the fact that a cut in the finger may often make the whole body suffer, and react on the whole nervous system, I must all the more remind you that there may well be other spiritual laws, operating on plants and animals as well as on mankind, although, as you do not recognise their action on plants and animals, you may deny their existence⁴⁸.

Compito della Società Teosofica è dunque quello di comprendere l'origine e il destino dell'uomo, interessandosi anche agli aspetti quotidiani della vita materiale, al fine di condurre ciascun essere umano verso la consapevolezza che egli rappresenta una minima parte di un unico grande corpo. Un assioma quest'ultimo che emerge chiaramente dalle seguenti parole di W. Q. Judge, tratte da *The Ocean of Theosophy* (1893), in cui egli va definendo proprio il significato ultimo della parola 'teosofia':

Theosophy is that ocean of knowledge which spreads from shore to shore of the evolution of sentient beings; unfathomable in its deepest parts, it gives the greatest minds their fullest scope, yet, shallow enough at its shores, it will not overwhelm the understanding of a child. It is wisdom about God for those who believe that he is all things and in all, and wisdom about nature for the man who accepts the statement found in the Christian Bible that God cannot be measured or discovered, and that darkness is around his pavilion. Although it contains by derivation the name God and thus may seem at first sight to embrace religion alone, it does not neglect science, for it is the science of sciences and therefore has been called the wisdom religion. For no science is complete which leaves out any department

of nature, whether visible or invisible, and that religion which, depending solely on an assumed revelation, turns away from things and the laws which govern them is nothing but a delusion, a foe to progress, an obstacle in the way of man's advancement toward happiness. Embracing both the scientific and the religious, Theosophy is a scientific religion and a religious science⁴⁹.

La teosofia è di fatto un oceano che tocca e avvicina svariate sponde, poiché a lei si deve la più vera e duratura introduzione della spiritualità e della filosofia orientale nel sistema religioso occidentale. Infatti, il secondo obiettivo della società postulato dalla sua fondatrice è proprio «To promote the study of Aryan and other Scriptures, of the World's religion and sciences, and to vindicate the importance of old Asiatic literature, namely, of the Brahmanical, Buddhist, and Zoroastrian philosophies»⁵⁰. Una sapienza, quella proveniente dal mondo asiatico, più volte confusa e fraintesa perché apparentemente troppo lontana da quella occidentale; una sapienza tramandata non da spiriti, ma da uomini perfetti, progenitori dell'umanità e latori di una Somma Conoscenza. Secondo l'alternanza di certe epoche storiche, questi esseri dalle sembianze umane che hanno ormai raggiunto il più alto livello di perfezione, mandano sulla terra i loro messaggeri per guidare gli uomini verso il principio della fratellanza universale:

Among the commandments of Tsong-Kha-pa there is one that enjoins the Rahats (Arhats) to make an attempt to enlighten the world, including the "white barbarians," every century, at a certain specified period of the cycle. Up to the present day none of these attempts has been very successful. Failure has followed failure⁵¹.

Tale perfezione sapienziale attribuita ai già nominati «Masters of Wisdom» o Mahatmas⁵², è resa tuttavia accessibile ad ogni essere umano particolarmente meritevole. E questo sembra essere esattamente ciò che è avvenuto a Helena Petrovna Blavatsky. Sotto la guida del Mahatma Morya, chiamato altrimenti 'Maestro M', che le si rivela nella propria forma fisica intorno al 1851 e che non cessa di accompagnarla ed educarla durante tutti i suoi viaggi, la teosofa russa comprende che la sola via di salvezza non è racchiusa in nessun dogma ecclesiastico, bensì nei recessi della propria anima⁵³:

Its Fellowship is divided into three Sections, and each Section into three Degrees. All candidates for active fellowship are required to enter as probationers, in the Third Degree of the Third Section, and no fixed time is specified in which the new Fellow can advance from any lower to a higher degree; all depends upon merit. To be admitted into the highest degree, of the first section, the Theosophist must have become freed of every leaning toward any one form of religion in preference to another [...]. He must be ready to lay down his life, if ne-

cessary, for the good of Humanity, and of a brother Fellow of whatever race, color or ostensible creed [...]. The objects of the Society are various [...]. The Society teaches and expects its fellows to personally exemplify the highest morality and religious aspiration; to oppose the materialism of science and every form of dogmatic theology, especially the Christian, which the Chiefs of the Society regard as particularly pernicious; [...] to disseminate a knowledge of the sublime teachings of that pure esoteric system of the archaic period, [...] finally, and chiefly, to aid in the institution of a Brotherhood of Humanity, [...]⁵⁴.

La religione cristiana è considerata un pericolo in quanto rappresenta un modello di teologia dogmatica estremamente statica ed inamovibile riguardo ai suoi principi. Tuttavia, l'opposizione messa in atto dalla società teosofica contro il cristianesimo riguarda soltanto il motivo sopra esposto, poiché la stessa Blavatsky attraverso i suoi scritti sottolinea più volte l'opera salvifica del Cristo (pur non considerandolo il figlio di Dio), volta a ricondurre la religione verso le proprie origini divine. In effetti, il mondo cristiano sembra essersi piano piano allontanato dalle parole dettate dal suo profeta; parole volte a sottolineare i fondamenti comuni a tutte le religioni e quindi a promuovere la fratellanza universale determinata appunto da una fratellanza che è *in primis* religiosa. La teosofia, a lungo custodita in India, in Persia e in Asia centrale, è la sola scienza capace di dimostrare questa Somma Verità, e di condurre l'essere umano attraverso la meditazione verso il *samadhi*, ovvero l'«illuminazione»⁵⁵.

Secondo H. P. Blavatsky, la luce, che nella Bibbia è solitamente considerata il simbolo della perfezione divina, quindi dello spirito che contrasta la materia infernale ed oscura, rappresenterebbe al contrario la realtà fenomenica, ed è pertanto pura illusione (*maya*), mentre l'oscurità è l'emblema della vita spirituale. Questo concetto emerge chiaramente nella terza stanza di *The Secret Doctrine*, in cui si ha la descrizione della nascita del creato:

1. THE LAST VIBRATION OF THE SEVENTH ETERNITY THRILLS THROUGH INFINITY. THE MOTHER SWELLS, EXPANDING FROM WITHIN WITHOUT LIKE THE BUD OF THE LOTUS.

2. THE VIBRATION SWEEPS ALONG, TOUCHING WITH ITS SWIFT WING (simultaneously) THE WHOLE UNIVERSE, AND THE GERM THAT DWELLETH IN DARKNESS; THE DARKNESS THAT BREATHES (moves) OVER THE SLUMBERING WATERS OF LIFE.

3. "DARKNESS" RADIATES LIGHT, AND LIGHT DROPS ONE SOLITARY RAY INTO THE WATERS, INTO THE MOTHER DEEP. THE RAY SHOOTS THROUGH THE VIRGIN-EGG; THE RAY CAUSES THE ETERNAL EGG TO THRILL, AND DROP THE NON-ETERNAL (periodical) GERM, WHICH CONDENSES INTO THE WORLD EGG⁵⁶.

Non solo, in modo per certi versi analogo a Blake, che ripudia il Dio dell'Antico Testamento, identificandolo non con il Dio buono, il Cristo, bensì col Dio-demiurgo, ovvero con Satana, anche la teosofia tende ad associare la figura di Geova con quella del serpente che ha tentato Eva nel giardino edenico. Del resto, secondo la visione teosofica, Geova rappresenta uno dei *sette* spiriti che va a formare Elohim o Dio. I sette spiriti suddetti cooperano nella creazione dei *sette* pianeti che formano il globo terrestre ed influenzano e guidano anche il nostro pianeta, popolato da esseri umani creati, a loro volta, da divinità lunari⁵⁷. Ogni uomo può rinascere secondo altre forme, ad esempio come una pianta o un animale o un minerale, sottolinea H. P. B. aggiungendo che ciascun essere vivente possiede anche un principio vitale chiamato *Anima Mundi*. Questo spirito del mondo fenomenico è androgino: alla componente maschile è conferita la qualità spirituale, mentre a quella femminile la parte materiale.

2.3 Dopo alcuni mesi trascorsi a recepire questa iniziale ma onnicomprensiva *outline* della tradizione esoterica non solo occidentale ma anche orientale presso la confraternita teosofica londinese, Yeats si rende conto che le nozioni acquisite sono ancora troppo approssimative e teoriche rispetto ai percorsi diretti e concreti che egli va cercando⁵⁸. Per questo, assieme ad altri iniziati che condividono il suo desiderio di praticare la sapienza occulta, egli entra a far parte nel 1888 di una sorta di sottogruppo del movimento teosofico originario, ovvero della cosiddetta 'Esoteric Section'. Questo ramo, la cui direzione principale è la magia, quella pratica e non teorica, è considerato da Yeats la chiave di volta del suo cammino occultistico:

For about a year after her arrival in London Madame Blavatsky discouraged her over-eager followers from plunging too deeply into Theosophical depths, warning them of the danger of black magic [...]. But in 1888 the Theosophists' demand for magical instruction was so great that she resolved to form an Esoteric Section for the sincerest of her "chelas". Yeats was delighted and joined the group soon after it was formed. He was eager to probe more deeply into Theosophical arcana, and he hoped too that the Esoteric Section would [...] (prove) that occult phenomena were possible [...]⁵⁹.

Ciononostante, le aspettative yeatsiane verso la 'E. S.' vengono enormemente deluse dall'atteggiamento protettivo di Madame Blavatsky, che non permette ai neo-adepti di praticare la magia senza le opportune nozioni teorico-pratiche⁶⁰. Per questo, prima regola a fondamento della sezione esoterica è l'apprendistato. In altre parole, tutti i membri devono sottostare ad un periodo educativo in cui è concesso loro di imparare i simboli magici ed esoterici ed il loro utilizzo:

The Esoteric Section had strict, indeed, puritanical rules. Members had to pledge to renounce all vanity, and live a life of abstinence and asceticism. Members of the Esoteric Section would not practice magic, but simply undergo the necessary training required before magical power might safely be entrusted⁶¹.

Sebbene il suddetto apprendimento si rivelerà essere fondamentale per Yeats, tanto che molte immagini e simboli confluiranno pian piano nel suo sistema poetico⁶², il suo obiettivo è comunque quello di oltrepassare i confini imposti alla Esoteric Section dalla sua fondatrice («The Faustian magus, not the devout disciple, represented his secret ideal»⁶³). Ma la sperimentazione pratica delle nozioni acquisite si rivela essere un'esperienza totalmente fallimentare e limitata: il Comitato di Ricerca, guidato proprio da Yeats, conduce numerosi esperimenti magici senza successo. L'ultima apparizione pubblica di Yeats all'interno della Società Teosofica avviene nell'agosto del 1890, dopodiché gli viene chiesto di dare le dimissioni⁶⁴.

Concludendo questa breve panoramica storica e tematica sulla Società Teosofica, è indubbio che gli insegnamenti della Blavatsky sull'esistenza dei sette piani vitali e dei corpi sottili, sull'evoluzione dei principi spirituali verso la perfezione e la sapienza divina e, ancora, sul movimento circolare o 'gyratorio'⁶⁵ della materia primordiale che avrebbe determinato la nascita di tutti i globi, e su tutte le altre tematiche qui affrontate, rappresentino un richiamo inconfondibile per gli studiosi di occultismo e misticismo; ed è altrettanto probabile, come suggerisce Hough, che la teosofia «gave Yeats his first systematic introduction to the occult tradition, [...]»⁶⁶. Nonostante ciò, l'orientamento teorico perseguito dalla Blavatsky lo conduce verso l'abbandono (non solo obbligato ma anche voluto) della Società Teosofica e verso la scoperta di una nuova organizzazione, «more in tune with his real needs»⁶⁷, 'The Hermetic Order of the Golden Dawn'.

3. *Yeats verso l'Aurora Dorata*⁶⁸

3.1 Intorno al 1614, viene stampato nella città tedesca di Kassel un documento anonimo dal titolo *Fama Fraternitatis, des Loblichen Ordens des Rosenkreutzes*, tradotto in inglese nel 1652 dal già nominato Thomas Vaughan col titolo *Fama Fraternitatis of the Meritorious Order of the Rosy Cross*. Circolato per molti anni in manoscritto prima della sua pubblicazione, la *Fama Fraternitatis* tratta di una presunta corrente misteriosofica le cui origini scavano all'interno della dottrina ermetica e perfino di quella cristiana. Si tratta dell'Ordine Rosacrociario o dei Rosacroce⁶⁹, dal nome del suo mitico fondatore Christian Rosenkreuz, ovvero di un'organizzazione mistica cristiana di orientamento alchemico, ermetico e cabalistico, orientata verso lo sviluppo spirituale dell'uomo.

Secondo la leggenda, Rosenkreuz sarebbe nato in un monastero tedesco e, intorno al 1393, avrebbe viaggiato verso la Terra Santa, studiando i

misteri delle antiche religioni. Ritornato in Germania nel 1402, avrebbe creato assieme ai suoi discepoli una società segreta per analizzare tali dottrine e filosofie antiche e farle poi confluire all'interno di un sistema unico. Morto nel 1484, alla venerabile età di 111 anni, il suo corpo sarebbe stato imbalsamato e ritrovato dopo 120 anni all'interno di una cripta la cui porta sarebbe stata contrassegnata dalla seguente iscrizione: «Post centum viginti annos pateblo» (Il mio corpo sarà ritrovato fra 120 anni)⁷⁰.

L'anno seguente alla pubblicazione della *Fama*, la stessa cittadina tedesca di Kassel ospita l'edizione di un altro documento dal titolo *Confessio Fraternitatis*, anch'esso anonimo ma stavolta scritto in latino anziché in tedesco. Infine, nel 1616 viene consegnato alla stampa un terzo trattato dal titolo *Die Chymische Hochzeti Christiani Rosenkreuz* (Il Matrimonio Chimico di Christian Rosenkreuz), scritto, secondo alcuni cirtici, da un teologo protestante di Tubinga, Johann Valentin Andreae. Protagonista di quest'ultimo scritto è lo stesso Rosenkreuz, il quale parla in prima persona della sua esperienza come ospite alla festa nuziale di un re e di una regina; un matrimonio quanto mai fantasioso, che si volge ben presto in un rituale iniziatico a cui tutti gli ospiti in quanto recipiendari partecipano, morendo e poi resuscitando grazie a delle particolari formule alchemiche. La pubblicazione di questi tre trattati provoca un grande entusiasmo in Germania, ma anche un dibattito sostenuto riguardo alla loro veridicità, volgendo in ogni caso l'attenzione di tutti gli studiosi verso la confraternita dei Rosacroce di cui parla in particolare la *Fama*. Un'attenzione che sembra venir mantenuta dal susseguirsi di alcuni eventi insoliti, come quello avvenuto in una mattina del 1623 a Parigi, quando i parigini al loro risveglio trovano dei piccoli manifesti manoscritti affissi agli angoli delle strade:

Noi, deputati del Collegio principale dei fratelli della Rosa-Croce, stiamo facendo soggiorno visibile e invisibile in questa città per grazia dell'Altissimo, a cui si rivolgono i cuori dei giusti. Riveliamo e insegniamo senza libri né segni come parlare le lingue dei paesi dove vogliamo essere, e come trarre gli uomini dall'errore e dalla morte⁷¹.

Eliphas Levi, riportando per intero questo proclama nella sua *Storia della Magia*, spiega:

L'opinione pubblica si preoccupò di questa manifestazione misteriosa, e se qualcuno chiedeva ad alta voce chi fossero i fratelli Rosa-Croce, spesso un personaggio sconosciuto prendeva da una parte l'interrogante, e gli chiedeva con la massima gravità:

«Predestinati alla riforma che si deve realizzare al più presto in tutto l'universo, i Rosa-Croce sono i depositari della saggezza suprema, e i pacifici possessori di tutti i doni della natura, che possono utilizzare e dispensare a loro piacimento.

«In qualunque luogo essi siano, conoscono bene tutte le cose che accadono nel resto del mondo, meglio di quelle alle quali sono presenti; non sono soggetti né alla fame né alla sete, e non hanno motivo di temere né la vecchiaia né le malattie.

«Possono comandare agli spiriti e ai geni più potenti.

«Dio li ha coperti con una nube per difenderli dai loro nemici, e non è possibile vederli se non quando sono loro stessi a volerlo, anche se i loro nemici avessero occhi più penetranti di quelli delle aquile.

«Essi sono soliti tenere le loro assemblee generali all'interno delle piramidi d'Egitto⁷².

Far parte della suddetta confraternita e seguire i suoi codici diviene motivo di grande orgoglio, tanto che già nel 1700 molte logge massoniche e varie società occulte si dicono seguaci dei cosiddetti 'Rosicrucian Degrees'. Un connubio, quest'ultimo, che confluirà nella seconda metà del XVIII secolo nella nascita e nella diffusione di nuovi gruppi di stampo massonico-rosacrociano, come i 'Gold- und Rosenkreuzers', creati da Hermann Fictuld nel 1757, per quanto riguarda la Germania; e la 'Societas Rosicruciana in Anglia' (S.R.I.A.), «l'avanzato circolo occultistico»⁷³ fondato nel 1866 da tre massoni d'alto grado⁷⁴: Wentworth Little (1840-1878), nominato suo Mago Supremo, Kenneth Mackenzie (1833-1886) e Friederick Hockley (1809-1885). Questa società, che conta tra i suoi fondatori e confratelli anche W. R. Woodman (1828-1890), F. G. Irwin e John Yarker, è profondamente influenzata dallo storico Robert Henderson 'Kenneth' MacKenzie, sedicente detentore dei veri gradi rosacrociani, che devono essere attraversati dagli iniziati al fine di raggiungere la somma conoscenza o verità. Sembra infatti che MacKenzie⁷⁵, iniziato in un ordine rosacrociano francese, abbia portato in Inghilterra dei manoscritti in cui sono esemplificati i nove gradi gerarchici per il raggiungimento della perfezione, come avanza lo stesso A. E. Waite. Venuto a conoscenza di tale scoperta, Little si sarebbe quindi servito del sistema gerarchico descritto nell'opera portata da MacKenzie per creare la suddetta 'Societas Rosicruciana in Anglia' (SRIA), avvalorando in tal modo le sue origini antiche e sapienziali.

Prima di morire, Little nomina come suo diretto successore il Dott. William R. Woodman⁷⁶, a sua volta succeduto nel 1891 da William Wynn Westcott (1848-1925)⁷⁷, che rimane il Mago Supremo fino alla propria morte nel 1925. Woodman e Westcott, assieme ad un altro membro della S.R.I.A., Samuel L. Mathers (1854-1918), fondano nel 1888 un'altra società nata, come evidenzia Sabellicus, «per filiazione diretta»⁷⁸ dalla S.R.I.A.: 'The Hermetic Order of the Golden Dawn'. Osserviamo dunque da vicino le ragioni che spingono i due maestri massoni a creare quest'ultima confraternita.

Intorno al 1884 i *cypher manuscripts* tornano alla luce, scoperti nella libreria londinese di Farringdon Street e contenenti «rituali simili a quelli massonici»⁷⁹ con allusioni ad una Societas Rosicruciana tedesca facente capo ad una certa Anna Sprengel⁸⁰. Questi manoscritti, rinvenuti dal revelando A. F. A. Woodford, a sua volta amico del già menzionato Friederick

Hockley⁸¹, già membro della «Societas Rosicruciana in Angliæ»⁸², vengono quindi acquistati da un coroner inglese filo-massone, il sovracitato dottor William Wynn Westcott. Quest'ultimo, desideroso di comprendere i rituali immortalati nella sua preziosa opera interpellata, nel 1887, due amici per aiutarlo appunto a decifrare il manoscritto: Samuel Liddell MacGregor Mathers⁸³ e il dott. Woodman. Ed è proprio durante tale lavoro di esegesi che compare per la prima volta il nome della signorina Sprengel, membro della società rosacruciana di Norimberga dal nome 'Die Goldene Dämmerung'. Una volta interpellata da Mathers e Woodman, la Sprengel avrebbe loro conferito l'autorizzazione di creare anche nel Regno Unito una setta occulta basata su un complesso rituale magico e su insegnamenti cabalistici. Sembra proprio che la 'Goldene Dämmerung' sia la diretta antenata della 'Golden Dawn', il cui ordinamento e i cui principi sarebbero dunque radicati su questa sorta di codice ritualistico rosacrociario, anche se autorevoli studiosi come Ellic Howe (autore di *The Magicians of the Golden Dawn*) sostengono l'inesistenza della signorina Sprengel⁸⁴ e considerano gli stessi Westcott e Mathers come due dei numerosi discepoli dell'Ordine della Rosa e della Croce.

Tuttavia, al di là di queste imprecisioni ed ipotesi contrastanti, l'ordine ermetico dell'Aurora Dorata all'estero viene fondato a Londra nel 1888 da Westcott, MacGregor Mathers e Woodman. Sempre al 1888 risalgono le prime iniziazioni, dopo il ritrovamento dei suddetti documenti, fondamentali per il processo di affiliazione degli adepti. La prima loggia della Golden Dawn, eretta a Londra il 1° marzo 1888 da Westcott, viene classificata come Tempio di Iside-Urania⁸⁵; suoi mistagoghi sono riconosciuti ovviamente Mathers, Westcott e Woodman. Dopo la creazione dell'ordine, MacGregor Mathers succede a Woodman e a Westcott, che si dimette dall'incarico per salvaguardare il proprio lavoro di coroner, e ne rimane il Capo Supremo; nel 1891, Mathers viene chiamato a Parigi da un emissario dei misteriosi Capi Segreti del terzo ordine, a lui noto soltanto come Frater Lux E Tenebris. Guardiano delle tradizioni misteriche dei Sumeri, dei Caldei e degli Egiziani, Frater Lux E Tenebris deposita nelle mani di Mathers le chiavi per accedere a quella sapienza antica e segreta. Una volta a Londra, Mathers ha tutto ciò di cui necessita per fondare, nel 1892, l'Ordine Interno o Secondo della Golden Dawn: una società prettamente rosacruciana chiamata infatti 'RR+AC', Roseae Rubeae et Aureae Crucis. A quest'ultima sembra far seguito «a perhaps mythical Third Order of Masters»⁸⁶ diretto da quei rari discepoli capaci di attraversare l'Albero della Vita della tradizione cabalistica.

In effetti, la teologia immaginifica e simbolica su cui Woodman, Mathers e Westcott hanno eretto la loro società è di derivazione propriamente cabalistica, a partire da tutta la simbologia legata all'Albero della Vita e al suo attraversamento per fare ritorno allo *Ein-Sof*. La struttura gerarchica della Golden Dawn si avvale infatti di dieci gradi o livelli, provenienti dalle dieci emanazioni dell'albero sefirotico. Gli iniziati appartenenti al Primo Ordine o Ordine Esterno (il primo fondato) devono attraversare quattro

livelli (*Zelator* 1=10, *Theoricus* 2=9, *Practicus* 3=8, *Philosophus* 4=7⁸⁷) per poter praticare i riti magici cerimoniali ed accedere quindi al Secondo Ordine (fondato come abbiamo visto soltanto da Mathers). In quest'ultimo, definito anche livello della Rosa Croce, i discepoli sono suddivisi in *Adeptus Minor*, *Adeptus Maior*, *Adeptus Exemptus*. La magia pratica è ammessa soltanto una volta raggiunta la nomina più alta del secondo ordine. Non solo, durante tutto il percorso l'adepto viene sottoposto a verifiche piuttosto severe e ad un particolare rituale magico per accedere al livello superiore. Il cerimoniale ha solitamente luogo in appositi templi designati ad ospitare tali *performances* pseudo-teatrali e chiamati secondo i nomi delle divinità egiziane. L'avanzamento del neofita attraverso i dieci livelli corrisponde allo sviluppo dell'anima umana che si dissocia lentamente dalla realtà fenomenica per avvicinarsi sempre più all'energia e alla perfezione divina, identificandosi in tale ascesa con tutte e dieci le emanazioni che formano l'albero cabalistico della Vita. In effetti, la struttura diagrammatica dell'albero può essere interpretata secondo una duplice prospettiva: come abbiamo già osservato, da una parte può essere considerata come la manifestazione della discesa dell'energia divina fino al mondo materiale e, dall'altra, come la lenta ascesa spirituale di quest'ultimo verso il divino. In questo senso, i dieci livelli che ogni membro della società deve attraversare per divenire *Adeptus Exemptus* rappresentano appunto la sua crescita spirituale come avvicinamento a Dio. Inoltre, come avanza Hough, «The system of grades first makes its appearance in a Rosicrucian society in eighteenth-century Germany, and there is of course an analogue in freemasonry, from which indeed this allegedly Rosicrucian system may be derived»⁸⁸; aspetto quest'ultimo che sembrerebbe ulteriormente confermare le origini rosacrociate e massoniche della Golden Dawn. Non solo, come le sue autorevoli antenate, anche l'Aurora Dorata è essenzialmente una società segreta, il cui accesso è consentito soltanto a coloro che dimostrano di avere un reale carisma magico⁸⁹.

Sicuramente «moved by an insatiable, destroying curiosity» (A 122) per le materie occulte ma anche da una certa predisposizione naturale, Yeats riesce ad entrare nell'ordine. La sua iniziazione alla Golden Dawn risale al 1890, nonostante nella sua autobiografia egli ricordi di essere entrato a far parte degli «Hermetic Students» (A 183) nel maggio o nel giugno del 1887. In realtà, come suggerisce Raine, «the records show [...] that the date was 7 March 1890»⁹⁰ e che il poeta irlandese sarebbe entrato nell'ordine con il nome di Festina Lente per essere cambiato, in un secondo momento, con Frater D.E.D.I. (Demon est Deus Inversus). Fra i membri dell'ordine, ritrova numerosi compagni della Società Teosofica, ma soprattutto conosce Samuel L. MacGregor Mathers, i cui poteri magici colpiscono profondamente il neo-adepto, come lui stesso avrebbe ricordato in *The Trembling of the Veil* (1922):

He was the author of *The Kabbala Unveiled*, and his studies were two only – magic and the theory of war, for he believed himself a born commander [...]. He had copied many manuscripts on magic ceremonial and doctrine in the British Museum, and was to copy many more in Continental libraries, and it was through him mainly that I began certain studies and experiences [...] (A 183).

Capo supremo dell'ordine, responsabile della sua struttura e del suo cerimoniale magico, Mathers trascorre gran parte del suo tempo al British Museum (dove conosce Yeats⁹¹); qui egli lavora su alcune *Grimoires* medievali, mette per iscritto le nozioni apprese dai capi segreti per la formazione e l'orientamento della 'Golden Dawn' e continua il suo infaticabile studio dei testi magici⁹². Ben noto è ad esempio il suo utilizzo del sistema magico di Eliphas Levi, accanto alle pratiche magiche degli antichi Egizi, alla sapienza ebraica e alla *Fama Fraternitatis*. Inoltre, come sostiene Raine, «most of the early teaching of the inner Order of Roseae Rubae and Aureae Crucis was received clairaudiently by Mrs. Mathers»⁹³.

L'ordine ermetico sembra quindi pienamente soddisfare il desiderio yeatsiano di concretezza e di approfondimento nei meandri dell'occultismo, incoraggiandolo a scavare nei misteri della cabala e dell'astrologia, e anche ad esercitarsi nelle pratiche magiche. Il sapere di Yeats può finalmente valicare l'ambito teorico della sapienza occulta, e toccarne con mano i segreti e le pratiche più antiche; la Golden Dawn risponde alle sue domande, gli mostra le conseguenze e tutto ciò che risulta essere comprensibile soltanto attraverso la pratica e l'esperienza concreta della magia. Non a caso, la parola 'magia' entra a far parte del suo vocabolario proprio in questo periodo «as a technical term, meaning the systematic pursuit of occult powers»⁹⁴, come il poeta stesso ci spiega in *Magic* (1903):

I believe in the practice and philosophy of what we have agreed to call magic, in what I must call the evocation of spirits, though I do not know what they are, in the power of creating magical illusions, in the visions of truth in the depths of the mind when the eyes are closed; and I believe in three doctrines, which have, as I think, been handed down from early times, and been the foundations of nearly all magical practices. These doctrines are

(1) That the borders of our mind are ever shifting, and that many minds can flow into one another, as it were, and create or reveal a single mind, a single energy.

(2) That the borders of our memories are as shifting, and that our memories are a part of one great memory, the memory of Nature herself.

(3) That this great mind and great memory can be evoked by symbols⁹⁵.

Yeats scrive questo saggio in un momento cruciale della storia della Golden Dawn. Dopo i primi anni, in cui l'ordine conta un numero sempre

crescente di adepti⁹⁶, iniziano a sopraggiungere alcuni problemi dovuti in particolar modo alla presidenza di Mathers il quale, dal 1892, si è definitivamente stabilito a Parigi per essere più vicino ai capi segreti. In questo periodo comincia la sua collaborazione con Aleister Crowley (1875-1947), iniziato all'Aurora Dorata nel 1898 e raggiunto ben presto l'alto livello di Philosophus (il più alto del Primo Ordine). I due collaborano con l'obiettivo di dare forma concreta al famigerato Terzo Ordine. Ma in questo periodo l'autocrazia mantenuta fino ad allora da Mathers incontra le prime resistenze e numerosi adepti, in cerca di potere, prendono decisioni indipendenti o contrarie ai principi imposti dal loro capo supremo, tra cui l'eliminazione dei dieci livelli gerarchici, delle pratiche magiche e la messa in dubbio dell'esistenza dei capi segreti⁹⁷. Sopraffatto da tale insaziabile sete di potere da parte dei suoi membri, l'ordine ermetico subisce quindi un irrimediabile smembramento che vede da una parte Mathers e i propri seguaci e, dall'altra, i 'traditori'. Nel marzo del 1900⁹⁸, Mathers viene addirittura allontanato insieme a Crowley e si vede costretto a cambiare il nome dell'ordine da 'Golden Dawn' a 'Alpha Et Omega'⁹⁹, mentre Robert William Felkin (1858-1922) e John William Brodie-Innes (1848-1923), a capo dei ribelli, danno vita al nuovo ordine della 'Stella Matutina'¹⁰⁰. Yeats decide di aderire al tempio della Stella Matutina¹⁰¹, dunque a quello dei ribelli (probabilmente attivo fino al 1922), divenendone ben presto la figura guida. Nominato prima 'Instructor in Mystical Philosophy', Yeats diviene nel 1901 'Imperatore del Tempio londinese di Iside-Urania'. Ma dopo due anni, anche questo nuovo ordine si spezza e intorno al 1903, ovvero nell'anno che vede la comparsa di questo saggio, il poeta deve affrontare una diatriba per salvaguardare la sua posizione di capo della società. Arthur Edward Waite (1857-1942) e alcuni suoi seguaci lo ostacolano, «objecting to occultism and saying that they must work on purely mystical lines»¹⁰². Alle varie fazioni che minacciano la sua posizione, Yeats risponde con due scritti: uno privato, declamato soltanto agli adepti della Stella Matutina come Imperatore dell'Ordine, dal titolo *Is the Order of R.R. et A.C. to Remain a Magical Order?* (marzo 1901); e uno 'pubblico', *Magic*.

Il nucleo tematico di questo saggio è radicato nella fede yeatsiana in ciò che tutti i membri dell'organizzazione hanno definito col termine 'magia', ovvero nella capacità di evocare gli spiriti e di avere visioni tramite gli occhi dell'immaginazione. Tuttavia, a differenza di Blake che diviene destinatario delle proprie visioni soltanto abbandonandosi al potere dell'immaginazione, Yeats ammette il bisogno di strumenti particolari che permettono l'induzione di tali visioni nell'uomo. Questi strumenti dal potere evocativo, ampiamente adottati dai membri della Golden Dawn per raggiungere tale obiettivo sono i simboli. L'albero sefirotico, Gematria, i quattro elementi alchemici, il Tattva indiano, il pentagramma, la stella a sei punte, i Tarocchi, e i segni astrologici sono soltanto alcuni degli elementi simbolici sfruttati e condivisi da tutti gli adepti, giacché la condivisione costituisce uno strumento fondamentale per 'comunicare' (ovvero per essere in comunione) la visione ricevuta a tutti i partecipanti. In questo senso, ogni mente umana non ha confini rigidi, ma può fluire in un'altra, condividere con quest'ulti-

ma la stessa visione e formare, infine, una sola mente e una sola memoria. Attraverso tali esperienze collettive di *reverie*, le menti singole si uniscono in una sola mente, recuperando dunque una condizione di unità e perfezione che permette loro di accedere alla mente e alla memoria universale, «that animates the whole universe»¹⁰³. Come precisa Hough, la grande mente di cui parla Yeats, «is the World-Soul of the Platonists, the Akasha or Astral Light of Theosophy and, it would seem, the collective unconscious of Jung [...]»¹⁰⁴. Una grande mente che può essere evocata soltanto attraverso una profonda concentrazione sui simboli, che non sono elementi astratti ma concreti, come i Tattva ad esempio. Questi simboli di origine indù, che rappresentano i quattro elementi¹⁰⁵, riescono una volta osservati attentamente a provocare nella mente umana una serie di visioni:

By gazing at one of them fixedly until an after-image was left on the retina, by imagining this as a doorway and passing through it, a train of subsequent imagery could be produced, and this was supposed to give access to the nature and the power of the element concerned and give rise to appropriate visions¹⁰⁶.

Di conseguenza, la mente che si concentra sul simbolo diviene parte di quello stesso elemento, condividendone tutto il potere e, a sua volta, il simbolo permea nei recessi della mente umana:

It is a first principle of our illumination that symbols and formulae are powers, which act in their own right and with little consideration for our intentions, however excellent. Most of us have seen some ceremony produce an altogether unintended result because of the accidental use of some wrong formula or symbol¹⁰⁷.

La concentrazione su certi simboli il cui valore è considerato indubbio dagli adepti dell'ordine ermetico implica, nel caso di Yeats, non soltanto la percezione di veri e propri stati visionari¹⁰⁸, ma anche la trasmissione del proprio pensiero ad altre persone: «Both with his uncle George Pollexfen and with Maud Gonne he attempted, by contemplating a particular symbol, to cause an appropriate vision to arise in his partner's mind, and these attempts were often successful»¹⁰⁹. In effetti, considerando la predilezione yeatsiana per la magia pratica, è probabile che la causa dell'allontanamento di Waite da Yeats sia stato proprio l'atteggiamento di quest'ultimo verso le scienze occulte: mentre lo scopo di Waite e della sua fazione è quello di ricondursi verso una religiosità propriamente cristiana e rosacruciana (come dimostra il nuovo nome assegnato da Waite all'ordine: 'The Holy Order of the Golden Dawn'), quello del poeta irlandese volge piuttosto verso una continua e sempre più approfondita pratica magica. Da qui la seconda scissione, che condurrà Yeats a dimettersi¹¹⁰.

4. Il Misticismo nelle prime opere

4.1 A soli quattro anni di distanza l'una dall'altra, Yeats pubblica due importanti volumi di poesie: *Crossways* (1889) e *The Rose* (1893). Il poeta spiega i titoli delle due raccolte ammettendo che, mentre con la prima egli aveva sperimentato «many pathways», con la seconda ha invece trovato «the only pathway whereon he can hope to see with his own eyes the Eternal Rose of Beauty and Peace»¹¹¹. Uno scarto di quattro anni, dal 1889 al 1893, in cui Yeats sembra aver individuato la propria strada. Ed è infatti a partire dal 1889 che Yeats inizia a lavorare con Ellis al proprio *magnum opus*, l'edizione in tre volumi di tutte le opere di William Blake; per fondare quindi, nel 1890, assieme ad Ernest Rhys, il 'Rhymers' Club' (attivo fino al 1894) e, sempre nello stesso anno, entrare a far parte della Golden Dawn; e arrivare quindi al 1893, anno in cui Yeats non solo ottiene la promozione ad un livello superiore nella scala gerarchica della suddetta società ermetica, ma consegna alla stampa *The Works Of William Blake* e *The Celtic Twilight*; infine, il 1894 vede il viaggio del poeta nella capitale francese, dove è ospite di MacGregor Mathers e, ritornato in patria, gli esperimenti di telepatia con lo zio Gorge Pollexfen¹¹².

Ora, sebbene questa breve cronologia degli eventi riguardanti la vita del poeta negli anni suddetti ometta alcuni fatti, è evidente che il filo conduttore di tale periodo sia determinato dalla sua esperienza esoterica. Ed è proprio in tale esperienza che è possibile rintracciare la chiave di volta del cammino anche poetico di Yeats, come egli stesso sottolinea ed avverte con le parole di cui sopra. La scoperta dei propri occhi, ovvero di modalità e contenuti suoi personali, sembra essere determinata *in primis* dall'incontro con il mondo mistico ed esoterico, rappresentato concretamente dalla Golden Dawn e verosimilmente dalla sua precedente iniziazione alla Società Teosofica (e dagli studi già nominati). La scienza occulta rappresenta per lui l'unica via percorribile per arrivare a comprendere la relazione tra umano e divino, e toccare con mano la realtà soprannaturale. Comprendere l'*opus* yeatsiano significa dunque avere ben chiara la sua filosofia simbolica, che si plasma proprio a partire dalla tradizione esoterica occidentale ed orientale e, come vedremo, grazie al pensiero e alle opere di William Blake. Osserviamo quindi come Yeats sia riuscito nei propri componimenti¹¹³ ad esemplificare gli insegnamenti della scuola teosofica e di quella ermetica, esprimendo con esse il proprio sistema.

La raccolta poetica del 1893, *The Rose*¹¹⁴, rappresenta un terreno fertile per un'analisi dell'influenza della filosofia rosacrociiana e dell'ordine dell'Aurora Dorata sul pensiero elaborato dal poeta in alcuni di questi versi¹¹⁵. Il titolo stesso del volume rende conto di tale influenza. La rosa rappresenta infatti il simbolo *par excellence* della scuola dei Rosacroce, radicata su un assioma di fondamentale importanza: la verità spirituale è nascosta ovunque, perfino negli oggetti della realtà fenomenica che ci circondano. Yeats è affascinato da questo concetto, come dimostrano le sue opere, ma al contempo sembra riconoscere il pericolo rappresentato e determinato

da quegli stessi oggetti, nella loro potenziale azione di occultamento della bellezza trascendente. *Point de liaison* tra la realtà sensibile e quella noumenica, la rosa è il simbolo emblematico di questi due mondi. Come intuisce Albright, «In his poetry, Yeats developed a vocabulary based on a single prime symbol, the Rose, which could stand for any desirable thing, and therefore could subsume a multitude of disparate objects». In effetti, è il poeta stesso a condurci verso tale accezione semantica quando afferma che «The Rose varies between two poles: the historical and particular Maud Gonne, and a state so ample and inclusive that it is almost a symbol of symbolism itself, an allegation of the oneness of all beautiful objects, a hypothetical apex where all upwardstriving things converge»¹¹⁶. Yeats concepisce dunque la rosa sia come simbolo paradigmatico della bellezza di Maud Gonne, una bellezza che è sia storica come modello di eroina che ama la propria patria, e dedica la propria vita alla sua causa; sia particolare, nella sua accezione più materiale che segue un canone estetico puramente soggettivo, direi yeatsiano, ma anche secondo un'accezione che mette in evidenza il polo oppositivo del termine 'storico', ovvero 'particolare' nel senso di non pubblico, privato, personale. In questo caso, l'immagine che abbiamo della 'rosa-Maud Gonne' è, da una parte, sublimata nella bellezza spirituale della stessa, e dall'altra concretizzata nella bellezza materiale. Ma la rosa è soprattutto l'elemento catalizzatore verso cui tendono tutti gli elementi intrappolati nella realtà sensibile, poiché verso il suo nucleo tutto converge. Per questo, essa rappresenta l'unità primigenia, l'unione di tutti gli opposti¹¹⁷; qualità quest'ultima che le viene conferita dalla sua stessa posizione: la rosa si trova infatti al centro della croce, ovvero nel punto in cui convergono le quattro diverse forze, rappresentate proprio dalle braccia della croce stessa.

Raggiungere «the Eternal Rose of Beauty and Peace» è l'imperativo yeatsiano, la rosa della bellezza (Maud Gonne¹¹⁸), e della pace (lo spirito irlandese), attraverso una sola strada, «the only pathway», che è quella della conoscenza (la filosofia occulta). Yeats ha cercato di sintetizzare tre aspetti fondamentali del suo cammino umano, storico e poetico in questo simbolo («la rosa eterna della bellezza e della pace»): «[...]Yeats's desire for synthesis - synthesis of his love for Maud Gonne and his occult researches and his patriotic desire to isolate and liberate the Irish National spirit»¹¹⁹. Una sintesi che il poeta ha voluto attuare non soltanto a livello teorico, ma anche pratico, cercando di organizzare un ordine mistico nell'isoletta di Castle Rock, del quale avrebbero fatto parte soltanto lui, Maud Gonne e lo zio Gorge, al fine di investigare la realtà spirituale:

Presently we stopped to eat our sandwiches at the 'Castle Rock', an island all castle. It was not an old castle, being but the invention of some romantic man, seventy or eighty years ago. [...] I planned a mystical order which should buy or hire the castle, and keep it as a place where its members could retire for a while for contemplation, and where we might establish mysteries like those of Eleusis and

Samothrace; and for ten years to come my most impassioned thought was a vain attempt to find philosophy and to create ritual for that Order. I had an unshakable conviction, [...], that invisible gates would open as they opened for Blake, as they opened for Swedenborg, [...] for Boehme, and that this philosophy would find its manuals of devotion in all imaginative literature, and set before Irishmen for special manual an Irish literature which, though made by many minds, would seem the work of a single mind, and turn our places of beauty or legendary association into holy symbols (A 254).

Un luogo sacro, quindi, in cui creare un ordine mistico, riunire coloro che condividono gli stessi interessi occulti, e in cui risvegliare lo spirito letterario irlandese. Lo scopo è ovviamente quello di toccare la verità ultima, riuscendo a traguardare i cancelli del regno fenomenico proprio come Blake, Boheme e Swedenborg. Ed è interessante notare, continuando la lettura di questo brano tratto dallo *Hodos Chameliontos*, come il poeta aspiri a creare un sistema filosofico la cui pietra miliare sia tutta la letteratura immaginativa, la sola in grado di spiritualizzare «i luoghi della bellezza» in luoghi di culto, in «simboli sacri» capaci di evocare la grande mente e la grande memoria; una letteratura originata da molte menti che sembra però il prodotto di una sola mente:

I thought that for a time I could rhyme of love, calling it *The Rose*, because of the rose's double meaning; of a fisherman who had 'never a crack' in his heart; of an old woman complaining of the idleness of the young, or of some cheerful fiddler, all those things that 'popular poets' write of, but that I must some day - on that day when the gates began to open - become difficult or obscure (A 254).

Ed è una rosa che esprime dunque il sacro e il profano, lo spirituale ed il materiale, l'amore e il dolore e «tutte quelle cose di cui scrivono i 'poeti popolari'»; «cose» di cui anche Yeats parlerà ma con una lingua nuova, sconosciuta agli uomini, e capace di trasformare i luoghi e la storia ordinaria, che acquisteranno un nuovo volto quando «the gates of perception» saranno finalmente aperti.

Non ci meraviglia dunque che Yeats adotti il simbolo della rosa con le sue molteplici valenze semantiche e, soprattutto, nella sua accezione primaria di *coincidentia oppositorum*, in molti componimenti già a partire dalla sua seconda raccolta, che è appunto *The Rose*¹²⁰. Se prendiamo in considerazione il primo componimento di questa raccolta, *To the Rose upon the Rood of Time*, emerge chiaramente dal primo verso questa duplice e contraddittoria valenza semantica che il poeta attribuisce al simbolo della rosa, conferendole audacia e tristezza al contempo:

Red Rose, proud Rose, sad Rose of all my days!
Come near me, while I sing the ancient ways:

[...]

Come near, that no more blinded by man's fate,
I find under the boughs of love and hate,
In all poor foolish things that live a day,
Eternal beauty wandering on her way.

L'incipit, simile a quello classico, contiene l'invocazione da parte del poeta alla rosa eterna, come sua musa ispiratrice, affinché lo renda capace di cantare degli antichi miti d'Irlanda (v. 2), di «Cuchulain battling with the bitter tide» (v. 3)¹²¹, del Druido «grey, wood-nurtured, quiet-eyed» (v. 4)¹²², e di Fergus (v. 5)¹²³. La sua richiesta, di avere il privilegio della vicinanza della rosa eterna, della «Eternal Beauty», proviene dalla necessità di non udire più le cose comuni radicate nella materia, «di non essere più accecato dal destino dell'uomo» (v. 9), sebbene questo fiore, simbolo paradigmatico della bellezza eterna, sia scoperto dal poeta anche nel mondo naturale¹²⁴. Ed è proprio alla realtà sensibile che il poeta la avvicina, attribuendole i sentimenti («proud», «sad», v. 1) sperimentati dal poeta durante la propria esistenza («of all my days», v. 1). Non solo, il gioco oppositivo determinato dalla duplice natura della rosa, spirituale e materiale ad un tempo, crea un ulteriore movimento dialettico cui partecipano tutti gli elementi evocati nelle due stanze: gli eroi del passato (v. 2) e il futuro degli uomini (v. 9), i rami dell'amore e quelli dell'odio (v. 10), le stupide cose mortali e fugaci e la bellezza infinita (vv. 11-12); e, ancora, i grandi eroi della mitologia irlandese (prima stanza) che fanno da contraltare al verme o al topolino di campagna (vv. 16-17), oppure le «all poor foolish things that live a day» (v. 11), che mal si conciliano con le «strange things said / By God [...]» (vv. 19-20). È interessante notare, come osserva Ellmann¹²⁵, i continui riferimenti ai quattro elementi e in particolare al fuoco e all'acqua (v. 7, «In dancing silver-sandalled on the sea»), simbolo quest'ultima, secondo la mitologia neoplatonica, della facoltà immaginativa, poiché è proprio dall'acqua, com'è noto, che si originano le immagini.

Il movimento oppositivo individuato a livello tematico e simbolico in particolare nella prima strofa, emerge anche a livello formale, suddividendo il componimento in due stanze, l'una specularmente opposta all'altra. Tale scissione che emerge appunto a livello formale rende ancora più esplicito, o meglio rafforza l'opposizione semantica tra le due stanze. Infatti, mentre nella prima strofa Yeats sembra temere le tentazioni del mondo sensibile che lo potrebbero rendere cieco di fronte alla realtà visionaria («Come near, that no more blinded by man's fate», v. 9), a partire dalla seconda stanza oggetto del suo timore si fa invece quella stessa realtà soprannaturale che avrebbe la capacità di portarlo ad essere troppo oscuro e incomprensibile:

Come near, come near, come near - Ah, leave me still
A little space for the rose-breath to fill!
Lest I no more hear common things that crave;

[...]

But seek alone to hear the strange things said
By God to the bright hearts of those long dead,
And learn to chaunt a tongue men do not know.

Assecondando sempre il suddetto movimento oppositivo e dialettico, nella seconda stanza il poeta sembra voler tornare ad immergersi nell'esistenza fenomenica, chiedendo alla rosa di abbandonarlo e lasciarlo nuovamente in ascolto «delle cose comuni». Assalito dal timore di non essere capace di possedere contemporaneamente una conoscenza spirituale ed una materiale, egli preferisce ambire al realismo di Dickens che non alla sapienza spirituale di Shelley (EI, p. 296). Paradigmatico, in tal senso, è il v. 21, in cui Yeats esprime la propria paura per la cosiddetta «Via del Camaleonte»¹²⁶, ovvero «the fear that his imagination would be so bewildered by a multitude of images that it would become confused and powerless»¹²⁷. A conferma di ciò, le parole del poeta, tratte dalle *Vision Papers*¹²⁸:

When I was writing [...] “The Rose”, I found that I was becoming unintelligible to the young [...] I have been like a traveller who, having when newly arrived in the city noticed nothing but the news of the marketplace, the songs of the workmen, the great public buildings, has come after certain months to let his thoughts run upon some little carving in its niche [...] or the conversation of a countryman who knows more of the “Boar without Bristles” than of the daily paper (VP, p. 844).

«Stavo diventando inintelligibile ai giovani [...]»: da qui la decisione di abbandonare la rosa della sapienza e riavvicinare invece il mondo me-tonomicamente rappresentato e riassunto dalle notizie di un quotidiano; da qui il perché, l'origine della ‘paura’ che spinge il poeta, ai versi 13-21, quasi ad allontanarsi dalla rosa della conoscenza, dunque dai propri poteri visionari ed occulti, per calarsi invece, spiritualmente e fisicamente, nella realtà concreta delle «cose comuni» e del «daily paper». Gli studi mistici ed occulti intrapresi dal giovane Yeats lo portano ben presto ad utilizzare il codice linguistico, estremamente simbolico, delle scuole esoteriche di cui fa parte; un codice che si traduce in un linguaggio letterario altrettanto oscuro e quindi incomprensibile alle persone comuni. Cerchiamo quindi di penetrare nella complessa simbologia che vi si trova alla base, focalizzando la nostra attenzione proprio sul simbolo della rosa.

The Rose upon the Rood of Time: la rosa, la croce e il tempo, questi i tre elementi che il poeta attinge dal calderone del pensiero esoterico e che catturano tutta la sua attenzione in questo periodo. Partendo dalla rosa, come abbiamo già appurato essa presenta numerose accezioni simboliche, sia sacre che profane. La rosa è il simbolo della Madonna, venerata nelle Litanie Lauretane con il titolo di Rosa Mistica. Non solo, l'immagine di Maria che tiene in mano la rosa è espressione della conoscenza dei misteri della creazione; ed è sempre la Madonna Nera a possedere la rosa

rossa. Ancora secondo l'iconografia cristiana, il colore rosso della rosa è riconducibile al sangue di Cristo sulla croce, e dunque alle sue sofferenze. Al contrario, da un punto di vista profano, o meglio esoterico, i suoi cinque, otto, dodici o quindici petali sono messi in relazione con le corrispondenze sacre di Pitagora. Inoltre, il fiore della rosa è associato alla conoscenza ultima delle cose.

La rosa, che è stata in ogni tempo l'emblema della bellezza, della vita, dell'amore e del piacere [...]. Era la carne in rivolta contro l'oppressione dello spirito; era la natura che si dichiarava figlia di Dio, [...]; era l'amore che non voleva essere soffocato dal celibato; era la vita che non voleva più essere sterile; era l'umanità che aspirava a una religione naturale, [...] fondata sulla rivelazione delle armonie dell'Essere, di cui la rosa, per gli iniziati, era il simbolo vivente e fiorito.

La rosa, in effetti, è un pentacolo; ha la forma circolare, le foglie della corolla sono tagliate a cuore, e si appoggiano armonicamente le une sulle altre; il suo colore presenta le sfumature più dolci dei colori primitivi, il suo calice è di porpora e d'oro¹²⁹.

La croce, d'altro canto, è sia il simbolo paradigmatico dell'«Adamo primordiale, appeso all'albero della conoscenza», sia «un simbolo totale del destino dell'uomo di passare attraverso l'involuzione, la morte e la rinascita iniziatiche prima di contemplare il sole», ognuno di questi momenti rappresentato da un braccio della croce. Le due travi sovrapposte trasversalmente rappresentano a loro volta i quattro elementi (aria, acqua, fuoco e terra), mentre il loro punto di tangenza è la rosacroce, in cui si risolvono tutte le opposizioni.

Tuttavia, in questo componimento, l'opposizione paradigmatica tra i due oggetti in questione (la rosa e la croce) appare subito essere rafforzata dalla presenza del sintagma temporale che conferisce alla «Croce» una finitezza appunto temporale piuttosto incomprensibile, ma che fa immediatamente da contraltare alla principale valenza semantica della «Rosa», ovvero l'eternità. La rosa imperitura si trova dunque al di sopra della croce del tempo, è crocifissa sopra la croce, divenendo in tal senso l'emblema del connubio tra eternità e caducità, ovvero tra spirito e materia oppure, in termini blakiani, 'The Marriage of Heaven and Hell'. In realtà, la rosa che fuoriesce dal cuore della croce è l'emblema degli insegnamenti di Rosenkreuz, volti a individuare il vero punto di intersezione tra la donna (la rosa) e l'uomo (la croce), tra i quattro elementi naturali (i quattro bracci della croce) e il quinto elemento, la quintessenza spirituale (la rosa) e, soprattutto, il luogo temporale in cui la finitezza si volge all'eternità.

La conquista della rosa era il problema post[o] dall'iniziazione alla scienza, mentre la religione lavorava per preparare e stabilire il trionfo universale, esclusivo e definitivo della croce. Riunire la rosa alla croce: questa era la meta indicata dall'alta iniziazione. Infatti, la filosofia

occulta, essendo la sintesi universale, doveva tener conto di tutti i fenomeni dell'Essere¹³⁰.

Non solo, questo punto rappresenta inoltre il tramite attraverso il quale la spiritualità della rosa discende a toccare tutta la materialità rappresentata dalla croce. Infatti, secondo la filosofia rosacrociiana, che si rifà a sua volta alla dottrina cabalistica, la realtà vegetativa è concepita come l'emanazione ultima della realtà spirituale, le due unite però, come abbiamo già visto, dal *Chioth ha Qodesh*, o Scala delle Luci, ovvero dalla scala gerarchica di tutte le emanazioni che provengono dallo spirito e giungono fino alla materia. Secondo questa visione, anche il mondo fenomenico contiene in sé una scintilla di quello spirituale, come esplicita il motto attribuito a Trismegisto e reiterato da Yeats nei suoi scritti: «The things below are as the things above»¹³¹. La parziale divinità o perfezione insita anche nella realtà vegetativa è quindi attribuita, secondo l'iconografia rosacrociiana, a questo punto di contatto tra la rosa eterna e la croce mortale. Lo iato contenutistico introdotto dalle parole del poeta nelle due stanze, colto prima dal desiderio di abbracciare la rosa eterna e poi dall'altro, oppositivo, di restare ancora inchiodato alla croce mortale, lascia presumere la difficoltà e anche la paura del pellegrino di fronte alla scelta che queste due strade lo inducono a dover prendere; la paura che «we may never see again a Shelley and a Dickens in the one body»¹³², ovvero che l'uomo non possa ambire alla «intellectual Beauty» senza aver prima abbandonato la conoscenza del mondo. Gli ultimi versi della seconda stanza che richiamano l'incipit della poesia, evocando ancora una volta la «Red Rose, proud Rose, sad Rose of all my days» (v. 24), lasciano comprendere che la strada scelta del *quester* resta tuttavia quella della visione soprannaturale del mondo, della conoscenza occulta, ovvero della rosa. Di conseguenza, poiché la rosa segreta ed eterna è inchiodata alla croce del tempo, emanando la propria spiritualità anche nei recessi materiali, al pellegrino non viene chiesto, una volta abbracciato il fiore, di volgere le spalle al mondo, poiché è proprio la rosa che si avvicina a quello stesso mondo, ed annulla in se stessa il rapporto dialettico tra l'eterno e il finito, tra spirito e materia.

Nel 1897, Yeats consegna alla stampa *The Secret Rose*, una raccolta di 17 *short stories*¹³³, illustrate da John B. Yeats e pubblicate a Londra da Lawrence & Bullen. Un'edizione molto interessante non solo per il suo valore poetico, ma anche a livello figurativo. I disegni in copertina, dell'artista irlandese Althea Gyles (che Yeats conosce a Londra¹³⁴), rimandano infatti all'iconografia di tipo cabalistico¹³⁵. Vi riconosciamo in effetti cinque elementi di indubbio valore simbolico: l'albero della vita dai rami serpentinei, le cui radici sono intrecciate e fuoriescono dallo scheletro di un cavaliere; tre rose che completano la chioma dell'albero e ne concludono la ramificazione; e una rosa che compare al centro dell'albero¹³⁶ composta da quattro petali e unita ad una croce. Il fogliame stilizzato dei rami, al di sopra dell'immagine centrale della rosa e della croce, crea inoltre i volti di un uomo e di una donna che si stanno baciando.

I petali della rosa hanno una forma circolare che sembra contrastare ancora di più con la durezza geometrica espressa dal simbolo della croce. Secondo Ellman¹³⁷, i quattro petali rappresenterebbero i quattro elementi, mentre l'immagine della rosa intersecata con quella della croce è ovviamente di origine rosacroceana, raffigurando il quinto elemento o la quintessenza. Per quanto riguarda gli altri simboli riprodotti figurativamente dalla Gyles, il cavaliere ci rimanda agli eroi dei cicli della mitologia irlandese primitiva come i già nominati Cuchulain o Fergus, la cui storia rappresenta il nucleo a livello contenutistico della narrazione del poeta. Dalle ossa del cavaliere morto trae origine l'albero della vita, al cui centro si trova il simbolo della rosa e della croce che, in questo caso, costituisce anche il punto di tangenza tra la realtà sensibile e quella spirituale, l'una rappresentata dalla morte (il cavaliere) e l'altra dall'amore (l'uomo e la donna che teneramente si scambiano un bacio rimandano verosimilmente all'amore divino). Interpretazione, quest'ultima, che sembra essere confermata dall'immagine delle tre rose sovrastanti.

Degno di attenzione anche il disegno che compare sulla quarta di copertina, raffigurante un *mandala*¹³⁸ con il simbolo della rosacroce circondato da spine aguzze e rotte, e interpretabile come un ulteriore metafora del connubio tra eternità e finitezza. Una commistione simbolica di cui sono ugualmente emblema le due epigrafi, che mettono in luce il pensiero yeatsiano rivolto principalmente alle tematiche della bellezza e del tempo. La prima è una citazione da *Axel* di Villiers de L'Isle-Adam: «As for living, our servants will do that for us». L'altra è invece una citazione dalle *Metamorfosi* di Ovidio, e si riferisce al momento in cui Elena, ormai vecchia, si rende conto di aver perso tutta la propria bellezza. Yeats illustra, nella dedica all'amico AE, come il tema dell'opera sia «the war of spiritual with natural order». La bellezza intellettuale di Shelley e quella femminile di Maud Gonnet, la beata visione di Dante, il Sidh o Sidhe (favole) e l'Irlanda, tutti questi argomenti sono personificati dalla 'rosa segreta', poiché in essa la beatitudine celeste e la sofferenza mortale si incontrano per poi risolversi. Il tema apocalittico, che percorre tutte le storie, raggiunge il proprio climax in un trittico di racconti rappresentato da *Rosa Alchemica*, *The Tables of the Law* e *The Adoration of the Magi*, (gli ultimi due inizialmente omessi e pubblicati privatamente nel 1897). Nelle tre storie suddette il tema escatologico si realizza nelle profezie di Gioacchino da Fiore, che predicano una nuova era in cui le antiche divinità recuperano i propri troni. È interessante osservare come il santuario più interno dell'Ordine della Rosa Alchemica crei un mandala, con una grande rosa al centro del pavimento, dai cui petali hanno origine degli esseri immortali che danzano assieme agli uomini. In mezzo alle creature danzanti si trova una croce che rimanda al simbolo mistico della rosacroce ma anche a quello cristiano della croce di Cristo.

Le storie contenute in *The Secret Rose*, sono indirettamente legate ai componimenti della raccolta *The Wind Among the Reeds* (1899), poiché in quest'ultima la rosa segreta appare in una poesia che porta esattamente lo

stesso titolo della suddetta raccolta in prosa. In *The Secret Rose*, la valenza simbolica e semantica della rosa come punto di convergenza e di incontro tra la realtà spirituale e quella materiale sembra essere ulteriormente confermata dalla visione del poeta che abbraccia *in toto* quella rosacrociana dell'Aurora Dorata. Infatti, secondo i membri dell'ordine della Golden Dawn, la rosa è anche il simbolo del matrimonio mistico, contemplato dall'adepto non appena quest'ultimo, dopo l'arduo pellegrinaggio terrestre, trova la sua croce (memoria di ogni sua lotta e sofferenza terrestri) e la sua rosa (simbolo dell'amore e della bellezza) unite assieme:

Far off, most secret, and inviolate Rose,
 Enfold me in my hour of hours; where those
 Who sought thee in the Holy Sepulchre,
 [...]
 Men have named beauty" (1-3, 7).

Yeats si riferisce probabilmente ai rituali iniziatori con i quali i fedeli possono accedere al primo grado della Golden Dawn. In effetti, secondo tale cerimoniale, il recipiario viene condotto all'interno di un sepolcro eretto su sette lati e al cui interno si trovano svariati simboli, tra i quali i sette pianeti antichi e i sette colori della scala prismatica¹³⁹. Questa volta eretta su sette lati costituirebbe secondo la tradizione ermetica la tomba di Christian Rosenkreuz, descritta dettagliatamente nella *Fama Fraternitatis*. Su ciascuna delle sette pareti sarebbero rappresentate dieci figure simboliche che non trovano spiegazione neppure nella *Fama*. Nel libro di Israel Regardie, *The Complete Golden Dawn System of Magic*, è possibile osservare i quaranta simboli della Golden Dawn, derivanti probabilmente dalla moltiplicazione delle dimensioni di ciascun muro, che sono secondo la *Fama* di $5' \times 8'$ ¹⁴⁰:

Upon each side of the Vault are forty squares, five vertical series and eight horizontal, the whole being symbolically $5' \times 8'$. Now the published and printed *Fama Fraternitatis* says these forty feet were divided into ten squares. If you are mathematicians you would know that ten similar squares could not alone be placed in such an area and yet fill it. Ten squares alone to fill a rectangle could only be placed in an area of the shape $5' \times 6'$. Hence in the *Fama*, ten squares is a blind which we know to represent Ten Squares are marked and salient, that is they are the SEPHIROTH¹⁴¹.

Il numero 40 potrebbe inoltre riferirsi anche ai quattro elementi moltiplicati per le dieci sfere dell'albero della vita. Secondo tale visione, la tomba esisterebbe in ciascuno dei quattro livelli della realtà. Per questo, quando l'adepto fa il suo ingresso all'interno della volta, egli entra in ciascuna delle quattro dimensioni. L'ingresso nella tomba è però vincolato dalla buona riuscita o meno da parte dell'iniziato al test cui è sottoposto da colui che si trova dinanzi alla porta della volta. Il superamento di tale prova riveste

una grande importanza, poiché permette all'adepto di entrare nel luogo in cui giace Christian Rosenkreuz¹⁴² e di muovere dunque un ulteriore passo verso la somma conoscenza da quest'ultimo custodita.

L'immagine del sepolcro, che Yeats apostrofa come Santo e che ci ricorda ovviamente il luogo, sacro per i cristiani, in cui è stato sepolto per tre giorni il corpo di Cristo, porta ad associare i discepoli e le donne che cercano il loro maestro nel sepolcro, con gli adepti dell'ordine ermetico, che sempre nel sepolcro ricercano la loro Verità, la rosa. Per questo, Yeats implora la rosa di rivelarsi, ma non durante la sua *quest* terrestre, bensì nella sua «hour of hours»¹⁴³, come si evince dagli ultimi sei versi della poesia, in cui il poeta esprime il proprio desiderio di giungere al giorno della comprensione, quando il simbolo criptico della rosa non gli apparirà più in quanto tale, ma luminoso nella sua chiarezza:

[...]. I too, await
 The hour of thy great wind of love and hate.
 When shall the stars be blown about the sky,
 Like the sparks blown out of a smithy, and die?
 Surely thine hour has come, thy great wind blows,
 Far off, most secret, and inviolate Rose? (vv. 27-32)

Ed è invece di derivazione specificamente cabalistica l'immaginario che emerge da un altro componimento del 1893, *The Two Trees*, tratto sempre dalla raccolta *The Rose*. L'insegnamento della dottrina segreta, distillato da Mathers ai propri adepti della Golden Dawn e appreso da Yeats durante un seminario condotto sempre dal capo Supremo il 3 giugno 1884¹⁴⁴, si avvale, come abbiamo osservato nel capitolo precedente, di una vasta simbologia, che si rifà iconograficamente all'immagine dell'albero della vita. Yeats sembra attingere dalla tradizione cabalistica tramandata sia dai grandi mistici del passato che dall'Ordine dell'Aurora Dorata, come dimostra il titolo stesso della poesia, che ci conduce immediatamente verso il nucleo simbolico e semantico di quella dottrina. Soggetti indiscussi del componimento sono infatti l'albero della vita e l'albero della conoscenza del Bene e del Male, originariamente uniti in un unico albero ma poi scissi, con la caduta dell'uomo sulla terra, in due alberi distinti. In modo analogo, la struttura formale della poesia riproduce specularmente (come in *To the Rose upon the Rood of Time*) il suo andamento contenutistico e simbolico: la poesia è infatti suddivisa in due stanze, ciascuna delle quali è composta da 20 versi (tetrametri giambici a rime alternate). Ovviamente, adottando ancora una volta questa tecnica formale, la poesia risulta suddivisa appunto in due parti simmetriche costruite, ciascuna, attorno ad un diverso argomento o soggetto. È dunque facile comprendere come i due alberi in questione siano vincolati in un perenne conflitto endemico, appartenendo anche formalmente a due diverse stanze.

Secondo il pensiero cabalistico, le emanazioni provenienti dalla realtà spirituale che vanno gradatamente a formare il mondo materiale, sono rap-

presentate da un diagramma, il già nominato Albero Sefrotico o Albero della Vita, come lo stesso Yeats spiega in *The Stirring of the Bones*:

The "Tree of Life" is a geometrical figure made up of ten circles or spheres called Sephiroth joined by straight lines. Once men must have thought of it as like some great tree covered with its fruit and its foliage, but at some period, in the thirteenth century perhaps, touched by the mathematical genius of Arabia in all likelihood, it had lost its natural form (A 375).

Mentre l'albero della vita contiene in sé sia la spiritualità (chioma dell'albero o prima emanazione) sia la materialità (radici dell'albero o ultima emanazione), l'albero della conoscenza diviene il simbolo *par excellence* della vanità umana. L'«albero sacro», ovvero l'albero della vita, nasce nel cuore, centro della spiritualità umana (vv. 1-9):

Beloved, gaze in thine own heart,
The holy tree is growing there;
From joy the holy branches start,
And all the trembling flowers they bear.
The changing colours of its fruit
Have dowered the stars with merry light;
The surety of its hidden root
Has planted quiet in the night;
The shaking of its leafy head
Has given the waves their melody.

Da quest'albero derivano anche i quattro elementi classici: il fuoco simboleggiato dalle stelle («the stars», v. 6), la terra («root», v. 7), l'aria («leafy head», v. 9) e l'acqua («waves», v. 10).

Di notevole interesse è il v. 15, inserito nel 1929 (dopo la pubblicazione di *A Vision*), in cui compare l'immagine dei «gyres»¹⁴⁵: i due coni interdipendenti ma contrapposti (rivelati a Yeats durante la scrittura automatica della moglie) che governano la storia degli uomini:

There the Loves a circle go,
The flaming circle of our days,
Gyring, spiring to and fro
In those great ignorant leafy ways;

Il termine «gyring» è infatti essenziale nel sistema filosofico yeatsiano, esemplificando il sistema rotatorio dei due gyres, l'apice dell'uno in contatto con il punto centrale della base dell'altro:

At the extreme of one cone, human life was 'subjective' - that is, dominated by the pursuit of images of loveliness. At the extreme of the other cone, human life was 'objective' - that is, dominated by the mind's abstract analyses of reality¹⁴⁶.

La ricerca delle immagini di bellezza che contraddistingue l'estremità di uno dei due con, sembra caratterizzare anche l'albero della vita, le cui «leafy ways» sono «ignorant» (v. 16), ovvero non sono determinate da quell'«unresting thought» (v. 34), analitico e razionale, che raffigura invece il cono oggettivo o l'albero della conoscenza¹⁴⁷. In netta opposizione con il cuore della prima stanza, che deve essere sondato dall'amata in quanto centro della spiritualità, è il calice amaro (v. 21) della seconda stanza, ovvero lo specchio in cui chi guarda trova il peggio di sé, il simbolo della vanità, dello sguardo autoptico ed egoista: «His second tree is introspection, thought, the ruin, of the body by the abstract mind which Yeats especially deplored in women [...]»¹⁴⁸.

L'albero della Vita e l'albero della Conoscenza rappresentano dunque i due poli oppositivi che avvolgono il soggetto della poesia, l'anonimo «beloved», l'uno penetrandogli il cuore («in thine own heart», v. 1) e l'altro il corpo («bitter glass»). L'opposizione paradigmatica tra i due alberi sarebbe, in questo caso, resa in termini umani attraverso una sorta di dicotomizzazione dell'amato in interiorità (l'io, il cuore), ed exteriorità (la materia corporea). Per questo, osservando il proprio cuore, «l'amato» potrà quindi contemplare «the holy tree», gli «holy branches» e i «trembling flowers». Al contrario, ciò che viene contemplato a partire dal v. 21 della seconda stanza non è più fonte di amore e bellezza ma di desolazione. L'oggetto è infatti l'albero della morte, «il calice amaro» che ci viene offerto dai demoni al loro passaggio:

Gaze no more in the bitter glass
 The demons, with their subtle guile,
 Lift up before us when they pass,
 Or only gaze a little while;
 For there a fatal image grows
 [...]
 For all things turn to bareness
 In the dim glass the demons hold,
 The glass of outer weariness,
 Made when God slept in times of old.

La nascita del «glass of outer weariness» (v. 31), ovvero dell'albero della conoscenza o della «consapevolezza esteriore», creato «when God slept in times of old» ci rimanda repentinamente alla visione blakiana della creazione del mondo, forgiato da Urizen quando Albione cade in un analogo sonno di morte (K 609). Esattamente come nel mondo blakiano l'arma utilizzata dal demiurgo è la ragione, così l'albero yeatsiano della conoscenza sembra essere determinato proprio dall'opera incessante del pensiero, di un «unresting thought» (v. 34) che paradossalmente occulta la Verità, raggiungibile soltanto attraverso la *Vision*:

There, through the broken branches, go
 The ravens of unresting thought;
 [...].

Note

¹ Yeats trascorre la sua infanzia fra Londra, dove frequenta la Godolphin School, e la contea irlandese di Sligo, meta delle sue vacanze estive. Compiuti i quindici anni si iscrive alla Erasmus Smith School di Dublino, nella quale studia arte per tre anni (1883-86). Soltanto all'età di 21 anni si volge alla letteratura, componendo le sue prime opere in versi come *The Wanderings of Oisín* (1889) e *The Wind Among the Reeds* (1899), nelle quali emerge tutto l'amore per la propria terra; un amore che lo porta fin dalla prima giovinezza a raccogliere miti e leggende d'Irlanda, successivamente confluiti nella collezione dal titolo *Fairy and Folk Tales of Irish Peasantry* (1888). L'Irlanda, e in particolar modo l'amata contea di Sligo, è rappresentata nelle prime opere come un luogo onirico e utopico che rifugge dalla realtà civilizzata (cfr. *The Lake Isle of Innisfree*). Cercando di dare vita ad un *corpus* poetico ispirato esclusivamente ai miti della propria terra, Yeats diviene il bardo che risveglia nel suo popolo la memoria di un passato in cui il confine tra realtà e leggenda è per lo più indecifrabile: «[...] I wandered about paths and faery hills and questioned old women and old men and, when I was tired or unhappy, began to long for some such end as True Thomas found. I did not believe with my intellect that you could be carried away body and soul, but I believed with my emotions, and the belief of the country people made that easy [...]. I began telling people that one should believe whatever had been believed in all countries and periods, and only reject any part of it after much evidence, instead of starting all over afresh and only believing what one could prove» (W. B. Yeats, *Autobiographies*, The Macmillan Press Ltd, Hong Kong 1980, p. 78. Quest'opera sarà indicata nel testo con la sigla A e il numero della pagina). Significativa è inoltre la sua cooperazione nel 1899 alla creazione dello Irish Literary Theatre (successivamente denominato Abbey Theatre) e la sua attività politica come membro del Senato Irlandese dal 1922 al 1928.

² Facendo particolare riferimento a *The Works of William Blake: poetic, symbolic and critical*, opera scritta da Yeats e da Ellis nel 1893.

³ W. B. Yeats, *The Collected Letters of W. B. Yeats*, vol. I, cit., p. 364 (questa edizione sarà indicata nel testo con la sigla L e il numero della pagina). Come sottolinea Kelly, «Housman's letter (now lost) had obviously protested against WB's unfavourable review of his *Selections from the Writings of William Blake* (1893) in the *Bookman*, August 1893 (UP I, 280-3). WB had used Housman's book as an occasion to attack the whole nineteenth-century tradition of editing Blake and the habit of scorning the Prophetic Books» (L 363). In effetti, come lo stesso Yeats spiega nella lettera in questione, «My whole desire was to expose the old Blake text & to protest against the non-mystical way of taking the prophetic books» (L 364).

⁴ Si pensi alla raccolta poetica *A Vision* (1925 e 1937), *summa* delle sue conoscenze ed esperienze magiche ed occulte.

⁵ La famiglia paterna è invece originariamente protestante: sia il bisnonno che il nonno del poeta sono ricordati come rettori della Chiesa d'Inghilterra. Al contrario John, vittima di un'educazione religiosa alquanto repressiva e opprimente, «si ribellò contro il padre, almeno in campo morale, cominciando a camminare da solo nella via estremamente pericolosa dell'ortodossia e della speculazione metafisica» (F. Picchi, *Esoterismo e magia nelle poesie di W. B. Yeats*, Nardini Editore, Firenze 1977, pp. 11-12), approdando ben presto su posizioni atee. Come accade solitamente durante i cosiddetti scontri generazionali, da una parte William sembra condividere certe passioni letterarie del padre, ma dall'altra rifiuta le sue idee e i suoi principi rinnegando nel suo stesso ruolo di guida ed insegnante (ivi, p. 17).

⁶ Come avanza Hough, «[...] his father, that mercurial and protean character, who among other things was a nineteenth-century agnostic, with an avowed allegiance to Huxley, Tyndall and John Stuart Mill. This contradiction between habitual churchgoing and his father's unbelief was likely to arouse the boy's questioning instincts, [...]» (G. Hough, *The Mystery Religion of W. B. Yeats*, The Harvester Press, Brighton 1984, p. 31).

⁷ L'influenza di John B. Yeats sul figlio William si esplica attraverso un percorso non solo ideologico e teorico, ma anche di letture e citazioni da Shakespeare, Shelley, Blake, Scott, ecc., come lo stesso William sottolinea in una lettera del 1876 alla sorella Susan Mary Yeats: «Papa is reading out the Redgauntlet by Sir W. Scott [...]» (L 4). Ma l'ombra paterna si avverte soprattutto nella formazione religiosa del giovane Yeats che, reduce dalle suddette inclinazioni agnostiche, sente il bisogno di creare un proprio credo: «I am very religious, and deprived by Huxley and Tyndall, whom I detested, of the simple-minded religion of my childhood, I had made a new religion, almost an infallible Church of poetic tradition, of a fardel of stories, and of personages, and of emotions inseparable from their first expression, passed on from generation to generation by poets and painters with some help from philosophers and theologians» (A 115-116). Tuttavia, sulla scia dell'ateismo paterno che rifiuta la religione dei propri avi e sperimenta il culto della bellezza, anche per Yeats la poesia deve incarnare la religione, perché l'arte è il veicolo della spiritualità.

⁸ G. Hough, *The Mystery Religion of W. B. Yeats*, cit., p. 33.

⁹ L. *General Introduction*, p. xxxix.

¹⁰ «From an early age Yeats was making systematic enquiry into spiritual matters» (G. Hough, *The Mystery Religion of W. B. Yeats*, cit., p. 33).

¹¹ Yeats conosce Russell nel 1884. Gli interessi di quest'ultimo per il misticismo e l'occultismo lo conducono verso una ricerca costante del soprannaturale. A tal riguardo, si vedano G. Hough, cit.; O. Komescu, *The Double Perspective of Yeats's Aesthetic*, Barnes & Noble, NJ 1984; P. Kuch, *Yeats and AE: The Antagonism that Unites Dear Friends*, Barnes & Noble, Totowa, N.J. 1986.

¹² Pubblicata nel 1889 all'interno di *The Wanderings of Oisín*, questa breve opera in versi che si rifà probabilmente al *Merlin and Vivien* di Tennyson (in *Idylls of the Kings*, 1859), è una delle prime composizioni yeatsiane a fare uso di termini di chiara derivazione magica: «[...] / No; nor is there one / Of equal power in spells and secret rites. / The proudest or most coy of spirit things, / Hide where he will, in wave or wrinkled moon, / Obeys. / Some fierce magician flies or walks / Beyond the gateway--by the sentries now-- / Close and more close I feel him in my heart / Some great one. / No; I hear the wavering steps / Without there of a little, light old man; / I dreamt some great one. / (*Catching sight of her image, and spreading her hand over the water.*) // [...]».

¹³ Opera in versi nella quale è possibile notare tutta l'influenza esercitata dall'*opus* spenseriano sul primo Yeats.

¹⁴ Questo capitolo si propone di riservare maggior attenzione alle pratiche iniziatiche di Yeats e in particolar modo a due esperienze essenziali nella sua vita: la sua adesione alla 'Società Teosofica' e, successivamente, all'ordine ermetico della 'Golden Dawn'. Gli altri avvenimenti di natura esoterica (in particolare la ricerca psichica, gli esperimenti di scrittura automatica condotti con la moglie e le due versioni di *A Vision*, in cui confluirà tutto il suo sistema) sono eventi marginali ai fini del nostro studio riguardo all'influenza blakiana sul primo Yeats, appartenendo ad un periodo molto più tardo della vita del poeta.

¹⁵ Per uno studio più approfondito sull'infanzia e la giovinezza yeatsiana e soprattutto sulle prime esperienze formative riguardo al mondo dell'occulto rimando a: S. Gilbert, *The Poetry of William Butler Yeats*, Monarch Notes, Macmillan, Inc., 1965; G. Orwell, *Critical Essays*, Secker and Warburg, London 1960; A. N. Jeffares, *Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats*, Macmillan, London 1968; J. Unterecker, *A Reader's Guide to W. B. Yeats*, Thames and Hudson, London 1982.

¹⁶ Il nome Società Teosofica proviene dal termine neoplatonico 'teosofia', che significa 'sapienza divina' o 'saggezza degli dei'.

¹⁷ Questo simbolo rappresenta la realtà fenomenica racchiusa all'interno della prigione spazio-temporale (il serpente). Il triangolo bianco all'interno del cerchio serpentino è emblema della sapienza non rivelata, mentre quello nero della sapienza manifestata. Il tao egiziano è il simbolo dell'essere umano, una volta liberato dalle

catene della materia, mentre la swastika rappresenta il ciclo della trasformazione, the «Wheel of the Law» (Cfr. C. J. Ryan, *H. P. Blavatsky and the Theosophical Movement*, Theosophical University Press, 1975, chap. VII, in <<http://www.theosociety.org/pasadena/hpb-tm/hpbtm-2.htm#t1#t1>>, 25/06/07).

¹⁸ H. P. Blavatsky, *Theosophy and the Theosophical Society*, in *The Key to Theosophy*, Section 1, Theosophical University Press Online Edition, 1889, in <<http://www.theosociety.org/pasadena/key/key-1.htm>>, 01/07/06.

¹⁹ Cfr. L. 142, n 4: «WBY had helped found the Society in 1885 with the purpose of discussing and studying occult religions. Many of its members were to join the Dublin Lodge of the Theosophical Society».

²⁰ G. Hough, *The Mystery Religion of W. B. Yeats*, cit., p. 34.

²¹ Non a caso la prima riunione ha come argomento «[...] l'esistenza, o meno, dei Mahatma della Teosofia e sui loro poteri» (F. Picchi, *Esoterismo e magia...*, cit., p. 22).

²² Vedi nota 25.

²³ «It was only when I began to study psychical research and mystical philosophy that I broke away from my father's influence» (A 89).

²⁴ «Il funzionamento di questa Società non era, certo, molto ortodosso. Non essendovi una tradizione, mancava anche un rituale, cioè un'altra delle cose più importanti, e leggendo i resoconti, si pensa più a una serie di conferenze e dibattiti quali si possono tenere in un qualsiasi circolo culturale che alle riunioni di una società iniziatica o esoterica» (F. Picchi, cit., p. 22).

²⁵ Nata a Ekaterinoslav, in Russia, nel 1831, Helena P. Blavatsky appartiene ad una famiglia nobile che le garantisce ricchezza e cultura. Il padre discende dai Conti von Hahn di Meclenburgo e la madre, scrittrice, è figlia del Consigliere Privato Andrey Fadeyeff e della principessa Helena Dolgorouky. Dal carattere indomabile e altruista, ribelle per natura, H. P. B. diviene ben presto l'eroina di numerose opere di carattere occulto, come il libro di A. P. Sinnett, *Esoteric Buddhism*, in cui l'autore ne mette in risalto gli straordinari poteri magici. Quest'opera sembra peraltro essere una delle prime fonti yeatsiane di carattere occulto, oltre ovviamente agli scritti della Blavatsky e a quelli di Israel Regardie sulla Golden Dawn (cfr. G. Hough, *The Mystery Religion*, cit., p. 33).

²⁶ C. J. Ryan, *H. P. Blavatsky and the Theosophical Movement*, cit., ch. II.

²⁷ «WBY first called on her, bringing an introduction from Charles Johnston, in May 1887; he seems to have been alone on that occasion, recorded in *Aut* (173-4), and says that he did not see her gain until after his return from Ireland early in 1888, [...]» (L 28).

²⁸ G. Hough, *The Mystery Religion*, cit., p. 34. In contrasto con la religione dogmatica insegnata dalla chiesa cristiana («Let me remind you that this remark of yours cuts both ways. The "most cultured and learned" among you regard also Christianity and every other religion as a relic of ignorance and superstition. People begin to believe now, at any rate, in *hypnotism*, and some -- even of the *most cultured* -- in Theosophy and phenomena. But who among them, except preachers and blind fanatics, will confess to a belief in *Biblical miracles*? And this is where the point of difference comes in. There are very good and pure Theosophists who may believe in the supernatural, divine *miracles* included, but no Occultist will do so. For an Occultist practises *scientific* Theosophy, based on accurate knowledge of Nature's secret workings; [...]», H. P. B., *Theosophy and the Theosophical Society*, in *The Key to Theosophy*, cit., Section I) e con la scienza razionalistica e materialistica, la Theosophical Society si espande a macchia d'olio, dando vita ad un vero e proprio rinascimento occulto. Il suo successo è confermato dalla nascita, negli anni seguenti, di molte altre società di carattere esoterico, come la 'Scienza Cristiana' di Mary Baker, la 'Society for Psychical Research', e l'Ordine Ermetico della Golden Dawn, per citare soltanto quelle più note.

²⁹ Cfr. C. J. Ryan, *H. P. Blavatsky and the Theosophical Movement*, cit., ch. VI: «[...] after several conferences, the name, the Theosophical Society, was chosen, officers elected and bylaws adopted. H. S. Olcott was appointed President and W. Q. Judge, Counsel. H. P. Blavatsky chose the modest title of Corresponding Secretary. The Society was legally constituted on October 30, and on November 17, 1875, the president's Inaugural Address was delivered at the Mott Memorial Hall, 64 Madison Avenue, New York. The latter date has by many been accepted as the official birthday of the Society. In regard to the name Theosophical it was said that the choice was the result of the casual finding of the word theosophy in a dictionary when the subject was discussed».

³⁰ Henry Olcott è avvocato e volontario durante la guerra civile americana, nonché membro della commissione investigatrice istituita dopo l'assassinio del presidente Lincoln. È inoltre autore di alcuni trattati sulla coltivazione delle piante da zucchero e di una storia d'America.

³¹ Come lo stesso Judge avrebbe scritto nella rivista «Lucifer» (fondata da H. P. B. nel 1887), la conoscenza di H. P. Blavatsky lo lascia folgorato: «In 1874, in the City of New York, I first met H. P. B. in this life. [...] It was her eye that attracted me, the eye of one whom I must have known in lives long passed away. She looked at me in recognition at that first hour, and never since has that look changed. Not as a questioner of philosophies did I come before her, [...] but as one who, wandering many periods through the corridors of life, was seeking the friends who could show where the designs for the work had been hidden. And true to the call she responded, revealing the plans once again, and speaking no words to explain, simply pointed them out and went on with the task. . . . it was teacher and pupil, elder brother and younger, both bent on the one single end, but she with the power and the knowledge that belong but to lions and sages» («Lucifer», VIII, 290, June 1891).

³² *Isis Unveiled*, la prima opera di H. P. Blavatsky, si presenta come una panoramica delle forze occulte dimostrate e perfino controllate dagli adepti più eccellenti, evidenziando certe capacità magiche insite nella natura umana di cui l'uomo è tuttavia ignaro. *L'Iside Rivelsata* contiene inoltre la storia dell'evoluzione umana, ulteriormente approfondita e documentata nella seconda opera scritta dalla teosofa, *The Secret Doctrine*, ritenuta la *summa* del suo pensiero. Con le sue 1500 pagine, questo *magnum opus* offre una visione alquanto alternativa delle teorie evoluzionistiche allora riconosciute, a partire da quelle darwiniane. Suo obiettivo principale è quello di dimostrare come la vita dell'uomo e delle altre creature sulla terra non sia dovuta al caso ma ad un piano ben preciso, secondo il quale l'essere umano giungerà un giorno a comprendere le proprie origini divine. Depositarie di questa somma verità sono, secondo Blavatsky, gran parte delle religioni o filosofie orientali, come l'induismo, il buddismo, il taoismo, e l'antica filosofia egizia, nonché le grandi tradizioni mistiche occidentali.

³³ Come avanza Kazlev: «the concept of Masters was actually derived from the Hermetic Brotherhood of Luxor, a little-known occult organisation that was established in London in 1870, that Blavatsky was involved in for a time, under the guidance of Max Theon (who she probably met in Cairo in 1871). Blavatsky later broke with the H. B. of L., never mentioned anything at all about Theon (despite the fact that her teaching is strongly derived from Theon's "Cosmic Tradition"), and had only slanderous things to say about the occult organisation. This is material you will not find in any of the authorised biographies of this extraordinary woman. Central to Theosophy is the theme (also found in the Hermetic Order of the Golden Dawn, another 19th century occult revival) of a Hierarchy of perfected men and women who have finished their cycles of reincarnation and material evolution (although there are still higher stages to be attained, evolution being infinite) but have chosen to remain here on the Earth to serve humanity and guide the Earth's spiritual evolution (essentially the Mahayanist Bodhisattva Ideal in new guise)», M.

A. Kazlev, *H. P. Blavatsky*, in <<http://www.kheper.Net/topics/Theosophy/Blavatsky.htm>>, 23/07/07.

³⁴ «In some way, no one quite knows how, she had accumulated an astonishing mass of occult mythology and theory» (G. Hough, *The Mystery Religion*, cit., p. 35).

³⁵ H. P. B., «The Path», X, March 1896, p. 369.

³⁶ H. S. Olcott, *Old Diary Leaves: The History of Theosophical Society*, America 1874-1878, vol. I, Theosophical Publishing House, Adyar 1986, p. 21.

³⁷ Oltre a Henry S. Olcott, mi sembra opportuno ricordare un'altra guida carismatica della Società: Annie Besant. Brillante oratrice, la Besant si occupa prevalentemente di riforme sociali ed è ancora oggi ricordata in India per il suo impegno nel campo dell'educazione e, soprattutto, per essere la prima ed unica donna di origini non indiane eletta come presidente dello 'Indian National Congress'. Fra i nomi più importanti che compaiono nelle liste della Società Teosofica troviamo inoltre il fondatore del baseball, Abner Doubleday, Thomas Edison, l'autore di *The Wizard of Oz*, Frank Baum, il pittore olandese Piet Mondrian, il compositore russo Alexander Scriabin, nonché il leader indipendentista indiano, Mohandas Karamchand Gandhi, e il primo ministro indiano J. Nehru. Anche James Joyce, D. H. Lawrence e Vassily Kandinsky sembrano aver accolto gli insegnamenti della teosofa russa.

³⁸ A. T. Barker (comp.), *The Letters of H. P. Blavatsky to A. P. Sinnett*, T. Fisher Unwin Ltd., London 1925; facsimile edition, Theosophical University Press, Pasadena, 1973; *The Mahatma Letters to A. P. Sinnett*, Theosophical University Press Edition, letter No. 44 (February 1882), in <<http://www.theosociety.org/pasadena/mahatma/ml-44.htm>>, 18/05/07.

³⁹ Ad eccezione di Parigi, dove il fascino per le materie occulte era già stato suscitato e catturato da un'altra figura-chiave dell'esoterismo occidentale, il già citato Alphonse-Louis Constant, meglio conosciuto col suo *nom de plume*, Eliphas Levi. Membro di numerose società esoteriche di stampo rosacrociano e massonico, le idee e le pratiche magiche di Levi sembrano esercitare il loro fascino anche sulla stessa H. P. Blavatsky e addirittura sui maggiori poeti dell'Ottocento francese, quali Baudelaire, Verlaine, Lautreamont e Rimbaud (cfr. M. Eliade, *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions*, University of Chicago Press, Chicago 1976, pp. 49 e 52).

⁴⁰ Nel 1879 Blavatsky e Olcott decidono di visitare la patria dei loro 'Masters of Wisdom', ovvero il continente asiatico. Si stabiliscono a Bombay, pur continuando a viaggiare per divulgare la dottrina teosofica. Conoscono quindi numerosi buddisti e induisti indiani. Successivamente, nel 1882, acquistano una proprietà vicino a Madras, nell'India meridionale, dove istituirono un nuovo Quartier Generale della Società. Al di là del loro compito 'evangelico', anche Olcott e Blavatsky (come Besant) vengono ricordati per il loro impegno sociale ed educativo (per il ruolo avuto dalla Teosofia sull'ideologia nazionalista indiana rimando a M. Bevir, *Theosophy as a Political Movement*, in A. Copley, *Gurus and their Followers: New Religious Reform Movements in Colonial India*, Oxford University Press, Delhi 2000).

⁴¹ Cfr. G. Hough, *The Mystery Religion...*, cit., p. 37.

⁴² Ivi, p. 38.

⁴³ Cit. tratta da D. N. Dunlop, *Interview with Mr. W. B. Yeats*, «The Irish Theosophist», Nov. 15, 1893, pp. 147-149.

⁴⁴ Patriota irlandese (1830-1907), O'Leary dedica tutta la propria esistenza alla causa dell'indipendenza della propria nazione dall'egida britannica. Arrestato nel 1865, colpevole di cospirazione e tentativi insurrezionistici contro l'Inghilterra, è condannato ai lavori forzati nell'isola di Portland. Rilasciato nel 1871, può rientrare in Irlanda soltanto nel 1885. Yeats lo incontra per la prima volta proprio al suo ritorno in patria e ne è profondamente colpito, tanto da ammettere alcuni anni dopo, «From these debates, from O'Leary's conversation, and from the Irish books he lent

or gave me has come all I have set my hand to since. I had begun to know a great deal about the Irish poets who had written in English» (A 101).

⁴⁵ Come dimostra la seguente lettera del 1875 scritta da H.P.B. alla sorella: «The more I see of spiritist seances in this cradle and hotbed of Spiritism and mediums [America], the more clearly I see how dangerous they are for humanity. Poets speak of a *thin partition* between the two worlds. There is *no* partition whatever. Blind people have imagined obstacles of this kind because coarse organs of hearing, sight, and feeling do not allow the majority of people to penetrate the *difference* of being. Besides, Mother-Nature has done well in endowing us with *coarse* senses, for otherwise the individuality and personality of man would become impossible, because the dead would be continually mixing with the living, and the living would assimilate themselves with the dead» («The Path», IX, Feb. 1895, pp. 379-380).

⁴⁶ H. P. Blavatsky, *The working System of the T. S.*, in *The Key to Theosophy*, cit., Section 3.

⁴⁷ G. Hough, *The Mystery Religion...*, cit., p. 35.

⁴⁸ H. P. Blavatsky, *The working System of the T. S.*, in *The Key to Theosophy*, cit.

⁴⁹ W. Q. Judge, *Theosophy and the Masters*, in *The Ocean of Theosophy* (1893), ch. I, Canadian Theosophical Association, <<http://www.theosophical.ca/OceanTheosophy.htm>>, 25/06/07.

⁵⁰ H. P. Blavatsky, *The working System of the T. S.*, in *The Key to Theosophy*, cit.

⁵¹ H. P. Blavatsky, *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, 2 vols., The Theosophical Publishing Co. Ltd., London, New York, Madras 1888; facsimile edition, Theosophical University Press, Pasadena 1988, p. 412.

⁵² Questi maestri, cui è attribuita una sapienza antichissima, non devono essere confusi con i lama (monaci buddisti del Tibet). La condizione spirituale e materiale da loro raggiunta sembra corrispondere allo stato del nirvana, per cui sono assolutamente estranei alle esigenze materiali proprie degli esseri umani, sebbene la loro esistenza sia comunque dedicata all'umanità.

⁵³ Cfr. C. J. Ryan, *H. P. Blavatsky...*, cit., chs. I e II. «The day she met “the Master of her dreams” was her twentieth birthday, as she writes in her private *Scrap-Book*. [...] Master M. now outlined a plan for H. P. Blavatsky's future, and showed her how to prepare for the work for which she had been chosen. [...] They [the masters] started their unique work by training H. P. Blavatsky, as a European, to bring the Western initiative and energy to awaken the East from its spiritual lethargy and to share with the world some of the buried treasures of the ancient wisdom. To prepare for a society which should be a nucleus of a universal brotherhood, she took her long and adventurous journeys in distant lands in order to gain necessary experience and knowledge of human life. Travelling under the occult supervision of her Master, she found her way to places and had the entree to sources of secret lore which were not open even to accredited explorers or to learned researchers» (ivi, cap. II).

⁵⁴ THE THEOSOPHICAL SOCIETY: *Its Origin, Plan and Aims*, Circular from Doubleday Notebook, no. 7 (cit. tratta da C. J. Ryan, *H. P. Blavatsky...*, cit., ch. VI).

⁵⁵ Numerosi studiosi hanno dimostrato come la teosofia sia avvicicabile al Buddismo della Grande Ruota, sebbene a differenza di quest'ultimo i teosofi credono in un'altra vita dopo la morte fisica.

⁵⁶ H. P. Blavatsky, *The Stanzas of Dzyan*, in *The Secret Doctrine*, III, in <<http://www.blavatsky.net/forum/taylor/tibetanSources13.htht>> (03/11/06).

⁵⁷ Al numero sette sembra essere attribuito un indubbio valore simbolico. Infatti, come si legge nella seguente citazione tratta da *The Secret Doctrine*, «The Seven Eternities meant are the seven periods, or a period answering in its duration to the seven periods, of a Manvantara, and extending throughout a Maha-Kalpa or the “Great Age” -- 100 years of Brahma -- making a total of 311,040,000,000,000 of years; each year of Brahma being composed of 360 “days,” and of the same

number of "nights" of Brahma (reckoning by the Chandrayana or lunar year); and a "Day of Brahma" consisting of 4,320,000,000 of mortal years. These "Eternities" belong to the most secret calculations, in which, in order to arrive at the true total, every figure must be $7x$ (7 to the power of x); x varying according to the nature of the cycle in the subjective or real world; and every figure or number relating to, or representing all the different cycles from the greatest to the smallest -- in the objective or unreal world -- must necessarily be multiples of seven. The key to this cannot be given, for herein lies the mystery of esoteric calculations, and for the purposes of ordinary calculation it has no sense. "The number seven," says the Kabala, "is the great number of the Divine Mysteries;" number ten is that of all human knowledge (Pythagorean decade); 1,000 is the number ten to the third power, and therefore the number 7,000 is also symbolical» (*Cosmic Evolution*, in *The Secret Doctrine*, Book I, Part I, cit., <<http://www.theosociety.org/pasadena/sd/sd1-0-co.htm>>, 03/11/07).

⁵⁸ Con sua enorme delusione, Yeats si rende ben presto conto che gli insegnamenti della Blavatsky vertono esclusivamente sulla teoria, tralasciando la pratica. Studiosa della cabala, la teosofa russa tende infatti ad insegnare ai propri iniziati il significato insito nel sistema simbolico della dottrina segreta, osservando come essa costituisca la vera chiave di lettura della sapienza tramandata dalle prime società rosacrociate e teosofiche.

⁵⁹ R. Ellmann, *Yeats: The Man and the Masks*, Penguin Books, London 1989, pp. 65-66.

⁶⁰ È infatti in questo periodo che la Blavatsky viene accusata dalla 'Psychical Research Society' di pratiche magiche fraudolente.

⁶¹ R. Ellmann, *Yeats: The Man ...*, cit., p. 66.

⁶² È interessante notare come lo Yeats ormai maturo di *A Vision*, memore dei principi teosofici acquisiti durante la giovinezza, ne adotti alcuni nella formulazione del suo sistema. Fra i più importanti, la rivelazione dell'Uno attraverso un andamento bifasico che prevede l'alternanza di una fase attiva con una passiva (fenomeno che la Blavatsky nel suo *Isis Unveiled* definisce «the days and nights of Brahma»); e le reincarnazioni dell'uomo durante il suo cammino terrestre che, secondo il poeta, seguono un ordine ben preciso, necessario al ritorno nell'Uno. Per un ulteriore approfondimento sulle influenze del pensiero teosofico in quello yeatsiano rimando a G. Hough, *The Mystery Religion...*, cit., p. 40.

⁶³ Ivi, p. 41.

⁶⁴ Cfr. R. Ellmann, *Yeats: The Man ...*, cit., p. 69.

⁶⁵ Per una verifica più puntuale degli echi blakiani in Yeats rimando al terzo capitolo.

⁶⁶ G. Hough, *The Mystery Religion...*, cit., p. 35.

⁶⁷ Ivi, p. 41.

⁶⁸ Il simbolo della Rosacroce rappresenta dal 1888 l'emblema dell'ordine ermetico della 'Golden Dawn', fondata in quello stesso anno. Come la croce cristiana, anche questa è costituita da quattro braccia che tuttavia, a differenza della prima, sono distinte l'una dall'altra per il colore. Ogni colore rappresenta uno dei quattro elementi: il rosso è il fuoco, il blu è l'acqua, il giallo è l'aria e il nero è la terra. Il braccio inferiore della croce è ulteriormente suddiviso in due parti: quella più bassa raffigura sempre la terra, simboleggiata dai suoi quattro elementi ancora una volta distinti per colore, mentre la parte bianca più in alto riproduce il quinto elemento, quello spirituale. Ogni braccio contiene inoltre un pentagramma (tranne quello inferiore che, nella sua metà spirituale presenta un esagramma cabalistico) e dei simboli che riproducono i tre principi dell'alchimia: il mercurio, il solfuro e il sale. I tre principi sono presenti in ogni braccio secondo una sempre diversa disposizione per riprodurre tutte le varie combinazioni che possono sussistere tra loro stessi e i quattro elementi. Fra le quattro braccia fuoriescono quattro raggi acuminati conte-

nenti ciascuno una delle lettere che formano l'acronimo latino I.N.R.I., ovvero *Iesus Nazarenus, Rex Iudaeorum* (Gesù il Nazareno, Re dei Giudei), la scritta che Pilato fece apporre sopra la croce di Cristo durante la sua crocifissione (cfr. Gv 19, 19-20). Ciascuno dei quattro raggi è affiancato da due raggi più piccoli contenenti simboli magici e caratterizzati dalle lettere «LVX» (lt. *lux*), «IAO» (che rimandano alle divinità egizie Iside, Apofiside e Osiride), e dai segni zodiacali della Vergine (Iside), dello Scorpione (Apofiside) e del Sole (Osiride). Si noti inoltre che la Rosa Croce contiene al suo interno un'altra Rosa Croce identica alla prima ma più piccola, rappresentando in tal modo il microcosmo che rispecchia il macrocosmo. La croce interna è composta da ben 22 petali contenenti le 22 lettere dell'alfabeto ebraico (cfr. P. F. Case, *The True and Invisible Rosicrucian Order*, Samuel Weiser Publishing, York Beach, Maine 1985; C. and S. Cicero, *Secrets of a Golden Dawn Temple*, Llewellyn Publications, St. Paul, Minnesota 1992; S. Jones, *I.N.R.I., De Mysteries, Rosae Rubrae Et Aurae Crucis*, Kessinger Publishing, Kila, Montana 1996; H. Van Buren Voorhis, *A History of Organized Masonic Rosicrucianism*, Societas Rosicruciana, Brookline, MA 1983).

⁶⁹ L'ordine rosacrociano segue gli insegnamenti neoplatonici, la cabala cristiana ed ebraica, l'astrologia e la cosmologia tolemaica, la dottrina delle corrispondenze (secondo la quale esisterebbe una corrispondenza magica tra i pianeti, le pietre e le parti del corpo umano), e della grande catena dell'essere (la scala gerarchica angelica che unisce gli uomini e Dio).

⁷⁰ Per la storia dei Rosacroce rimando a C. McIntosh, *The Rosicrucians, Crucible/Thorsons*, Wellingborough 1980 (rev. ed., 1987); F. A. Yates, *Rosicrucian Enlightenment*, Routledge and Kegan Paul, London 1972 (si noti che questo libro contiene le traduzioni di Thomas Vaughan della *Fama Fraternitatis* e della *Confessio*).

⁷¹ Cfr. P. Arnold, *Storia dei Rosa-Croce*, Bompiani, Milano 1991.

⁷² E. Levi, *Storia della Magia*, cit., pp. 269-270.

⁷³ Ivi, p. 14.

⁷⁴ Il fatto che i tre fondatori della Golden Dawn siano «Master Masons» rende esplicito il legame «with the eighteenth-century Masonic and Rosicrucian societies of Germany and France, though the Masonic connection had now been dropped» (G. Hough, *The Mystery Religion...*, cit., pp. 41-42).

⁷⁵ Autore inoltre della *Masonic Encyclopedia* e in contatto con i principali occultisti dell'epoca, come Eliphas Levi, il cui «studio parigino era, in quel periodo, meta costante di pellegrini in cerca di sapere "occulto" provenienti da ogni parte d'Europa. Fra i suoi visitatori vi fu anche Kenneth Mackenzie, che dall'incontro con il mago francese trasse una serie di insegnamenti che poi trasfuse nella Societas Rosicruciana» (J. Sabellicus, *Eliphas Levi e il Grande Arcano*, in E. Levi, *Storia della Magia*, cit., p. 14).

⁷⁶ Anch'egli dottore e 'Master Mason', Woodman è inoltre studioso di cabala ed alchimia, di gnosticismo e neoplatonismo. Nel 1867 è nominato segretario della 'Societas Rosicruciana in Anglia', e nel 1878, diviene Mago Supremo della società.

⁷⁷ Nel 1875, Westcott entra a far parte della loggia massonica di Crewkerne, in Inghilterra. Nel 1878 inizia lo studio della cabala ed è iniziato alla S.R.I.A. Nel 1890 diviene inoltre maestro della loggia massonica 'Quatuor Coronati'. È stato inoltre membro della 'Esoteric Section' della Theosophical Society.

⁷⁸ J. Sabellicus, *Eliphas Levi e il Grande Arcano*, in E. Levi, *Storia della Magia*, cit., p. 14.

⁷⁹ L. Gallesi, *Esoterismo e folklore in W. B. Yeats*, Nuovi Orizzonti, Milano 1990, p. 95.

⁸⁰ È molto probabile che la figura storica di Anna Sprengel sia fittizia, sebbene proprio a lei e alla sua terra siano ricondotte le vere origini della 'Golden Dawn'. Sembra infatti che l'ordine sia nato in Baviera nel castello di Falkenstein.

⁸¹ Hockley aveva ereditato una enorme biblioteca, composta per la maggior parte da rarissime opere alchemiche, dallo scozzese Sigismund Bacstrom, il fondatore della 'Societas Rosae Crucis in Scotland'.

⁸² L. Gallesi, *Esoterismo e folklore...*, cit., p. 95.

⁸³ Sebbene sia il fondatore più giovane della 'Golden Dawn', Macgregor Mathers ne è anche il vero motore propulsivo. A lui si deve la traduzione dei manoscritti cifrati, la scrittura dei rituali di iniziazione e la traduzione nel 1889 della *Kabbala Denudata* (1677) di Christian Knorr von Rosenroth.

⁸⁴ K. Raine, *Yeats the Initiate: essays on certain themes in the works of W.B. Yeats*, The Dolmen Press, Ireland 1986, p. 180 (nota 3).

⁸⁵ La 'Golden Dawn' conta numerose logge (dette anche 'templi') in Europa, dalla loggia-madre 'Lichte, Liebe, Leben' (Luce, vita, amore) in Germania, alla 'Hermaubis' in Olanda, per giungere infine alle quattro logge inglesi di 'Isis Urania' a Londra, di 'Hermes' a Bristol, di 'Horus' a Bredford e di 'Amon-Râ' a Edimburgo; e a quella francese di 'Ahatôr'.

⁸⁶ K. Raine, *Yeats, the Tarot and the Golden Dawn*, The Dolmen Press, Dublin 1972, p. 9.

⁸⁷ «Zelator (I°): "Is recommended to study the powers and properties of Numbers, and the philosophy of the Hebrew Kabbalah, in which the relations between Numbers, Letters, Words and Things are defined." In this grade we are introduced to the Four Ancients - the elements, the Cross, the Pentagram, and the symbol LVX. / Theoricus (II°): "...the mysteries of Nature, of mineral, vegetable, and animal life are proper studies, and its ritual of admission teaches you that beyond the colors, as well as the forms of objects, there are occult relations which need investigation." We also hear doctrines on the Elements, the Zodiac, the Hebrew Divine Name IHVH and the four worlds of the Kabbalistic philosophy». / Practicus (III°): "The Grade of Practicus has special relation to the ancient art of alchemy and the modern science and art of Chemistry." In this grade we hear the alchemical terms of Sulphur, Salt, and Mercury. The terms "the Black Dragon" and "Solve et Coagula" are also referred. / Philosophus (IV°): "... teaches the need of the highest mental culture in order to comprehend the works of the philosophers, and the sacred volumes of the World Religions» (cit. tratta da Fra Thomas D. Worrel, VII°, *A Brief Study of the Rose Cross Symbol*, <<http://www.geocities.com/Athens/2092/paper3.htm>> (15/09/07).

⁸⁸ G. Hough, *The Mystery Religion...*, cit., p. 49.

⁸⁹ Mi sembra opportuno ricordare che la Golden Dawn è una delle prime associazioni esoteriche ad ammettere anche le donne, le quali mostrano immediatamente una naturale predisposizione ad apprendere gli insegnamenti occulti, arrivando a raggiungere perfino i gradi più alti della scala gerarchica. È questo il caso dell'attrice Florence Farr, ad esempio, divenutane addirittura la guida. La maggior parte dei membri sono persone socialmente importanti e di condizioni economiche agiate, come fisici, dottori, ministri e scrittori. Tra le personalità più note ricordiamo lo storico e occultista Arthur E. Waite, la rivoluzionaria irlandese Maud Gonne, l'autore Arthur Machen, Allan Bennett, Fiona Macleod, l'autore G. W. Russell e Moïna Bergson, sorella del filosofo Henri Bergson, la quale sposa Mathers nel 1890 e, alla morte del marito nel 1918, crea la loggia 'Alpha et Omega', guidandola per ben 9 anni.

⁹⁰ K. Raine, *Yeats, the Tarot...*, cit., p. 9.

⁹¹ «At the British Museum Reading-Room I often saw a man of thirty-six, or thirty-seven, in a brown velvet coat, with a gaunt resolute face, and an athletic body, who seemed, before I heard his name, or knew the nature of his stories, a figure of romance. [...] He was called Liddell Mathers, but would soon, under the touch of 'The Celtic Movement', become MacGregor Mathers, and then plain MacGregor» (A 183).

⁹² K. Raine, *Yeats the Initiate...*, cit., p. 8: «Before Yeats met him he used to see him in the British Museum reading-room where he copied manuscripts on magical ceremonial and doctrine».

⁹³ Ivi, p. 9.

⁹⁴ G. Hough, *The Mystery Religion...*, cit., p. 43.

⁹⁵ W. B. Yeats, *Magic, Ideas of Good and Evil*, in *Essays and Introductions*, Macmillan and Co Ltd, London 1961, p. 21.

⁹⁶ K. Raine, *Yeats the Initiate...*, cit., p. 10: «Among its members were Florence Farr, Miss Annie Horniman, Yeats's uncle George Pollexfen, Maude Gonno; [...] the artist W. T. Horton; Arthur Machen, Algernon Blackwood; W. Peck, [...]; Allen Bennett (later famous as a Buddhist Bhikku under the name of Ananda Matteya) whom Florence Farr followed to Ceylon. [...] George Russell (AE) though a member of the Theosophical Society was never a member of the Golden Dawn».

⁹⁷ Sembra che la vera causa di questa prima crisi intestina, sofferta dalla Golden Dawn, sia legata in realtà all'ingresso nell'ordine di Aleister Crowley e, soprattutto, alla sua incredibilmente rapida ascesa dei livelli gerarchici della società.

⁹⁸ Nel 1903, Crowley riesce ad impossessarsi del materiale su cui sta lavorando con Mathers, a Parigi, per creare il Terzo Ordine della Golden Dawn. Rielaborando questi studi egli fonda, nel 1907, una nuova confraternita magica di cui egli si riconosce come il solo ideatore (dopo la rottura definitiva con Mathers nel 1905): lo 'Argentenum Astrum', o 'Ordine della Stella d'Argento'. La differenza sostanziale tra quest'ultimo e la 'Golden Dawn' (di cui egli si considera come il legittimo erede) è la riduzione dei gradi da dieci a tre: Magister Templi 8=3, Magus 9=2 e Ipsissimus 10=1. Successivamente, nel 1912, Crowley viene iniziato all'«Ordo Templi Orientis» (OTO), un ordine dedito alla magia nera e sessuale; nel 1921 succede a Theodor Reuss, divenendone addirittura il capo carismatico. Reietto dai suoi precedenti compagni e amici, il Maestro Therion (uno dei nomi con cui ama farsi chiamare) inizia a questo punto a viaggiare, apprendendo i più svariati rituali d'iniziazione. Già a partire dal 1909, Crowley pubblica nella rivista «Equinox», da lui stesso creata e diretta, i rituali segreti della Golden Dawn. Nel 1929, consegna alla stampa la sua opera più importante *Magick in Theory and Practice*, un compendio di ineguagliabile valore sulle pratiche magiche occidentali e orientali. Alla sopravvivenza di ulteriori gruppi scismatici pone fine la prima guerra mondiale: «the First World War swept away among many other lost illusions, the enchantment out of which had arisen the Golden Dawn in the Outer, the Roseae Rubeae and the Aureae Crucis» (K. Raine, *Yeats, the Tarot and the Golden Dawn*, cit., p. 10).

⁹⁹ Tra gli adepti dell'Ordine 'Alpha et Omega', ricordiamo Mary Violet Firth (1890-1946), meglio nota come Dion Fortune, espulsa nel 1924 per avere pubblicato nel suo libro, *The Esoteric Philosophy of Love and Marriage*, i segreti dell'ordine.

¹⁰⁰ Nel 1934, entra a far parte della 'Stella Matutina' Francis Israel Regudy (1907-1985), meglio conosciuto come Israel Regardie. Segretario di Crowley dal 1928 al 1930, nel 1937, a distanza di tre anni dal suo ingresso nell'ordine, Regardie consegna alla stampa tutti gli insegnamenti occulti appresi durante il proprio apprendistato nella Stella Matutina. Frutto di tale lavoro è un'edizione in quattro volumi dal titolo *The Golden Dawn: A Complete Course in Practical Ceremonial Magic*.

¹⁰¹ Per uno studio più approfondito sul rapporto di Yeats con la confraternita della 'Stella Matutina' e la sua lotta per salvaguardare il proprio ruolo rimando a G. M. Harper, *Yeats's Golden Dawn: The Influence of the Hermetic Order of the Golden Dawn on the Life and Art of W.B. Yeats*, Macmillan, London 1974.

¹⁰² K. Raine, *Yeats, the Tarot...*, cit., p. 10.

¹⁰³ G. Hough, *The Mystery Religion...*, cit., p. 45.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Ivi, p. 46: «a yellow square for earth, a blue circle for air, a red triangle for fire and a Silver crescent for water».

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ G. M. Harper, *Yeats's Golden Dawn*, cit., p. 269.

¹⁰⁸ «He gave me a cardboard symbol and I closed my eyes. Sight came slowly [...], there rose before me mental images that I could not control: a desert and a black Titan raising himself up by his two hands from the middle of a heap of ancient ruins. Mathers explained me that I had seen a being of the order of Salamanders because he had shown me their symbol, [...]» (A 186).

¹⁰⁹ G. Hough, *The Mystery Religion...*, cit., p. 53.

¹¹⁰ Amareggiato dalle sorti sempre più tragiche della società segreta, nel 1914 Yeats pubblica *The Magi*. In questo componimento il poeta, a fronte della crisi del 1901, sembra volerne spiegare i problemi: «Now as at all times I can see in the mind's eye, / In their stiff, painted clothes, the pale unsatisfied ones / Appear and disappear in the blue depth of the sky / With all their helms of silver hovering side by side, / And all their eyes still fixed, hoping to find once more, / Being by Calvary's turbulence unsatisfied, / The uncontrollable mystery on the bestial floor». I «pallidi insoddisfatti», così Yeats definisce i ribelli, coloro che fomentano la scissione dell'ordine. Si nota immediatamente la stonatura tra i loro abiti dai colori variopinti («stiff, painted clothes»), indossati durante le cerimonie, e il bianco etereo e malaticcio dei loro volti. I «pallidi insoddisfatti» sono coloro che ricercano «The uncontrollable mystery on the bestial floor», ovvero mirano a raggiungere il potere lusingando l'aspetto più bestiale degli uomini. Per uno studio più approfondito sulla storia della 'Golden Dawn' si veda inoltre Gustavo Buratti, *Le radici esoteriche del nazismo*, «L'impegno», a. XIV, 2, agosto 1994.

¹¹¹ W. B. Yeats, *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, ed. by P. Allt and R. K. Alspach, The Macmillan Company, New York 1957, pp. 845-846.

¹¹² «He saw me using images learned from Mathers to star reverie, and, though I held out for a long time, thinking him too old and habit-bound, he persuaded me to tell him their use, and from that on we experimented continually, and after a time I began to keep careful record. [...] I, without speaking, would imagine the symbol, and he would notice what passed before his mind's eye, and in a short time he would practically never fail of the appropriate vision» (A 258).

¹¹³ Ai fini del nostro studio, si farà riferimento soltanto alle prime opere, la cui scrittura è contemporanea o appena successiva alla composizione di *The Works of William Blake*, per avere un *background* più approfondito del sistema yeatsiano in quegli anni.

¹¹⁴ «*The Rose* is not the title of a published volume, but the title of a section of Yeats's collected poems, selected (except for 'Who Goes With Fergus?' and 'To Some I have Talked by the Fire', added to *The Rose* in later printings) from *The Countess Kathleen and Various Legends and Lyrics* (1892)», W. B. Yeats, *The Poems*, cit., p. 427.

¹¹⁵ Si nota inoltre, in questa raccolta, il fascino esercitato su Yeats dalla filosofia indiana, che egli studia in questo periodo con un bramino.

¹¹⁶ W. B. Yeats, *Notes*, in *The Poems*, cit., p. 427.

¹¹⁷ Il termine rosa (lat. 'rosa', gr. 'rhodon') presenta delle valenze semantiche paradossali, essendo sia un simbolo di purezza divina che di passione umana. Se da una parte rimanda a Venere, rappresentando il suo fiore, dall'altra raffigura il sangue di Cristo, così come il giardino delle rose è il giardino di Eden. Le sue spine simboleggiano il dolore umano ma anche i peccati legati alla caduta dell'essere primigenio dal Paradiso. Da un punto di vista numerologico, la rosa rimanda al numero 5, poiché la rosa selvatica ha cinque petali e «No.5 is the emblem of Health and Safety; [...] it represents Spirit and the four elements» (Fra. Thomas D. Worrel, *A Brief Study of the Rose Cross Symbol*, cit., <<http://www.gecities.com/Athens/2092/paper3.htm>>).

¹¹⁸ Figlia di un colonnello dell'esercito inglese, Maud Gonne (Aldershot 1865 - Clonskeagh 1953) dopo la morte della madre, viene mandata a studiare a Parigi.

Nel 1882 ritorna a Dublino per ritrovare il padre, che muore però nel 1886. Ritor-nata in Francia, si innamora del giornalista radicale Lucien Millevoye, dalla cui visione politica viene notevolmente influenzata. Di nuovo in Irlanda, Maud Gonne si stabilisce nel Donegal, mentre nel 1890 la ritroviamo in Francia, dove dà alla luce il suo primo figlio, avuto da Millevoye, ed inizia la pubblicazione del mensile «L'Irlande Libre». Nel 1900, dopo aver lasciato il giornalista, ritorna nella propria patria e fonda un gruppo di stampo rivoluzionario, the 'Daughters of Erin'. Infatti, sebbene il suo nome sia indissolubilmente legato a quello di Yeats, essendone stata il vero grande amore mai veramente corrisposto, Maud è stata soprattutto una delle figure femminili più importanti all'interno del movimento per la liberazione dell'Irlanda, così come per la creazione dello Abbey Theatre di Dublino. Nel 1903 sposa John MacBride, uno dei leader del movimento insurrezionistico irlandese e, durante la Prima Guerra Mondiale, raggiunge Constance Markievicz, Hanna Sheehy Skeffington e Kathleen Clarke nella campagna contro la coscrizione degli Irlandesi nell'esercito inglese. Nonostante la morte di MacBride, Maud continua la propria lotta e nel 1918 viene rinchiusa nella prigione londinese di Holloway. Una volta liberata, ritorna in patria, dove inizia a lavorare per la 'Croce Bianca', l'organizzazione dedita ad aiutare le vittime della Guerra d'Indipendenza. Accanto a Charlotte Despard, fonda un'altra associazione, la 'Women's Prisoners' Defence League' per aiutare i prigionieri repubblicani. Arrestata di nuovo nel 1923, continua il proprio dissenso astenendosi da ogni cibo. Nel 1938, consegna alla stampa le proprie memorie, dal titolo *A Servant of the Queen*. Per ogni approfondimento sulla vita e sul contributo storico-politico di Maud Gonne rimando a M. Ward, *Maud Gonne: Ireland's Joan of Arc*; Pandora, London 1990; M. Ward, *In Their Own Voice: Women and Irish Nationalism*, Attic Press, Cork 1995 (new ed. 2000); Kit and Cyril Ó Céirín, *Women of Ireland: A Biographical Dictionary*, Irish Books and Media, Inc., Minneapolis (MN) 1996.

¹¹⁹ W. B. Yeats, *The Poems*, cit., p. 427.

¹²⁰ Si vedano, a tal proposito, *To the Rose upon the Rood of Time*, *The Rose of the World*, *The Rose of Peace* e *The Rose of Battle*.

¹²¹ L'eroe del 'Red Branch' (il più antico dei due cicli della mitologia irlandese primitiva, l'altro è il ciclo feniano) che ha ucciso il figlio e combatte contro la marea.

¹²² Sacerdote della religione celtica, veggente e mago. A lui è conferito il compito di cantare la tristezza della rosa.

¹²³ Re del ciclo del Ramo Rosso.

¹²⁴ Si noti l'influenza della teosofia e della filosofia rosacrociana, secondo cui il mondo materiale è una bassa emanazione di quello spirituale.

¹²⁵ R. Ellmann, *The Identity of Yeats*, Oxford University Press, New York 1954, pp. 29-34.

¹²⁶ Cfr. W. B. Yeats, *Autobiographies*, cit., pp. 253-75.

¹²⁷ W. B. Yeats, *The Poems*, cit., p. 430.

¹²⁸ G. M. Harper (general ed.), *Yeats's Vision Papers*, 4 vol. *Volume 1: The Automatic Script: 5 November 1917—18 June 1918*, ed. by S. L. Adams, B. J. Frieling, S. L. Sprayberry (University of Iowa Press, London: Macmillan & Iowa City IA 1992); *Volume 2: The Automatic Script: 25 June 1918—29 March 1920*, ed. by S. L. Adams, B. J. Frieling, S. L. Sprayberry (University of Iowa Press, London, Macmillan & Iowa City IA 1992); *Volume 3: Sleep and Dream Notebooks, Vision Notebooks 1 and 2, Card File*, ed. by R. A. Martinich, M. Mills Harper (University of Iowa Press, London: Macmillan & Iowa City IA 1992); *Volume 4: "The Discoveries of Michael Robartes", Version B ("The Great Wheel" and "The Twenty-Eight Embodiments")*, ed. by M. Mills Harper, R. W. Stoops, Jr. (Palgrave, London 2001). Si farà riferimento a quest'opera con la sigla VP, seguita dal numero arabo della pagina.

¹²⁹ E. Levi, *Storia della Magia*, cit., p. 265.

¹³⁰ Ivi, p. 266.

¹³¹ W. B. Yeats, *Symbolism in Painting, Ideas of Good and Evil*, in *Essays and Introductions*, cit., p. 146. Si farà riferimento a quest'opera con la sigla EI accompagnata dal numero della pagina.

¹³² Ivi, p. 206.

¹³³ Le prime otto storie trattano di racconti leggendari irlandesi, mentre le altre sei fanno parte dei racconti del ciclo di Hanrahan, e sono in parte basate sulla vita di Owen Ruadh O'Sullivan, poeta vissuto nel XVIII secolo. L'ultimo racconto ambientato temporalmente alla fine del XIX secolo ha come protagonista Michael Robartes, che trasporta la voce narrante verso un tempio occulto. In origine, la raccolta includeva anche una *short story* dal titolo *The Tables of the Law*; uno scritto molto interessante ai fini del fascino esercitato dal misticismo e dalla filosofia millenarista di Gioacchino da Fiore sul giovane Yeats. Il poeta aveva infatti concepito 'Le Tavole della Legge' come parte di un trittico del quale dovevano far parte *Rosa Alchemica* e *The Adoration of the Magi*. In realtà, questo progetto non viene mai portato a compimento in quanto l'editore, ritenendo blasfemo lo scopo che affiora dai tre scritti una volta uniti assieme, omette due di essi dall'edizione del 1897. Queste *short stories* vengono inizialmente pubblicate in periodici come «The Savoy» e «The National Observer». Successivamente, entreranno a far parte dei *Collected Works in Verse and Prose* (1908); delle *Stories of Red Hanrahan and the Secret Rose* (1927); e delle *Mythologies* (1959).

¹³⁴ Si veda a tal proposito il saggio yeatsiano del 1898 sull'arte della Gyles, *A Symbolic Artist and the Coming of Symbolic Art. An essay on Althea Gyles*, The Dome, London 1898, e il ritratto dell'artista irlandese che compare alle pp. 411-412 delle *Autobiographies*.

¹³⁵ Questo disegno appare anche sulla copertina dei seguenti studi su Yeats: R. Skelton and Ann Saddlemeyer (eds.), *The World of W. B. Yeats: Essays in Perspective*, Dolmen, Dublin 1965; R. J. Finneran, *The Prose Fiction of W. B. Yeats: The Search for "Those Simple Forms"*, Dolmen Press, Dublin 1973; A. N. Jeffares, W. B. Yeats: *A New Biography*, Hutchinson, London 1988; W. K. Chapman, *W. B. Yeats and English Renaissance Literature*, Macmillan, London 1991. Si vedano inoltre J. Genet, *Villiers de L'Isle Adam and W. B. Yeats*, in A. N. Jeffares (ed.), *Yeats the European*, Barnes and Noble, Savage (Maryland) 1989, pp. 63-64; S. Putzel, *Reconstructing Yeats: The Secret Rose and The Wind Among the Reeds*, Barnes and Noble, Totowa (N. J.) 1986, pp. 22-25; W. H. O'Donnell, *A Guide to the Prose Fiction of W. B. Yeats*, UMI Research Press, Ann Arbor 1983, pp. 90-91.

¹³⁶ Il simbolo della rosa compare nell'*opus* yeatsiano a partire da *The Wanderings of Oisín* (1889). Il suo utilizzo simbolico è adottato anche da molti amici di Yeats, come Lionel Johnson e Ernest Dowson, il primo attribuendogli un'accezione prettamente dantesca e quindi cristiana (la rosa come simbolo della Vergine Maria), mentre il secondo considerandolo il paradigma dell'amore sensuale e dunque profano. Yeats sembra allacciarsi ad entrambe queste tradizioni, portandole tuttavia alle estreme conseguenze. In *The Shadowy Waters* (1885-1899), i due protagonisti, un uomo e una donna, sono simboleggiati l'uno da un giglio e l'altra da una rosa (i due fiori sono rispettivamente ricamati sul petto dei due eroi), emblemi in tal senso dei due sessi. In *The Travail of Passion*, il giglio ritorna ad essere il simbolo della purezza e la rosa della bellezza e dell'amore.

¹³⁷ Cfr. R. Ellman, *Introduction, The Identity of Yeats*, cit.

¹³⁸ Secondo il Buddismo praticato in Tibet, «mandala is an imaginary palace that is contemplated during meditation. Each object in the palace has significance representing some aspect of wisdom or reminding the meditator of some guiding principle. Tradition dictates the shapes, sizes and colors of these objects. There are many different mandalas, each with different lessons to teach. Most mandalas con-

tain a host of deities as well as inanimate objects» (*Exploring the Mandala*, <<http://www.graphics.cornell.edu/online/mandala/>>, 03/12/07).

¹³⁹ «Each of the 7 walls is attributed to one of the astrological planets. The wall attributed to Venus is actually the door through which we must enter. That is because Venus symbolises desire. We usually misinterpret that as sexual desire. In fact it is desire for life which ultimately, is desire for God. Note also that each wall has 8 horizontal rows. They can be attributed to the Ptolemaic spheres of the fixed stars (top row) and the astrological planets from Saturn for the second row, through to the Moon for the bottom row. The five vertical columns can be attributed to the alchemical elements of Earth, Water, Fire, Air and the Quintessence. Thus the astrological and alchemical attributions form a grid which can give extended meanings to the symbols» (J. Courtis, *The Tomb of CRC. The Symbolism of the Seven Sides*, <<http://www.crcsite.org/tomb.htm>>, 15/04/06). Per quanto riguarda le diverse valenze semantiche attribuite al numero sette si vedano inoltre Cornelio Agrippa, *Three Books of Occult Philosophy*, ed. by Donald Tyson, Llewellyn, St. Paul (MN) 1998, p. 268 e Israel Regardie, *The Golden Dawn*, Llewellyn Publications, St. Paul (MN) 1994.

¹⁴⁰ Cfr. I. Regardie, *The Complete Golden Dawn System of Magic*, cit.

¹⁴¹ C. H. Frater, N.O.M., *Flying Roll XVII, The Symbolism of the Seven Sides*, <<http://www.angelfire.com/ab6/imuhtuk/gdrolls/fly17.htm>>, 15/04/06.

¹⁴² Israel Regardie nella sua opera, *The Golden Dawn*, attribuisce in modo presoché blasfemo all'adepto che giace nella tomba le parole di Cristo: «I am the Resurrection and the Life. He that believeth on Me, though he were dead, yet shall he live. And whosoever liveth and believeth on me shall never die. I am the First and I am the Last. I am he that liveth but was dead, and behold I am alive for evermore, and hold the Keys of Hell and of Death» (cit., p. 264).

¹⁴³ Non solo, «the hour of hours» rappresenta secondo un'epistemologia prettamente cristiana, anche l'ora apocalittica della discesa finale del Cristo sulla terra, collegando dunque ancora una volta, il simbolo della rosa a quello del Salvatore.

¹⁴⁴ G. M. Harper, *Yeats's Golden Dawn...*, cit., p. 4.

¹⁴⁵ Originariamente i vv. 14-16 utilizzavano una diversa terminologia: «Winged Loves borne in gentle strife, / Tossing and tossing to and fro / The flaming circle of our life» (W. B. Yeats, *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, cit., p. 135).

¹⁴⁶ W. B. Yeats, *The Poems...*, ivi, p. 447.

¹⁴⁷ Cfr. W. Blake, *The Laocoon Group*, «Art is the Tree of Life [...] Science is the Tree of Death».

¹⁴⁸ F. Kermodé, J. Hollander, *The Oxford Anthology of English Literature*, Oxford University Press, New York 1973, p. 1685.



Fig. 6 – *The Fall of Satan*¹, *Illustrations of the Book of Job* (1825)
Collection of Robert N. Essick. Copyright (c) 2007 the William Blake Archive
Used with permission

CAPITOLO 3

L'EDIZIONE QUARITCH

1. Premessa

Grant me an old man's frenzy.
Myself must I remake
Till I am [...] William Blake
Who beat upon the wall
Till Truth obeyed his call;
(W. B. Yeats, *An Acre of Grass*)

Ripercorrendo brevemente le linee-guida che hanno delineato l'andamento tematico del presente studio, risulta chiaro che, se lo scopo del primo capitolo è stato quello di mettere in luce il sistema visionario di William Blake, grazie ad alcune delle sue principali opere profetiche, il nucleo paradigmatico del secondo capitolo è invece costituito dallo *Hodos Chame-liontos* del giovane William Butler Yeats, attraverso le linee cardinali del suo cammino mistico-esoterico. Il tentativo condotto nel capitolo precedente di focalizzare l'attenzione soltanto sul bardo irlandese trascurando volutamente il poeta visionario e il fascino da lui esercitato su Yeats, ci ha permesso di osservare l'influenza mistico-esoterica su Yeats almeno in parte e volutamente dissociata da quella blakiana (un'analisi della *Bildung* yeatsiana, che passa incontestabilmente attraverso il pensiero di Blake, avrebbe catturato tutto il nostro interesse distogliendolo dagli altri due incontri altrettanto essenziali nel cammino dell'artista celtico). D'altra parte, però, tale procedimento ha rappresentato sicuramente un ostacolo ai fini del nostro approccio non tanto biografico del poeta irlandese, quanto «poetico, simbolico, e critico». In effetti, nessuna analisi dell'*opus* e del sistema yeatsiano può dirsi completa senza una conoscenza del pensiero blakiano e, di conseguenza, un confronto critico tra i due artisti volto a comprendere ovviamente ciò che Yeats ha mutuato da Blake e ciò che invece ha rifiutato o, piuttosto, trasformato, al fine di capire come la *forma mentis* yeatsiana sia già di per sé 'ereditariamente' predisposta verso la *Vision* blakiana.



2. Il progetto dell'edizione *Quaritch*

Very little could be given him to satisfy so large a demand, but with his eye for symbolic systems, he needed no more to enable him to perceive that here was a myth as well worth studying as any that has been offered to the world².

2.1 Attraverso le sue *Autobiographies* e *Letters* è possibile delineare il percorso che conduce il giovane William Butler Yeats ad avvicinarsi con sempre maggior interesse ed acume interpretativo al sistema blakiano per poi catturarlo ed esserne al contempo catturato. Come abbiamo già anticipato nel capitolo precedente, il merito di avere avvicinato il poeta irlandese alla conoscenza di Blake va sicuramente a John Butler Yeats, il padre-padrone dalla cui eredità filiale ma anche mentale il giovane William – modello di ogni ribellione generazionale – intende svincolarsi, sentendola probabilmente come un impedimento alla costruzione della propria libertà mentale. Tuttavia, è opportuno ribadire che di tale eredità misconosciuta William Yeats mantiene sicuramente un caposaldo, come dimostra tutto il fascino che Blake eserciterà sempre su di lui e che proviene appunto, per certi versi, da un profondo interesse da parte del padre: «I had never read Hegel, but my mind had been full of Blake from boyhood up [...]»³, e ancora, «When I was fifteen or sixteen my father had told me about Rossetti and Blake and given me their poetry to read», A 114⁴. Un fascino giovanile che si manterrà costante se non forse crescente fino alla vecchiaia:

[...] if Blake and the pre-Raphaelites were his earliest passion, Blake alone remained as an inexhaustible source into his poetic maturity. In 1915, he named as his chief mystical authorities Blake and his two teachers, Boehme and Swedenborg; and to the end, when Yeats had exhausted or out-grown works of lesser genius and challenged Plato himself, he continued to write of Blake as a disciple writes of his master⁵.

Un padre colto, John Butler Yeats, mente creatrice intorno agli anni '60 del noto circolo d'ispirazione pre-raffaelita, attraversato da *quel* particolare interesse per le opere blakiane e rossettiane⁶, poi tramandato al figlio⁷. Ed è in tale *milieu* artistico-culturale, che il giovane poeta irlandese si accinge verso la propria scoperta, personale e condivisa al contempo, della produzione poetica ed artistica del genio inglese; una scoperta avallata e supportata da una schiera, seppur ristretta, di intellettuali ed artisti, di fronte al cui stimolo egli si dimostra oltremodo ricettivo⁸.

Impossibile probabilmente avere un elenco aggiornato degli uomini d'arte accolti all'epoca nel circolo yeatsiano, dei quali lo studente ha potuto fare conoscenza diretta. Sicuramente meno difficile è tuttavia ricordare i nomi dei due principali collaboratori ed amici di John Butler Yeats che, accanto a lui, ne tirano le redini: il pittore e poeta Edwin Ellis ed il pittore

e critico John Nettleship⁹. Raffinati esteti in cerca di immagini perturbanti e di sonorità delicate, gli artisti in questione catturano ed incuriosiscono il giovane «Willy Yeats» ma, al contempo, lo annoiano terribilmente. Lo stesso Ellis, che di lì a cinque anni sarebbe divenuto il suo più stretto collaboratore, è ancora nel 1884 un «esteta», un «artificiale», *arbiter elegantiarum* dei ricevimenti yeatsiani, con un mal celato atteggiamento e senso di superiorità, come sottolinea Dorfman: «In the 1880s Ellis was a typical aesthete, artificial, arch, and a little precious to judge from a set of drawings and prefaces in then “Sugar’d Sonnets [of Shakespeare] ... Resugar’d” which he did in 1884»¹⁰. È facile immaginare che questo suo raffinato preziosismo estetico non costituisca certo un richiamo per l’allora allievo della Metropolitan School of Art di Dublino, catturato da ben altri ‘preziosismi’ che quelli materiali¹¹. Ebbene, nel 1889, questo «piccolo esteta, artificiale» con aspirazioni artistiche, e il futuro poeta nazionale irlandese, con ambizioni invece magiche e nazionalistiche¹² si incontrano, dando vita ad una inattesa ma prolifica vicinanza artistica¹³.

Il loro lavoro intorno al poeta inglese ha realmente inizio quando Ellis mostra a Yeats un foglietto di carta contenente la propria interpretazione di *The fields from Islington to Marybone*¹⁴ (da *Jerusalem* 27, K 649); un’interpretazione che, a giudicare dalle sue stesse parole, sembra incuriosirlo e suscitare in lui non poche considerazioni:

The four quarters of London represented Blake’s four great mythological personages, the Zoas, and also the four elements. These few sentences were the foundation of all study of the philosophy of William Blake that requires an exact knowledge for its pursuit and that traces the connection between his system and that of Swedenborg or of Boehme. I recognized certain attributions from what it sometimes called the Christian Cabbala, of which Ellis had never heard, and with this proof that his interpretation was more than fantasy he and I began our four years’ work [...] (A 108).

Una sintassi diretta ed essenziale – tipica di Yeats –, grazie alla quale è possibile assaporare quella sua indiscutibile capacità di catturare il fulcro del sistema blakiano e il punto di partenza, obbligato, di chiunque studioso si voglia accostare all’opera del maestro inglese. La struttura paratattica di cui il poeta si serve per interpretare, in questo caso, la simbologia numerica alla base della produzione artistica di Blake, gli permette e ci permette di individuare subito il nucleo del suo pensiero, i protagonisti della sua cosmogonia, le fonti da cui potrebbe aver attinto e, quindi, il tipo di istruzione di cui deve avvalersi chiunque si avvicini alle sue stesse opere. Non solo, consapevole di una pressoché totale mancanza di conoscenza, da parte di Ellis, della cabala cristiana e delle altre dottrine di carattere filosofico-esoterico che trapelano dall’*opus* blakiano e, d’altra parte, altrettanto consapevole della propria poca competenza rispetto al suo sistema simbolico e profetico¹⁵, Yeats si addentra con estrema ‘lucidi-

tà' nel terreno minato e misconosciuto delle opere blakiane. Sottolineando le rispettive lacune con tonalità ironiche che lasciano presumere una certa iniziale sfiducia verso se stesso e verso le 'più che fantasiose' interpretazioni blakiane promosse da Ellis – almeno del passo in questione –, Yeats lancia al tempo stesso una sfida:

You will be surprised to hear what I am at besides the new play – A commentary on the mystical writing of Blake. A friend is helping me or perhaps I should say I am helping him as he knows Blake much better than I do, or any one else perhaps. It should draw notice – be a sort of red flag above the water's oblivion – for there is no clue printed anywhere to the mysterious "Prophetic Books" – Swinburne and Gilchrist found them unintelligible (L 151).

In questa lettera indirizzata all'amica Katharine Tynan, dell'8 marzo 1889, Yeats annuncia la nuova attività di studio e di ricerca che lo avrebbe coinvolto assieme ad Ellis. In questa missiva, Yeats delinea le finalità stesse della loro opera, «un commento sulla scrittura mistica [di Blake]», e sottolinea il proprio ruolo per così dire da assistente nei confronti di Ellis, mettendone in luce la profonda conoscenza dell'artista inglese. Il tono di sfida e di riscatto già preannunciato dalla lettera precedente proviene qui dalla convinzione che la loro opera emergerà «come una bandiera rossa al di sopra delle acque dell'oblio», nelle quali è affondato il tesoro blakiano. I *Prophetic Books* appaiono infatti, ai suoi occhi, un territorio ancora vergine che *deve* conseguentemente essere solcato:

It was natural, at the outset, for Yeats to be imaginatively held by the great prophet of a New Age which, more than a hundred years after his birth, had not yet begun; [...] Blake's writings had remained a sealed treasury of wisdom and beauty, awaiting the chosen disciple¹⁶.

Ovviamente, nell'ostentare quella assoluta assenza di nozioni interpretative con cui indagare i *Prophetic Books*, Yeats attacca volontariamente ed esplicitamente i primi pionieristici studi blakiani, rei di non aver trovato alcuna chiave interpretativa «to the mysterious "Prophetic Books"». Un'accusa quest'ultima che emergerà in modo ancora più netto nella prefazione alla loro opera, in cui i due critici spiegano i motivi che avrebbero portato molti dei loro predecessori a non, o a mal comprendere le opere blakiane, riferendosi in particolar modo ai *Libri Profetici*:

Two principal causes have hitherto kept the critics, – among whom must be included Mr. Swinburne himself, though he reigns as the one-eyed man of the proverb among the blind, – from attaining a knowledge of what Blake meant.

The first is the solidity of the myth, and its wonderful coherence. The second is the variety of terms in which the sections of it are named

[...].

Mr. Swinburne, Mr. Gilchrist, and the brothers, Dante and William Rossetti, deserve well of literature for having brought Blake into the light of day and made his name known throughout the length and breadth of England. But though whatever is accessible to us now was accessible to them when they wrote, including the then unpublished "Vala" [Blake first name for *The Four Zoas*], not one chapter, not one clear paragraph about the myth of Four Zoas, is to be found in all that they have published (*WWB*, viii).

Due delle tre opere critiche a cui Yeats fa implicitamente riferimento nel passo sovracitato e nella lettera a Katharine Tynan, nominandone soltanto gli autori, sono *The Life of William Blake* (1863; 1880)¹⁷ di Gilchrist, in cui vengono consegnate alla stampa per la prima volta molte opere dell'artista inglese; e il saggio di Swinburne, *William Blake: A Critical Study* (1868)¹⁸, che mostra «an enthusiasm, amounting almost to a cult, shared by the group as a whole»¹⁹. Il riferimento di cui sopra a Dante Gabriel Rossetti si deve alla sua opera di completamento e all'edizione, nel 1863, della *Life* di Gilchrist e, probabilmente al *Notebook* in suo possesso dal 1847, conosciuto come il 'Rossetti MS.'²⁰, e contenente le bozze di numerose poesie, nonché alcuni scritti miscellanei. Il nome di William Rossetti è invece legato ad un'altra edizione dell'*opus* blakiano, dal titolo *The Poetical Works of William Blake, Lyrical and Miscellaneous* (1874)²¹. Queste opere, di valore inestimabile per aver donato al grande pubblico la produzione pittorica e poetica del genio inglese, sono tuttavia, secondo Yeats ed Ellis, incapaci di fornire una qualche chiave di lettura per accedere ai *Prophetic Books*, definendoli addirittura «inintelligibili».

Del resto, sia Ellis che Yeats sono sicuramente a conoscenza che il recupero delle opere dell'artista visionario, avvenuto intorno alla metà del XIX secolo, grazie soprattutto al lavoro condotto dagli studiosi sopra citati, è stato un recupero assolutamente parziale, «rested on his lyrical poems»²². Le liriche e il *Marriage* hanno rappresentato infatti, per la maggior parte dei critici blakiani tardo-ottocenteschi, il confine oltre il quale non era necessario e consigliabile inoltrarsi, «reading Swinburne only as confirmation that the prophecies were aberrations of an overwrought sensibility»²³, giacché «Swinburne found in that saintly man an advocate of "evil"»²⁴. Sulla stessa linea interpretativa sembrano collocarsi Saintsbury²⁵ e W. B. Scott²⁶, il quale, ad esempio, «doubted that Blake had sufficient learning or the mental temper to read *Parcelsus* or *Swedenborg*». Lo stesso Swinburne, nel suo celebre *William Blake: A Critical Essay*²⁷, scoraggia i lettori dall'avvicinarsi alle opere profetiche, poiché «[...] many voices might be heard crying in this wilderness before the paths were made straight» (199). Voci che, perfino secondo W. M. Rossetti, non mancano di evidenziare la sua follia, dal momento che il poeta inglese difficilmente potrebbe apparire «free from a tinge of something other than sanity»²⁸, – sebbene la scuola pre-raffaelita lo consideri pur sempre «the prophet of the religion of art»²⁹.

La messa in dubbio dell'operato blakiano da parte di molti *scholars* proprio a causa del suo presunto stato mentale, costituisce sicuramente un elemento-chiave nell'analisi condotta da Ellis e da Yeats, che non possono esimersi dal reiterare e condannare più volte nella loro opera tale giudizio e tutta la tradizione interpretativa che da esso deriva:

Everyone who has looked at Blake has been struck with possible origins for this, that, and the other story, name, symbol, or poem. Some have gone so far as to maintain that Blake was a mere foolish patchwork of spoiled morsels, gathered with an ignorant hand from the treasure houses of all the great to whom he had access. [...] The critics had not read their author (WWB, I, 337-338).

Ed è infatti proprio a partire da questa accusa di follia, ampiamente condivisa, che Ellis e Yeats fanno risalire la propria analisi critica, creando un'opera che è, in primo luogo, volta a smentire tale visione del genio inglese. In altre parole, essi si muovono verso le opere del maestro inglese con un impulso che sembra nascere proprio da questo dibattito denigratore, incline a leggere ciò che ai loro occhi è soltanto espressione del genio, in sintomi inconfondibili di pazzia. La loro sfida verso coloro che hanno disarmato l'arte blakiana in quanto opera di un uomo *mentally insane*, è forte e lampante; una sfida che ha un intento quasi apologetico, al fine di riscattare il suo *corpus* poetico ed artistico:

Fifteen years after the Aldine Blake, Ellis and Yeats did begin to trace out the myths and their connections and called their account "The System." By positively exhibiting Blake's claim as a serious and coherent thinker – whether mystic, philosopher, theologian, or symbolist – rather than, at best, suggesting it as Swinburne and William Rossetti had done, Ellis and Yeats's work went a long way toward disarming the charge of madness and prepared the groundwork for an appreciation of Blake's prophetic books in the twentieth century³⁰.

2.2 Al momento del loro 'secondo' incontro, o meglio della loro decisione di sondare i *Prophetic Books*, sia Ellis che Yeats «experimented with practical magic and occult symbols; Ellis fell into a trance a number of times during the course of their collaboration»³¹; mentre Yeats, come ben sappiamo, ha già intrapreso il proprio cammino iniziatico prima nella Società Ermetica dublinese e poi nella Società Teosofica di Madame Blavatsky. Ben lungi dall'essere immuni, entrambi, dal fascino per l'occulto, i due editori danno avvio alla loro collaborazione non senza un segno del loro compito vocazionale e 'profetico': nell'anno 1889 ricorre infatti il centenario della pubblicazione del *Libro di Thel*. Un indizio inconfondibile, per i due eruditi, dell'approvazione e della benedizione di William Blake, che li avrebbe dunque effettivamente scelti per riscattare la propria produzione artistica e soprattutto il proprio sistema simbolico:

We took it as almost a sign of Blake's personal help when we discovered that the spring of 1889, when we first joined our knowledge, was one hundred years from the publication of *The Book of Thel*, the first published of the 'Prophetic Books', as though it were firmly established that the dead delight in anniversaries (A 161)³².

Nonostante l'approvazione ricevuta, l'impresa si rivela essere quanto mai ardua per i due studiosi, come lo stesso Yeats rivela all'amico John O'Leary in una lettera del dicembre 1889: «The work at Blake goes slowly on» (L 201). In effetti, seguendo il percorso tracciato in particolar modo dal ricco epistolario yeatsiano, le notizie che giungono sull'andamento dell'opera sono piuttosto alterne, probabilmente suscettibili dello stato d'animo del loro autore. Come evidenzia Fletcher in *The Ellis-Blake-Yeats Manuscript Cluster*, «In October 1889 Yeats reports to Katharine Tynan that the work is going well and might be finished in the following January; but in December 1889 progress was complicated by the discovery at the Linnels's of a lengthy unknown fragment of a 'Prophetic Book' and in February 1890 he was still copying the new work»³³. Sappiamo infatti, da un'altra missiva scritta da Yeats a Katharine Tynan nel maggio 1890, che *WWB* ha già un probabile ed appetibile editore, sebbene non preveda ancora tre ma due volumi:

It is pretty certain that Quaritch will publish our Blake book we will get nothing for it – for the first edition anyway – but he will do it so very well, with such good paper & binding and so forth, that it will indirectly pay better than it would to get some small sum from an ordinary publisher for it. It will be in two volumes – the first containing the text of the prophetic books the second an interpretation of the philosophy contained in them (L 218).

Non solo, anche l'ordine tematico sembra essere già delineato, come risulta dalla seguente lettera indirizzata ad Ellis sempre nel 1890, in cui compare per la prima volta uno schema seppure ancora approssimativo, del lavoro specifico compiuto da Yeats, ovvero delle parti da lui scritte – sicuramente indicative dei nuclei tematici e simbolici del sistema blakiano che hanno catturato la sua attenzione:

The reason I have not attacked Jerusalem & Milton is that the Biblical part, so important in both books, is still a blank to me, I am pushing on with Boehmen & Swedenborg reading, in the hope to find it clear up. [...] I find I can never write other than consecutively. I mean I cannot write Chap 2 before Chap I [...]. I have by me for some time a careful scheme of my part of the work & will try to follow it. It will be as follows-

Chap.	I.	The Mystical postulate
"	2	The three persons. The three regions.

”	3	The Four Zoas. The four Elements
”	4	The Four Atmosphere[s]. The States and Spaces.
”	5	The types & correspondences of these things
Chap.	6.	The Rotation of Zoas
”	7.	The Nine Months and six days of creation
”	8	Interpretation of large chart
”	9	Blake & Genesis
”	”	Apocalypse
”	10	Blake & the Historical Books of the Bible
”	11	Blake & <Christ> the crucifixion
”	12	Blake & Boehmen
”	13	Blake & Swedenborg
”	14	Blake & the Alchemists (L 224-225).

Questo schema, seppure modificato nella stesura definitiva dell'opera, rivela in effetti un manifesto interesse da parte del poeta irlandese per la simbologia numerica del sistema blakiano, proveniente – quest'ultima – sia dalla sua visione mistico-esoterica che da quella cristiana. Non a caso Yeats sembra concentrare un particolare sguardo ai protagonisti *par excellence* della produzione del maestro inglese, gli zoa, e alla *vexata questio* legata alla loro numerologia simbolica. Infatti, nel suddetto indice, il poeta individua come prima tappa della sua ricerca il «postulato mistico», per poi scendere nel dettaglio di quella che è – ai suoi occhi – l'espressione blakiana di tale postulato, ovvero l'opera in cui probabilmente egli vi riconosce una maggior compiutezza mistica, *The Four Zoas*. Da questo componimento che, come ben sappiamo, narra della caduta del primo uomo sulla terra fino alla sua palingenesi nel regno edenico, Yeats passa ad analizzare la visione offerta da Blake dei due capitoli biblici della *Genesi* e dell'*Apocalisse*, affrontando quindi il rapporto intercorso tra l'artista inglese e la tradizione sia del *Nuovo* che del *Vecchio Testamento* – con particolare riferimento alla crocifissione del Cristo. A questo punto, la ricerca yeatsiana si sposta verso l'eredità mistico-occulta da cui Blake ha attinto, un'eredità che egli individua a partire da Jacob Boheme, Emmanuel Swedenborg e dalla tradizione alchemica.

La lettera continua con alcune argomentazioni di carattere tecnico sulla necessità – sua e di Ellis – di condurre il lavoro separatamente per poi, in un secondo momento, confrontare i rispettivi percorsi analitici ed arrivare quindi e soprattutto a delle conclusioni comuni o, quantomeno, non contraddittorie le une con le altre:

Let us work on separately by all means (we can do none other nor should do other) but afterwards we must compare & bring our work into agreement. It is a mere matter of saying more or less often that we see the same truth from different sides.

Let the question of signing our separate parts stand over until they are written. The question is simply this – much that each of us writes

is the result of discussions to which one contributed not more than the other. The matter however is unimportant if we do not contradict each other on any essential point (*ibidem*).

Di notevole interesse la nota «inscribed in Lady Gregory's copy of *The Works of Blake* (Berg)»³⁴, che reca la data 14 novembre 1899. Questo breve commento concesso da Yeats rappresenta sicuramente un'ulteriore traccia del percorso da loro compiuto durante la stesura di *WWB* e una chiara esemplificazione delle modalità e delle motivazioni adottate durante la loro suddivisione degli 'incarichi':

The book was written in this way. I wrote a life of Blake about as long as my life of him in 'The Muses Library Book', an account of the symbolic system as a whole, & a short interpretative argument of each prophetic book. Ellis expanded, or rather completely rewrote the life into its present form, he accepted with some additions & modifications the chapter on the symbolic system & expanded the short arguments to ten times their original length; & wrote a number of extra chapters. The actual interpretation of the philosophy, which is contained in both his book & mine was made out absolutely together. His mind was far more minute than mine, but less synthetic. I had a tendency to make generalisations on imperfect foundations, & he to remain content with detached discoveries. We worked about four years & our method was to collate every mention of a mythological personage, or symbol. Ellis compiled a concordance to aid us. ...With the exception of the part called 'The Symbolic System' almost all of the actual writing is by Ellis (L 226).

Queste dunque le norme che Ellis e Yeats decidono di seguire per la ripartizione delle costanti tematiche e simboliche, ovvero per la stesura della loro opera, sempre ben coscienti dei propri e rispettivi limiti e capacità. La precisazione di Yeats riguardo a colui cui si deve il merito di avere scritto gran parte di *WWB*, ovvero Edwin Ellis, compare, come vedremo, in numerose lettere.

Ancora in un'altra nota scritta nella propria copia dell'edizione Quaritch, datata 3 maggio 1900, Yeats descrive le stesse modalità di composizione del volume, inserendovi però alcune ulteriori considerazioni e precisazioni:

The writing of this book is mainly Ellis's. The thinking is as much mine as his. The biography is by him. He wrote and trebled in size a biography of mine. The greater part of the "symbolic system" is my writing; the rest of the book was written by Ellis working over short accounts of the books by me, except in the case of the "literary period," the account of the minor poems, and the account of Blake's art theories which are all his own except in so far as we discussed everything together³⁵.

Dopo una lettura congiunta delle opere boehmiane e dopo aver copiato il manoscritto Linnell di *The Four Zoas* a Red Hill³⁶, sembra che Yeats abbia iniziato a redigere la parte dedicata al sistema simbolico blakiano – il cui titolo sarà infatti *The Symbolic System* – e scritto la *Memoir*, ovvero la parte biografica (successivamente ampliata dal suo collaboratore); Ellis, d'altro canto, avrebbe lavorato su tutti gli altri capitoli³⁷.

Secondo tale procedimento, stando alle parole dei due autori, *The Works of William Blake* risulterebbe essere in fase di conclusione già intorno al settembre del 1890. Nello stesso periodo sembra giungere anche la conferma, da parte del famoso editore londinese Bernard Quaritch³⁸, della pubblicazione dell'opera a cura della propria casa editrice (lettera a Katharine Tynan, 7 sett. 1890):

Blake keeps me to my desk. Quaritch has finally agreed to publish the book giving us by way of payment 13 large paper copies each – they will be worth at the smallest £3 a piece I suppose – We are to have reproductions of all the illustrations to the prophetic books – about 160 drawings in all – and charts & maps as many as we need. There will be two volumes one containing the mystical poems – one of these Vala, a poem of great length & beauty never having been printed or even read before – The other volume will contain our commentary. The whole book will be in printers hands before Winter, I hope, & will be as far as illustrations & general size & get up are concerned the most important thing done as yet upon Blake. Our part will I believe give to the world a great religious visionary who has been hidden (L 227-228).

Ma la morte improvvisa del padre di Ellis (L 233) e i problemi di salute che colpiscono Yeats («[...] for I am struggling with the difficulties of semi-collapse», nov. 1890, L 235) costituiscono un ulteriore impedimento alla stesura definitiva del libro, ritardandone ancora la pubblicazione («Blake work has however greatly thickened of late», 21 genn. 1891, L 240). Circostanze impreviste che sembrano suscitare nel poeta irlandese una certa ansia, tanto che, a partire dal gennaio del 1891, la sua attività di studio e scrittura diviene ancora più febbrile. Egli accresce infatti le proprie ore lavorative, a causa di certi errori che lo obbligano a riscrivere alcuni capitoli ma, soprattutto, spinto dal timore che Ellis voglia oltrepassare i propri confini di ricerca per invadere i suoi ed entrare dunque in un terreno in cui sarebbe, secondo Yeats, totalmente forestiero (lettera a John O'Leary, 21 genn. 1891):

I had finished about ten days ago almost the whole of the general account when I discovered a mistake unimportant in itself but deeply woven into the method of expression & had to start several chapters afresh. [...]. The reason why I am afraid of leaving Blake for a time is that Ellis is in a hurry & if I leave it may do some of my chapters himself & do them awry. Providence has stopped off his terrible activity for the present moment however & attack my provinces with horse foot & artillery. The boundary mark between his & mine being a not over

well defined bourne – <except in my mind.> [...] Ellis is magnificent within his limits but threatens to overflow them <with his wonderful industry> & beyond them he is useless through lack of mystical knowledge (L 241-242).

La metafora bellica che Yeats adotta per evidenziare l'impeto espansionistico di Ellis, il quale, appunto, tenta di varcare le proprie province per invadere quelle circostanti, mette in luce due questioni rilevanti ai fini del nostro stesso approccio di *WWB*. Il primo aspetto riguarda una già evidenziata insicurezza nutrita da Yeats verso il suo compagno e determinata da quella totale assenza di studi mistici che già renderebbero la sua analisi blakiana incompleta. Il secondo aspetto concerne invece la fase del loro lavoro relativa alla suddivisione degli incarichi che, come evidenzia Yeats, sembra essersi fermata ad uno stadio più teorico che pratico, basandosi di fatto sulla stabilità di un confine non ben definito, se non mentalmente. Una questione quest'ultima di primaria importanza per qualunque studioso si voglia avvicinare ai tre volumi, giacché attribuire questo o quel capitolo a uno dei due autori costituisce sicuramente *un hasard*. In effetti, sebbene talvolta sia facile riconoscere il pensiero e la mano dell'uno o dell'altro³⁹, sarebbe comunque impossibile negarne una certa influenza reciproca. Non solo, com'è possibile rilevare sia dalle successive lettere yeatsiane che dallo stesso *WWB*, Ellis sarebbe comunque riuscito ad apportare le proprie aggiunte, a dispetto dei tentativi di difesa del proprio operato condotti da Yeats, probabilmente nel periodo da lui trascorso a Sligo e a Dublino per dedicarsi allo Irish Literary Revival⁴⁰. Ellis sembra infatti intervenire sulla parte che Yeats dedica al Sistema Simbolico blakiano, allegandovi alcuni approfondimenti peraltro facilmente riconducibili a lui. Secondo Dorfman, «Possibly some of the very hasty seeming and poorly proofread chapters on particular and miscellaneous points, such as clusters of symbols and the English names that were originally Ellis' contribution, are his additions to the "Symbolic System."», così come «The observations on the married life of the four Zoas are undoubtedly his, since Ellis was interested more in personalities than in poetry, particularly in anything that dealt with conflict between the sexes»⁴¹. Nonostante questi interventi apparentemente volti ad accelerare la pubblicazione dell'opera, quest'ultima è in realtà soggetta ad una ulteriore proroga, confermata da un'altra missiva del 16 novembre 1892, a Edward Garnett, in cui Yeats riporta le parole di Ellis secondo il quale «Blake will hardly be out of the binders hands much before exmas», e aggiunge «It has gone to 3 vols» (L 335).

2.3 La prima pubblicazione di *The Works of William Blake* risale addirittura al febbraio del 1893 ed è accolta dalle grandi riviste londinesi con un entusiasmo moderato e con alcune riserve. Paradigmatico in tal senso il commento *Two Mystics on Blake* apparso su «The Speaker» (15 aprile 1893) in cui, come spiega Kelly in nota alla sua edizione delle *Letters*, l'autore di tale recensione:

[...] although complimenting the editors of *The Works of William Blake* on their industry, expressed reservations about the nature of their achievement. While they had 'undoubtedly rendered much of hitherto obscure poetry intelligible', and had 'demonstrated that Blake's tedious allegories are often based fundamentally on deep conceptions', they shirked, said the reviewer, 'discussing the genesis of certain Blakeian ideas for the very good reason that by doing so they would infallibly destroy the sanctity of the Great Myth' (L 355, n 2).

In un'altra recensione dal titolo *A Guide to Blake*, uscita sulla «*Westminster Gazette*» (16 febr. 1893), il critico in questione considera l'edizione a cura di Ellis e di Yeats «[...] the best service yet done to Blake», non mancando tuttavia di aggiungere:

Rosicrucians, and Kabbalists, and Hermetical Brothers may have the very truth, the pearl of price....mysterious airs and allusive hints are not the way to win anyone over to anything; and if some readers should pronounce much of this book to be humbug and charlatanry, or delusion and lunacy, they would be wrong indeed, but not without excuse for their mistake (*ibidem*).

Un'opera cosparsa di misteri ed allusioni inutili alla comprensione del testo, con finalità incerte o mai raggiunte; un lavoro definito addirittura una «ciarlatanata», e non senza motivo, si procura di aggiungere l'autore del suddetto saggio. Un volume che, per arrivare infine alle interpretazioni più recenti, Keynes considera come «[...] a work of enthusiasm rather than of accurate scholarship» (lettera del 17 luglio 1938 a Joseph Hone)⁴², mentre Adams vi individua numerose «textual inaccuracies and such wild assumptions»⁴³. Queste sono soltanto alcune delle critiche a cui l'edizione Quaritch è andata incontro; critiche evidentemente volte a sottolineare con particolare veemenza la commistione implicita nell'opera tra quell'accuratezza richiesta ad ogni lavoro critico e la presenza di svariate imprecisioni causate, per lo più, dal tentativo yeatsiano di diminuire quel divario esistente tra lui stesso e Blake, tra la propria magia e il *suo* misticismo, tra la propria visione raggiunta con armi materiali e la *sua*, perseguita invece con gli strumenti dello spirito⁴⁴. «In a sense, then, Blake and Yeats looked at the same world from different points of view», afferma Adams, sostenendo che «Yeats focused upon the frustrations of this world from within this world, and Blake focused upon the possibilities of this world from a position extremely difficult to pinpoint anywhere in the delusion we call space»⁴⁵.

Il ritratto di Blake che emerge dall'edizione Quaritch è infatti il frutto dell'esperienza esoterica yeatsiana in cui converge, come ben sappiamo, gran parte della tradizione occulta occidentale ed orientale; un ritratto, aggiungerei, «wrapped up in a queer dress» (L 218), quello dell'estetismo pre-raffaelita ancora attribuibile ad entrambi gli studiosi⁴⁶. Ed è lo stesso Yeats che, sorprendentemente, nel prosieguo della nota (di cui sopra) alla propria edizione dell'opera afferma:

P. S. – The Book is full of misprints. There is a good deal here and there in the biography, etc., with which I am not in agreement. I think that some of my own constructive symbolism is put with too much confidence. It is mainly right but parts should be used rather as an interpretative [sic] hypothesis than as a certainty. The circulation of the Zoas, which seems to me unlike anything in traditional symbolism, is the chief cause of uncertainty, but most that I have written on the subject is at least part of Blake's plan. There is also uncertainty about the personages who are mentioned by him too seldom to make one know them perfectly; I here and there elaborate⁴⁷.

Yeats sembra dunque comprovare la presenza di certi errori sia editoriali che interpretativi presenti in *WWB*, maturando una consapevolezza che lo rende incline a consigliare i propri lettori di considerare alcune parti *qua* «ipotesi interpretative» che devono ancora essere debitamente dimostrate, riferendosi esplicitamente alle sezioni relative al simbolismo dei libri profetici. Sezioni nelle quali si trovano alcuni commenti che sicuramente trapelano una certa incomprensione del sistema simbolico e sulle quali Yeats stesso ritornerà. È questo il caso ad esempio della loro analisi di *The Mental Traveller* (*WWB*, I), successivamente rifiutata e reinterpretata in *A Vision*. Non solo, sfogliando alcune pagine della *Memoir* è possibile imbattersi in certe affermazioni a dir poco fantastiche sulla vita e le origini di Blake, mentre nel terzo volume risultano evidenti alcuni interventi compiuti addirittura sul testo delle opere – mi riferisco in particolare, come vedremo, a *The Four Zoas*.

Tuttavia, sebbene «[...] they lacked scholarly tact»⁴⁸, e al di là di tutti gli errori che abbiamo visto *en passant* e sui quali ritorneremo nel corso del capitolo, questo triplice volume e soprattutto la parte dedicata al *Symbolic System* «still illuminate Blake despite dense, obscure, and dubious mystical doctrine»⁴⁹. Interessante è il giudizio di Raine riguardo agli errori commessi da Yeats nel proprio capitolo sul simbolismo blakiano:

A recent bibliography dismisses the Ellis and Yeats commentaries on Blake as of historical interest only, and their method as “hit or miss”. This is far from the truth; though it might strike a pedant ignorant of the exact knowledge of symbolic tradition in that way. But because he was a learner of that great discourse of which he was later to become a master, Yeats often failed to recognize clues which, had he known more of the literature of such thought, would have been plain to him; evident traces of neo-Platonism, for example, and the writings of Plotinus. At other times he followed false clues with misleading results, attempting to force upon Blake symbolic patterns which did not fit. [...] These defects notwithstanding, Ellis and Yeats's work comes near to the underlying principles and intention of Blake's symbolic thought. Blake would have condoned its mistakes, and probably set about adding to his all embracing mythology whatever elements in the knowledge of Ellis and Yeats he had not already made his own⁵⁰.

Come Raine, lo stesso Keynes tende a ribadire che «The chief value of these volumes lies in the interpretation of the symbolism, the paraphrased commentaries and the lithographic reproductions which they contain»⁵¹. Riguardo alla pubblicazione nell'edizione Quaritch delle riproduzioni litografiche blakiane, conviene sottolineare che la fruibilità delle opere dell'artista inglese al grande pubblico dovuta in gran parte all'edizione di Gilchrist, *Life of William Blake*, risale addirittura al 1863. In quest'ultima opera, di carattere biografico⁵², compaiono alcuni scritti di Blake mai consegnati alla stampa a causa del loro elevato costo⁵³, ma non vi troviamo tutta la sua produzione artistica. Il volume curato da Ellis e da Yeats è infatti l'edizione più completa, fino al XIX secolo, del *corpus* blakiano⁵⁴.

Ma l'edizione Quaritch rappresenta soprattutto, e sicuramente lo è stata per Yeats, la certezza e forse anche la *presunzione* di una chiamata a lui diretta. Una *presunzione* che, assieme al rispetto e, oserei aggiungere, all'amore per il pensiero e per l'arte letteraria e figurativa di Blake, hanno dato vita ad un'opera di inestimabile valore pur e con tutte le inaccurately che quello stesso fascino e quella stessa presunzione, o «confidence» come la definisce il poeta stesso, le hanno procurato. Yeats è riuscito a penetrare ben al di sotto della superficie formale che riveste le opere del proprio maestro, per giungere fin nei recessi di un sistema simbolico che implica un diverso tipo di apprendimento o conoscenza. *The Works of William Blake* rivela infatti, nella sua profondità critica, nella sua rassegna simbolica e nei suoi contenuti poetici, un cospicuo impegno a livello conoscitivo e analitico. Raine definisce questa conoscenza come «learning of the imagination»⁵⁵: un'immaginazione che Yeats attribuisce al poeta inglese e che lui stesso aspira a raggiungere. È necessario ricordare che tale 'desiderio di emulazione', nutrito verso l'antico maestro e che emerge proprio a partire da questa triplice edizione, lo avrebbe inoltre aiutato a trovare la propria voce poetica. In effetti, come vedremo nel corso di questo capitolo, dopo essersi totalmente immerso nell'arte di Blake, Yeats sembra riemergere con un nuovo *furor poeticus* ed una profonda comprensione del sistema blakiano:

The book must rouse a good deal of interest among literar[y] people & what will please me better influence for good the mystical societies through out Europe. You will like his system of thought it is profoundly Christian – though wrapped up in a queer dress – & certainly amazingly poetical – It has done my own mind a great deal of good – in liberating me from formulas & theories of several kinds. You will find it a difficult book – this Blake interpretation – but one that will open up for you I think as it has for me new kinds of poetic feeling & thought (Lettera a Katharine Tynan del maggio 1890, L 218).

Sotto il 'peso' di queste parole, la prospettiva perseguita in questa terza sezione del nostro studio è duplice e coinvolge da una parte l'edizione Quaritch e quindi l'analisi ellis-yeatsiana del *corpus* blakiano; e, dall'altra,

l'eredità blakiana che Yeats conquista proprio a partire da *WWB*, giacché come ribadisce Raine, «[...] Blake's system undoubtedly gave Yeats the ground-plan of his own. The basic structure of *A Vision* is already to be found in the Ellis and Yeats commentaries»⁵⁶.

3. *The Works of William Blake: Volume I*⁵⁷

Blake is likely to be I dare say the one big prose matter I shall try just yet however. By big I mean not articles, merely. Though Blake book will be truly a biggish book (Lettera a Katharine Tynan, agosto 1889, L 179).

3.1 *The Works of William Blake: poetic, symbolic and critical*. Un titolo sicuramente esemplificativo dell'immensa struttura che vi è alle spalle e che comprende infatti un approccio all'opera blakiana da parte di Yeats e di Ellis tale da rispettare i tre nuclei anticipati appunto dal titolo stesso. Il primo volume è costituito da quattro sezioni: *Preface*, *Memoir* (quest'ultima composta da 14 sottocapitoli che ripercorrono la vita di Blake), *The Literary Period* e *The Symbolic System*. Questo primo volume presenta un orientamento critico che contempla il sistema blakiano nella sua totalità e molteplicità a partire da una prospettiva che è per lo più onnicomprensiva ma affatto introduttiva, presupponendo infatti una familiarità da parte del lettore sia con il pensiero che con i componimenti del poeta inglese⁵⁸.

Il secondo volume è costituito da tre sottocapitoli. Il primo rappresenta una *Interpretation and paraphrased Commentary* di oltre venti opere blakiane, con la sola eccezione dei *Poetical Sketches*, di *Island in the Moon* e di alcune liriche meno note; il secondo dal titolo *Blake the Artist* è prevalentemente incentrato sulla produzione pittorica dell'artista; ed il terzo, *Some References*, presenta una concordanza delle figure dei quattro zoa nei *Libri Profetici*. In questo volume si ha una focalizzazione verso quei nuclei semantici e simbolici centrali nei componimenti blakiani, evidenziando come l'interpretazione critica dei due autori sia causa e conseguenza di una ricerca epistemologica che ha scavato l'universo segnico, semantico, simbolico ed immaginifico creato da Blake – sebbene tale ricerca polidirezionale evinta dal secondo libro risulti per certi versi caotica e dispersiva. La terza parte si presenta infine come un compendio di tutte le sue opere, inclusa anche la produzione pittorica. In questo volume sono pubblicati i *Poetical Sketches*, i *Songs*, i *Gates of Paradise*, le poesie manoscritte ricavate dal *Pickering MS*, il *Note-book*, le *Notes* ai primi componimenti, *Ti-riel* e *Vala*; e, infine, le *Lambeth prophecies*, il *Marriage*, *Thel*, *Jerusalem*, e *Milton*, che vi compaiono litografati.

3.2 *Preface – The Works of William Blake* si apre con una *Prefazione* scritta da Ellis e da Yeats nel 1892, in cui gli studiosi esprimono tutta la difficoltà insita nel sistema mitologico e simbolico creato dal bardo inglese, mettendo dunque in guardia ogni lettore da alcuni facili preconcetti riguardo all'opera critica che si accinge a leggere:

The reader must not expect to find in this account of Blake's myth, or this explanation of his symbolic writings, a substitute for Blake's own works. A paraphrase is given of most of the more difficult poems, but no single thread of interpretation can fully guide the explorer through the intricate paths of a symbolism where most of the figures of speech have a two-fold meaning, and some are employed systematically in a three-fold, or even a four-fold sense (*WWB*, viii).

Sebbene non ci sia un singolo filo interpretativo che, una volta dipanato, conduca «l'esploratore» verso un nucleo originario, poiché l'intera struttura poetica blakiana si erige su di un ordine mitico e simbolico labirintico e polivalente eppure, aggiungono Yeats e Ellis, è proprio a partire da tale sistema che il *quester* blakiano ritrova una coerenza intrinseca a tutto l'*opus* figurativo e poetico. Ed è proprio a partire da questa «solidity of the myth, and its wonderful coherence» che i due *scholars* sono riusciti, a differenza dei critici precedenti, a comprendere «what Blake meant» (*ibidem.*). Né Gilchrist, né Swinburne⁵⁹, né i fratelli Rossetti ne sono stati capaci, proprio perché rei di aver ignorato quel mito, coerente e solido, che essi hanno invece individuato nelle *personae* degli zoa e nella simbologia numerica che vi è alle spalle:

[...] the reader who does not understand the relation of the Four Zoas to each other, and to each living man, has not made even the first step towards understanding the Symbolic System which is the signature of Blake's genius, [...] (*ibidem*).

Una volta terminata questa sorta di 'arringa difensiva' della propria opera e individuata l'accusa verso coloro che si sono avventurati in un terreno simile, i due autori⁶⁰ riassumono in poche parole quello che a loro avviso rappresenta il centro nevralgico del pensiero blakiano; un commento che riportiamo qui di seguito, nella sua versione integrale, come degno testimone della visione interpretativa da loro stessi perseguita:

Nature, he tells (or rather he reminds) us, is merely a name for one form of mental existence. Art is another and a higher form. But that art may rise to its true place, it must be set free from memory that binds it to Nature.

Nature, -- or creation, -- is a result of the shrinkage of consciousness, -- originally clairvoyant, -- under the rule of the live senses, and of argument and law. Consciousness is the result of the divided portions of Universal Mind obtaining reception of one another.

The divisions of mind began to produce matter [...], and opacity (Satan), but its fatal tendency to division had further effects. Contraction divided into male and female, -- mental and emotional egotism. This was the 'fall'. Perpetual war is the result. Morality wars on Passion, Reason on Hope, Memory on Inspiration; Matter on Love. In Imagination only we find a Human Faculty that touches nature at

one side, and spirit on the other, Imagination may be described as that which is sent bringing spirit to nature, entering into nature, and seemingly losing its spirit, that nature being revealed as symbol may lose the power to delude.

Imagination is thus the philosophic name of the Saviour, whose symbolic name is Christ, just as Nature is the philosophic name of Satan and Adam. In saying that Christ redeems Adam (and Eve) from becoming Satan, we say that Imagination redeems Reason (and Passion) from becoming Delusion, -- or Nature.

The prophets and apostles, priests and missionaries, of this Redemption are, -- or should be, -- artists and poets. Art and poetry, by constantly using symbolism, continually remind us that nature itself is a symbol. To remember this, is to be redeemed from nature's death and destruction (*WWB, Preface, xii-xiii*).

Con queste parole, i due autori riassumono il mito blakiano della caduta, che conduce alla scissione dell'essere androgino in maschio e femmina e alla creazione di quella realtà fenomenica in cui non solo il figlio-pellegrino esplorerà il proprio esilio dal Padre, ma verso la quale il Cristo stesso si abbasserà per annullarsi nello *status* umano. L'evento chenotico, paradossale e inaudito, richiesto al Figlio e da lui compiuto, è il presupposto imprescindibile per la redenzione e il simbolo stesso della forza immaginativa nascosta in ogni essere umano. «Creation» *contra* «imagination»: questa è la coppia oppositiva *par excellence* di tutto il sistema blakiano, che introduce uno scontro dialettico annunciato ed individuato dall'artista-profeta, e superato dalla forza della sua immaginazione. Una coppia oppositiva che nel capitolo intitolato *The Symbolic System*, i due editori vedranno traslata la prima, l'immaginazione, nella figura del Cristo, e la seconda, la natura, in quella che è la sua veste umana, ovvero la sua Incarnazione. Per questo anche la natura, secondo l'accezione semantica conferitale da Blake, è essa stessa un simbolo.

Ma cerchiamo di seguire l'ordine tematico voluto dai due autori, passando quindi ad osservare il resoconto biografico che segue la prefazione e che costituisce dunque il sottocapitolo che dà propriamente avvio a *WWB*.

3.3 *Memoir* – Ciò che probabilmente lascerà il lettore per così dire curiosamente meravigliato seguendo questa narrazione romanizzata della vita di Blake, è soprattutto come i due autori tendano inizialmente a sorvolare il simbolismo che sorregge l'immensa struttura mitologica creata dal poeta visionario, per soffermarsi invece, paradossalmente, sulla sua vita, quasi fosse anch'essa parte imprescindibile di quel disegno mistico che viene creato dalla concatenazione del *corpus* artistico. Blake sembra apparire come il vero eroe delle sue opere, il personaggio autobiografico da cui attingere esperienze, incontri, persone e sentimenti, che saranno poi traslati nella realtà simbolica e metaforica della poesia e della pittura. Egli è, in quanto uomo, Albione che è caduto sulla terra ed è immerso nel

sonno di morte, ma è anche, in quanto poeta, l'Immaginazione creatrice che risveglia l'uomo da quel sonno e lo riporta verso il proprio *status nascendi*. In altre parole, il rapporto di causa-effetto che si instaura tra il poeta (Blake) e la propria facoltà immaginifica (ognuno è sia causa che conseguenza dell'altro) appare paritetico all'altro tra il Salvatore e l'Immaginazione (in quanto facoltà salvifica), cosicché ne deriva che Blake quale poeta e possessore di tale facoltà altri non è, per Yeats, che il Salvatore: colui per il quale si sono aperte «the doors of perception».

Per introdurre il grande poeta visionario, Ellis e Yeats⁶¹ si rifanno alla figura di Emmanuel Swedenborg, il profeta della rivolta immaginifica che preannunciò il compiersi nell'anno 1757 di una nuova era storica:

Like a voice crying in the wilderness of half-awakened imagination, Swedenborg foretold the influence in exalting the standard of inner and of outer conduct which would be exercised by the visionary life, when a higher scholarship should have prepared the way. We can already see a beginning of this around us now. Society half recognises the utility of its dreamers. Mysticism, ceasing to be misunderstood, is ceasing to be disobeyed (*WWB*, I, 2).

L'imperativo *carpe diem* del noto monito latino coglie i due studiosi pronti a sfruttare le parole del grande mistico svedese non solo per stendere il tappeto rosso su cui camminerà 'il loro Blake'⁶², ma anche per giustificare la propria manifesta e discussa attrazione per il misticismo e l'esoterismo. Del resto, l'interesse yeatsiano per il sistema blakiano è anche sintomatico e consequenziale di un certo malessere vissuto dall'artista irlandese durante i suoi primi anni di esperienze mistico-esoteriche, quando in molti accusano e condannano le sue inclinazioni spirituali. Espressione di tale disagio e, soprattutto, degli attacchi ricevuti, è la lettera a Johnson del febbraio 1893:

Thank you very much for your review of Blake in Westminster (my sister says it was yours) it was the best yet in every way. The mention of occult societies and the like came very much from our resolve not to hide our debt to the men who have been fighting the battle. It is so easy to earn a little credit for a kind of academical mysticism which ignores or even sneers at the true students. It was for this reason and from no wish to claim secret knowledge that we put in the book the hints you objected to. My own position is that an idealism or spiritualism which denies magic, and evil spirits even, and sneers at magicians and even mediums, (the few honest ones) is an academical imposture (L 355).

Una lettera di ringraziamento ma anche di giustificazione per essere dalla parte di quegli uomini «who have been fighting the battle» e contro «l'impostura accademica» di chi nega l'arte della magia. Blake rappresenta dunque, per Yeats, il maestro che lo inizia all'immaginazione – sebbene poi

egli intraprenda una via diversa e personale per perseguirla. Di conseguenza, l'edizione Quaritch costituisce lo scudo più saldo con cui egli si difende da tali attacchi, sottolineando più volte come senza le sue conoscenze mistiche mai avrebbe potuto penetrare il sistema blakiano e quindi scrivere *The Works of William Blake* (missiva indirizzata a John O'Leary):

If I had not made magic my constant study I could not have written a single word of my Blake book. [...] The mystical life is the centre of all that I do and all that I think and all that I write (L 211).

E ancora, in un'altra lettera del 7 maggio 1889, inviata sempre al leader feniano:

You complain of my mysticism. It has enabled me to make out Blake's prophetic books at any rate. My book on him will I believe clear up that riddle for ever. No one will call him mad again (L 163).

Risulta quindi abbastanza fondata l'ipotesi che Yeats abbia in un certo senso sfruttato la sua posizione di studioso blakiano riuscendo, grazie a WWB, a far apparire i suoi studi esoterici e la sua partecipazione ai *rendez-vous* teosofici, come un percorso necessario finalizzato alla comprensione dei *Prophetic Books*.

Dopo tale preambolo introduttivo, accanto alla connotazione temporale data dall'anno 1757, compare di nuovo il nome di Emmanuel Swedenborg, che di tale data è appunto il profeta e, soprattutto il nome di William Blake, che di tale anno è invece il figlio prediletto. A questo punto, come ben sottende il procedimento narrativo seguito dai due editori, abbiamo sia un mittente di un messaggio profetico da ricercare nella figura del mistico lusaziano; abbiamo un messaggio da decifrare celato nell'anno in questione; e soprattutto, abbiamo il grande destinatario di tale messaggio, il poeta inglese William Blake, che non solo è figlio del 1757 ma è anche il poeta dell'immaginazione profetizzata da Swedenborg. Ovviamente, tirando le fila di tale sistema comunicativo *sui generis*, i suoi decodificatori non possono che essere Yeats ed Ellis. Ed ecco dunque come i due editori aprono il loro discorso su Blake:

William Blake, born in the year 1757, and brought up under the influence of Swedenborghian ideas, looked on himself as before all things the poet of the age that was to begin in that year. He saw in himself the chosen teacher of the Rule of the Free Imagination (WWB, I, 2).

Parole queste ultime che richiamano alla memoria l'annuncio blakiano del 1790 quando, trentatreenne, proclama nel *Marriage*: «As a new heaven is begun, and it is now thirty-three years since its advent» (K 149), con chiaro riferimento alla discesa di Cristo sulla terra e al periodo, lungo appunto trentatré anni, che Lui vi ha trascorso, inaugurando una nuo-

va era. Come Cristo, Blake si considera il profeta di questa nuova epoca, un'autodefinizione che evidentemente né Ellis né tantomeno Yeats sembrano inclini a smentire.

La narrazione continua con precisi ed estremamente curiosi riferimenti biografici, dall'attuale occupazione della casa blakiana («It is now somewhat shabby in appearance. A butcher's shop occupies the round floor, [...]». In Blake's time this was a fairly well-to-do district [...]), p. 2), all'abitudine provocatoria di Blake di indossare «a red Phrygean cap in the streets of London, [...] to show his republican sympathies [...]» (p. 3), fino alla sua generosità e non curanza verso i soldi («The constant and reckless generosity in money matters, and the intense shrinking from being paid, [...]», *ibidem*). Ma soprattutto, ciò che ai due studiosi preme sottolineare è la vera origine del genio visionario, a torto considerato di nazionalità inglese, giacché la famiglia di Blake sarebbe in realtà originaria dell'Irlanda. Il desiderio yeatsiano di voler rinvenire un improbabile legame di consanguineità tra se stesso e il suo maestro sembra infatti essere determinato, per l'esattezza, dal sangue celtico del nonno di Blake, che sarebbe appartenuto alla famiglia degli O'Neil:

James Blake, or, as he was called in childhood, James O'Neil, the father of the poet, was of Irish extraction. A certain John O'Neil, James's father, had got into debt and difficulties in his own country. He married Ellen Blake, keeper of a sheeben house, at Rathmines, Dublin, and took her name. His young son, James, whose mother is unknown, but who was not the fruit of this union, began at the same time to use the name of Blake. But if the old O'Neil origin was hidden, the wild O'Neil blood showed itself strongly in the next generation. William Blake, as we call him, was before all things, an O'Neil (*WWB*, I, 2-3).

Anche nella lettera seguente del 7 maggio 1889, indirizzata a John O'Leary, Yeats avanza di nuovo la propria convinzione, affermando: «I have evidence by the way to show that he was of Irish extraction – his grandfather was an O'Neal who changed his name for political reasons» (L 163-164). Analoga la rivelazione del 23 agosto 1889 a Douglas Hyde:

Did I ever tell you my good fortune in finding out that William Blake – on whose Mystic System myself and a friend are [...] making a big book [...] was an O'Neil. His grandfather was a Cornelius O'Neil who changed his name to Blake. Ireland makes much noise on his Mystic System & always holds a high ideal place (L 183).

E ancora, nel settembre 1889: «Blake's grandfather I have found out by chance was a Cornelius O'Neal who took the name of Blake to dodge his creditors» (L 136)⁶³. Tali affermazioni, le cui fonti sono quanto di più approssimativo e affatto documentato⁶⁴ Yeats abbia scritto su Blake e che si trovano svariate volte reiterate in *WWB*, costituiscono ovviamente uno dei principali bersagli delle critiche mosse a quest'opera. Lo stesso Swin-

burne, nella seconda edizione di *William Blake: A Critical Study*, afferma ironicamente:

Some Hibernian commentator on Blake, if I rightly remember a fact so insignificant, has somewhere said something to some such effect that I, when writing about some fitfully audacious and fancifully delirious deliverance of the poet he claimed as a countryman, and trying to read into it some coherent and imaginative significance, was innocent of any knowledge of Blake's meaning. It is possible, if the spiritual fact of his Hibernian heredity has been or can be established, that I was: for the excellent reason that being a Celt, he now and then too probably had none worth the labour of deciphering – or at least worth the serious attention of any student belonging to a race in which reason and imagination are the possibly preferable substitutes for fever and fancy⁶⁵.

Questo attacco, diretto ovviamente a Yeats, è la risposta di Swinburne alle accuse che ben tredici anni prima erano state mosse al suo scritto blakiano ma che, in realtà, non provenivano da Yeats bensì probabilmente da Ellis⁶⁶.

Tralasciando per il momento la loro ipotesi genealogica sulle origini dei Blake, che peraltro non verrà mai confermata, gli studiosi passano a tracciare le linee principali della sua vita, delineando un resoconto biografico che continua a muoversi tra il reale ed il romanzato, acquistando per certi versi addirittura i toni propri dell'agiografia. Svariati sono gli interventi di tipo difensivo attraverso i quali si ribadisce la sanità mentale del maestro inglese e altrettanto numerose le parole che, al contrario, ne mettono in risalto il genio, la forza di carattere e la semplicità; nonché gli esempi che hanno come oggetto quegli interventi miracolosi con cui Dio ha teso la mano al proprio sedicente discepolo, dall'infanzia fino all'adolescenza, periodo in cui egli lavora alla Westminster Abbey come apprendista presso l'incisore Basire⁶⁷. Un'esperienza quest'ultima che, secondo Ellis e Yeats, costituisce una tappa fondamentale durante la sua *bildung*, giacché Blake, ispirato da tale luogo sacro, sarebbe addirittura riuscito a immaginare il proprio sistema mistico molto prima di quanto sia comunemente creduto:

His mystic system, the great creation of his maturer life, first move before him in visible symbols amid the silence of the alcoves and chapels. The spires and towers of Westminster stand as a glyph of inspiration in more than one of his later drawings (*WWB*, I, 10).

Non solo, osservando il titolo di una delle incisioni del 1773, *Joseph of Arimathea among the Rocks of Albion*, e l'iscrizione che vi compare («One of the Gothic artists who built the cathedrals in what we call the dark ages wandering about in sheepskin and goatskin, of whom the world was not worthy», p. 10), i due critici non mancano di osservare che Blake dovrebbe aver concluso la struttura portante del proprio sistema «at a very early time»:

If these words and the title were of the same date as the artistic part of the engraving, they would imply that the main structure of Blake's system was tolerably complete at a very early time. They were possibly added, however, when he was writing "Vala," in which work we hear for the first time in his poetry of Joseph of Arimathea, and find him identified with "Los". Los, in the great myth, forms systems of religion and philosophy, of art and poetry like shelters beneath which the thoughts and souls of men may "dwell within their own energy." The Gothic roofs and pillars of Westminster gave just such a refuge to the religious feelings and mystical meditations of Blake, and wrapped them round that they might grow definite and conscious, without interference from the clamorous chaos of London (*WWB*, I, 11).

Dopo un resoconto del fidanzamento di William con Catherine, nella cui figura i due critici individuano il femminile blakiano per eccellenza, simbolo ed espressione dell'amore, della forza, dell'altruismo, dell'umiltà e della pietà⁶⁸, essi passano ad analizzare il lasso temporale che separa i primi componimenti blakiani contenuti nei *Poetical Sketches* e la produzione poetica immediatamente successiva, quella dei *Songs*; si interrogano su come Blake abbia trascorso questi sei «unproductive years» (22), osservando che la sterilità propria di tale periodo di transizione sia da ricercare nella costante e infaticabile attività mentale che vi è alle spalle. In effetti, non è da sottovalutare che «He was going through a period of mental change, ceasing to be a poet who enjoyed mysticism, and becoming a mystic who employed poetry» (22). Ellis e Yeats continuano quindi a mostrarlo come un mistico che ha fatto dell'arte uno strumento per esprimere il proprio pensiero. E non ci meraviglia infatti, consapevoli di tali presupposti, che nei componimenti immediatamente posteriori ai *Songs of Innocence and of Experience*, i due studiosi vadano alla ricerca di ogni riferimento alle opere e al pensiero di «Swedenborg, Boehmen, Paracelsus, Milton; Dante, Shakespeare» (23). Del resto, è molto probabile, a loro avviso, che Blake abbia acquisito proprio durante questi anni i primi rudimenti della cabala e dei Rosacroce, entrando addirittura a far parte di una setta iniziatica:

It is possible that he received initiation into an order of Christian Kabbalists then established in London, and known as "The Hermetic Students of the G. D." Of course this conjecture is not susceptible of proof. He would have said nothing about such initiation even if he had received it. The "students" in question do not name themselves, or each other, and the subject of their study is nothing less than universal magic. Without being a magician, however, Blake was naturally liable to some of the experiences of trance, and may, if we accept the mystical position, have obtained thereby a knowledge of certain intricate details of symbolism [...]. Vision, or waking dream, with its almost illimitable extent of mental territory, on which the unspoken thought of persons expert in the use of trance enables them to meet each other on purely

mental territory, [...] may, according to this theory, have supplied all that Blake knew. He himself claimed such a faculty. [...] it is certain that his contemporary, the miniature painter, Cosway, kept a house for the study and practice of magic, and left behind him at his death a considerable bundle of magical formulae (*WWB*, I, 24).

Focalizzando ogni attenzione sul misticismo che trapela già dalle prime opere blakiane e che lascia presupporre una certa complicità da parte di Blake con mistici e addirittura studiosi di magia, Yeats ed Ellis individuano in questo ipotetico contesto esoterico, il compiersi dell'illuminazione di Blake. Tuttavia, alla stregua della sua inverosimile origine irlandese, risulta altrettanto improbabile che egli sia entrato a far parte di un ordine cabalistico e rosacrociano il cui nome tanto ricorda, sia per le iniziali che per l'aggettivo 'hermetic', la setta a cui Yeats ha invece realmente partecipato, 'the Hermetic Order of the Golden Dawn', evidenziando in modo esplicito il parallelismo tra questo ipotetico ordine e quello yeatsiano (pur ammettendo di non avere prove attendibili sull'esistenza di una tale confraternita e sulla partecipazione di Blake a quest'ultima). Del resto, aggiungono, se veramente Blake avesse compiuto un tale passo lo avrebbe sicuramente tenuto nascosto. Elemento quest'ultimo che ancora una volta sembra voler avvicinare l'esperienza blakiana a quella di Yeats il quale, pur palesando il proprio percorso esoterico, ha incontrato tutti i problemi creati proprio dalla conoscenza pubblica di questo suo percorso; ostacoli che sembrano spingerlo ad intuire che Blake, un secolo prima di lui e sotto l'egida ancora imperante della ragione illuministica, non avrebbe mai potuto svelare la propria iniziazione all'interno di una confraternita magica. Ciò non toglie che, pur senza essere un mago (fatto quest'ultimo che lo distingue fondamentalmente da Yeats), Blake abbia tuttavia vissuto esperienze magiche quali la *trance* e, attraverso tali esperienze, sia giunto a comprendere alcuni simboli fondamentali propri delle dottrine mistico-esoteriche. Infatti, fermo restando che la conoscenza magica non sembri essere stata di sua pertinenza, eppure, continuano i due studiosi, è indubbio che a tale scienza Blake debba ugualmente la formulazione del suo sistema simbolico.

Il fatto che, secondo i due studiosi, l'apprendimento del poeta inglese sia correlato all'ingresso delle dottrine swedenborgiane nella famiglia di Blake⁶⁹, costituisce un avvenimento di notevole importanza, che è stato tuttavia immancabilmente e gravemente trascurato da tutti i critici e i biografi. Infatti, secondo Ellis, l'influenza swedenborgiana per quanto riguarda la fede nell'immaginazione, e l'altra del fratello Robert (con il quale «after death he [Blake] believed himself to have held personal intercourse», p. 5), per quanto concerne il metodo pittorico (Robert «appeared to him and dictated the process of printing from copper-plates [...]»⁷⁰, p. 34), avrebbero accompagnato Blake per tutta la vita, conferendo una forma personalissima alla sua produzione artistica.

A partire dal 1792, il poeta inglese sembra avviarsi verso un altro rinnovamento di carattere ideologico che, secondo i due critici, appare

determinato dall'impulso libertario ed immaginifico apportato dalla Rivoluzione Francese:

At this time Blake became one of the enthusiasts for liberty who saw in the French Revolution an opening of the great prison of superstition and subservience from which all men were to walk forth not merely free, but born again. Tyranny and priestcraft were to go, while goodness and philosophy were to come all at once (*WWB*, I, 38).

La libertà, intesa come il paradigma oppositivo più diretto contro la tirannia esercitata dalla chiesa e dalla monarchia, diventa il vero grido blakiano echeggiato e rafforzato dagli ideali della grande rivoluzione parigina. Il sogno francese sintetizzato nel famoso motto *liberté, égalité, fraternité*, trova sicuramente in William Blake uno dei suoi maggiori sostenitori⁷¹. Tale fede nella libertà viene supportata in *WWB* grazie, ancora una volta, alla narrazione di due aneddoti ripresi dall'edizione di Gilchrist. Il primo riguarda i coniugi Blake che sarebbero stati trovati dal capitano Butts intenti a leggere *The Paradise Lost* di Milton completamente nudi in giardino. Avvenimento quest'ultimo interpretato come una rievocazione della libertà fisica vissuta da Adamo ed Eva nel paradiso terrestre, anche se Ellis e Yeats non sembrano affatto inclini a crederci, adducendo come prova inequivocabile il rapporto integerrimo e rispettoso che legava Blake e Catherine al signor Butts e alla sua consorte. Sembrano invece essere maggiormente disposti a credere al secondo aneddoto, «It is said that Blake wished to add a concubine to his establishment in the Old Testament manner, but gave up the project because it made Mrs. Blake cry» (42), conseguenza anch'esso di quell'impulso libertario che spingeva Blake a rifiutare ogni tipo di vincolo e a perseguire una libertà assoluta, sia fisica che mentale.

L'avvicendamento di questi racconti che fanno da corollario a pochi eventi principali appare essere la tecnica perseguita dai due editori in questa prima parte della loro opera. Dopo una breve panoramica degli «Early Prophetic Books» (45) in cui vengono elencate le opere pubblicate nel 1793, da *Visions of the Daughters of Albion* a *America*, da *Urizen* a *Gates of Paradise* e, nel 1795, *Song of Los* e *Ahania*, nonché «a number of important water-color drawings and engravings» (48), come Nabucodonosor e Elohim che crea Adamo, i due editori passano al periodo in cui Blake e la moglie soggiornarono a Felpham, nella residenza del «dilettant poet» (50) William Hailey, illustrando il rapporto ambivalente tra il mecenate e l'artista; un rapporto soggetto a periodi di benevolenza ed amicizia alternati ad altri di totale incomprensione, fino a giungere alla rottura definitiva quando, intorno al 1807, «Blake suddenly discovered that Flaxman and Hayley, whom he had supposed to be his best friends and supporters, were arranging matters behind his back so that he might lose employment» (73).

Degno di attenzione è invece il sottocapitolo di *Memoir* che affronta il delicato e problematico argomento della presunta follia blakiana, ac-

costandosi ad esso non per analizzare «the matter of Blake's utterances» (analisi quest'ultima che occupa i nove decimi dell'opera in questione), bensì «their manner» (87-88). I due editori individuano nella discrepanza netta che scinde la 'diplomazia' teorica di Blake da quell'«impertinenza» che contraddistingue invece i suoi scritti simbolici, la causa che ha condotto spesso i critici a considerarlo se non schizofrenico sicuramente un uomo mentalmente malato:

The first was his habit of thinking in language, which was symbolic without being metaphorical, in such language as, said Swedenborg, the Scriptures were written that they might have an inner as well as an outer meaning (*WWB*, I, 88).

The difference between Blake in his visionary mood and Blake in his ordinary life is that between a man to whom it was a point of duty to yield to no one, and a man who, with old Irish politeness, wished to contradict no one. [...] After all, the most important thing to remember in dealing with any utterance of Blake whatsoever, is that he did not speak at random, and did not use wild and whirling words. His deliberate and intellectual judgements were coherent and true so far as his wide imagination and narrow education permitted. [...] With regard to the importance, as a matter affecting salvation, which Blake attached to his own writings, his claim is not an isolated piece of insane egotism, but logically follows from his belief in a world of imagination [...] (*WWB*, I, p. 91).

Ed è proprio in questa fede indiscussa nel regno dell'immaginazione che essi individuano la ragion d'essere della dicotomia blakiana, che lo avrebbe portato ad essere rispettoso, quasi diplomatico, verso i propri simili ma che, d'altra parte, lo avrebbe condotto invece a nascondersi dalla loro realtà e dalle leggi che la governano. Le origini stesse del linguaggio simbolico, a volte sfrontato e accusatore che troviamo nei suoi scritti, sarebbero la conseguenza prima di tale dicotomia. Del resto, per riprodurre e rivelare il regno edenico del Padre, Blake non può dimostrarsi un profeta accondiscendente e cortese, ma una voce tonante capace di scuotere l'uomo dalla condizione di paralisi in cui è *caduto*. Sia che l'interrogativo delle visioni blakiane sia risolto considerandole parte integrante della sua mente, il cui emisfero destro rappresenterebbe la parte spirituale che detta al sinistro (95), sia che invece tali visioni siano da ricercare nell'universo a lui circostante intriso di una «atmosfera di materia visionaria», si tratta in ogni caso di «fisiologia occulta»⁷²:

It will be said of Blake, as it is been said of other visionaries, that his right brain was dictating to his left, or vice versa. It may be that this was true, and yet it may also be true that outside the man was an atmosphere of visionary matter always ready to permeate him, [...]. All these are matters of what may be called occult physiology (*WWB*, I, 95-96).

Nell'accostarsi all'opera blakiana, dovremmo dunque volgerci al frutto non della follia ma del misticismo⁷³: «There is more and more cause to believe that mysticism and not madness, still less mistiness, must be interrogated for the ultimate answer to the riddle which Blake himself left [...]» (WWB, I, 97). Un misticismo che, in quanto strumento privilegiato per perseguire la strada dell'immaginazione, raggiunge la propria perfezione nel 1804, definito infatti in WWB, «A Memorable Year». Un anno prodigioso in cui secondo i due editori Blake riesce finalmente a sposare «art and consciousness», a coniugare «his working mind and his dreaming mind» (99).

3.4 *The Literary Period* – Frutto della mente ermeneutica di Ellis, come si evince chiaramente dalle *Letters* di Yeats, questo terzo capitolo del primo volume costituisce un commento ad alcune delle prime opere blakiane. Quasi sorvolando i *Poetical Sketches*, gran parte dell'attenzione è invece focalizzata sul *Note-Book* e su *An Island in the Moon*, poiché in essi è possibile individuare il momento preciso in cui le parole e i nomi adottati dal poeta passano da strumenti semantici di valore individuale e ordinario a elementi che trasmettono invece un significato simbolico e spirituale:

[The] mystic value [of the Note-Book] is chiefly [...] the lesson to be learned as to the effect of mysticism in raising Blake above the literary weaknesses which continually infected him from the poetry of the day (WWB, I, 229).

Lo scopo principale di chiunque si accosti a queste prime opere deve essere, secondo Ellis, proprio quello di individuare il valore ed il senso non ordinario dei termini o dei nomi usati da Blake, bensì il loro senso simbolico; in effetti, la simbologia che trapela da questi componimenti è la sola capace di condurci all'interno del sistema simbolico, che costituisce le fondamenta di tutta la produzione poetica e pittorica blakiana. Per questo, molti dei critici che in passato hanno analizzato sia il *Note-Book* che *An Island in the Moon* si sono limitati ad apportare un ulteriore grado di confusione nella comprensione dell'opera *omnia*, in quanto ignari sia del suo «valore mistico» che «biografico»:

[...] not having the last idea of what Blake really meant by his whole system of writing [...] were simply groping for beauties or oddities in a mass of confusion of which they knew neither the mystic nor the biographic value (WWB, I, 229).

Chiunque si avvicini al sistema blakiano senza conoscere ciò che quello stesso sistema significava per Blake può limitarsi soltanto alla ricerca e alla scoperta di «beauties or oddities», ma non certo alla sua comprensione, determinata in primo luogo dall'individuazione di due aspetti fondamentali: l'aspetto mistico e l'aspetto biografico, rintracciabili in ogni

opera ma inidentificabili e, quindi, inseparabili l'uno dall'altro senza appunto tale grado di comprensione.

A sostegno di questo assunto, Ellis ritorna una seconda volta all'esperienza biografica vissuta da Blake con Hailey. I mesi da lui trascorsi con la moglie, presso la residenza di Hailey, si dimostrano infatti essere un avvenimento essenziale alla cognizione esatta dei due valori suddetti, ed eventualmente, a quale di essi tale esperienza sia riconducibile. In tale periodo, Ellis individua un elemento fuorviante che ha reso invisibile il valore mistico all'interno di quello biografico, e che è riconducibile alle già considerate accuse rivolte dal poeta al suo benefattore: Hailey sarebbe infatti reo di aver voluto minare alle radici del suo vincolo matrimoniale, tentando Catherine verso un legame adulterino. Da qui, i vari appellativi con i quali Blake dipinge l'amico-traditore, come risulta da *On H[Hailey]'s Friendship*:

And when he could not act upon my wife
Hired a Villain to bereave my Life⁷⁴.

Questi versi, portati dai critici precedenti come Rossetti, quali *exempla* dell'atteggiamento paranoico di Blake, spinto verso certi timori assolutamente infondati, devono in realtà essere interpretati come paradigmatici dell'aspetto mistico-spirituale, ben lontano da quello biografico e quindi fenomenico. Secondo Ellis e Yeats, come emerge già a partire dalla *Memoir* e come viene ribadito nelle pagine in questione (*WWB*, I, 213, 223, 231), queste parole sono significative di una visione non materiale da parte di Blake bensì spirituale. Di conseguenza, esse non devono essere riferite ad avvenimenti quali il tradimento, la violenza carnale o addirittura l'assassinio, ma a questioni che riguardano soltanto ed esclusivamente quelle atrocità ben più gravi che minano il regno dello spirito. In questo senso, Ellis parla di una *liaison* mistico-biografica in Blake che non è mai stata compresa, come non lo è stato il simbolismo che emerge dalle opere profetiche. In entrambi i casi, infatti, l'esperienza biografica o la struttura cosmogonica che caratterizzano rispettivamente il *Note-book* e i *Prophetic Books*, sono esemplificative di una visione che è sempre, in primo luogo, trascendente. Per questo, esse devono essere intese non in senso letterale, ma simbolico, anche perché il *Note-Book* «forcibly demonstrates how superior Blake the mystic was to Blake the penman» (204-205). Il valore mistico dell'opera blakiana implica infatti un sempre crescente rifiuto da parte del poeta inglese dell'altro valore, quello puramente biografico o naturale, come è possibile notare a partire dall'utilizzo simbolico di termini o avvenimenti puramente ordinari. Diventa dunque indispensabile ogni volta che osserviamo l'aspetto puramente formale e terminologico della sua opera, riuscire a considerarlo nella suddetta possibile bivalenza semantica, e comprendere quando e perché il poeta adotti un senso spirituale anziché materiale e in che modo egli esprima il suddetto legame mistico-biografico. Certo è che Ellis ha probabilmente ecceduto nel perseguire tale regola, contemplando il sistema linguistico,

formale o, anche, tematico, del poeta inglese come il frutto costante di una visione puramente simbolica e mitica, tanto da rendere il livello biografico e quello mitico-simbolico un ibrido perfettamente commistionato, a discapito ad esempio, del valore semplicemente letterale o del tono ironico che il poeta poteva invece aver attribuito ad un verso o addirittura ad una parola. Questo avviene ad esempio, come avanza Dorfman citando Ellis, nel caso della parola ‘nuvola’:

Blake's use of the word "cloud" "in a feminine sense" is traced to his scorn of Joanna Southcote who claimed she, like the Virgin Mary, was a cloud and would bear a new Messiah (1, 219); justice is not done to the variety of attitudes that Blake could be counted on to bring to "cloud" in such a context, nor is there enough allowance in Ellis' rigidity for concrete meanings of clouds and cloudiness that vary from poem to poem⁷⁵.

La ‘superiorità mistica’ perseguita e raggiunta dal poeta è individuale, secondo lo studioso inglese, anche in una sua altra opera, *An Island in the Moon*⁷⁶. Scritto nel 1784, questo componimento in prosa è stato considerato dalla critica ottocentesca un'opera satirica e spiritosa volta a dare un quadro dissacrante di quindici personaggi, per lo più letterati o intellettuali che frequentavano i salotti dell'epoca; in particolare, «we are being taken behind the scenes at many of the literary evenings in Mr. Matthew's [sic, Mathew's] drawing room» (187), dove erano infatti soliti ritrovarsi John Flaxman (scultore, classicista nonché mecenate delle prime opere blakiane), il noto platonista Thomas Taylor, Joseph Priestley, William Nicholson, il Rev. John Brand, segretario della Società degli Antiquari, oltre naturalmente a Blake e alla moglie. Tuttavia, a dispetto del pensiero critico comunemente accettato che tende ad individuarvi delle finalità satiriche, Ellis ritiene, come avrebbe successivamente esplicitato in *The Real Blake*, che il poeta inglese all'epoca della composizione di *An Island in the Moon* «was too young and good-natured to keep up the mood of bitter derision for long at a time»⁷⁷. Egli tende quindi ad escludere che le finalità proprie di Blake durante la composizione di quest'opera fossero volte a fare della satira sul signor Matthew e sui suoi ospiti⁷⁸, interpretandola piuttosto come il frutto di quello stesso intento simbolico-visionario già riscontrato nel *Note-book*, e quindi leggenda secondo i parametri propri del blakiano regno ultra-sensibile. Per questo, *An Island in the Moon* è definita altrove in *WWB* «Blake's first true symbolic book» (I, 193). Il primo componimento simbolico blakiano, sebbene i due studiosi vi individuino una certa riluttanza, da parte del poeta, all'abbandonarsi totalmente alla forza delle sue visioni, domandole con l'esercizio letterario:

These people of the moon, though often speaking words caught up from people of the world, when the author was "among his own friends" yet presented themselves to his literary faculty as types, not individu-

als. They assembled before his mind's eye in a waking dream of slowly increasing clearness and completeness. Blake watched them, as he watched later his mystic visions, for the sake of the interest that belonged to them as types, and for their visionary attractiveness, which is like that of a theatrical performance, to anyone who possess the visionary faculty. But he never put himself unreservedly in their hands, and when one of the dream personages began to over-do his visionary antics, then the improvising side of Blake's mind was checked by its judicial side, and compelled to confess that it had been trying to make a fool of him (WWB, I, 191-192).

Tuttavia, nonostante la «Symbolic vision is still restrained by literary judgement»⁷⁹ e al di là del suo scarso valore letterario (se non fosse per le bozze di tre poesie che sarebbero poi confluite, cinque anni dopo, in *Songs of Innocence*), Ellis vi individua quel senso simbolico-biografico che avrebbe caratterizzato la successiva produzione blakiana. Suo scopo quindi, in questa sezione, è «neither to explicate individual poems nor to point out “beauties,” but to show that everything Blake wrote fits into or approaches a complex mystical system»⁸⁰. Uno scopo che, a ben guardare, non riguarda soltanto *The Literary Period*, ma anche i capitoli che formano i tre volumi dell'edizione Quaritch, intesi a formare e ricreare quel «complesso sistema mistico» che compare quando tutti i componimenti sono posti nella loro giusta collocazione. Ed è interessante notare come questo disegno mistico creato dall'unione dell'opera *omnia* diventerà poi, come vedremo con *A Vision*, il metodo di cui anche Yeats si servirà per dare unità al suo stesso sistema⁸¹:

But enough has been said to show the affinity of thought between the two great symbolist poets, master and disciple, who speak and answer one another across their centuries, and who bear witness [...], to the grandeur of traditional cosmology. All is symbol: “mirror on mirror mirrored is all the show”. “They have helped me,” Yeats wrote of his own intellectual paradigms, “to hold in a single thought reality and justice”⁸².

4. *The Works of William Blake: Volume II*

4.1 Il primo capitolo del secondo volume, dal titolo *The Symbolic Structure of the Mystical Writings*, prende avvio dal simbolismo blakiano esplicitato da e nelle figure dei quattro zoa. Questo simbolismo, secondo i due critici, attraverserebbe tutto il *corpus* poetico blakiano, tanto da conferirgli come abbiamo anticipato *en passant*, unità e coerenza. Ogni opera poetica, secondo tale ragionamento, sarebbe costruita attorno a quattro nuclei semantici – Emozione, Ragione, Sensi, Energia –, rappresentati rispettivamente dai quattro zoa – Urizen, Luvah, Tharmas e Urthona; oppure, per adottare la terminologia yeatsiana: «Head, Heart, Loins» (3) e «Womb» (6). Le prime tre facoltà, rappresentate dalla testa, dal cuore e dai fianchi⁸³, so-

no inoltre caratterizzate da una ulteriore ripartizione, secondo la quale ogni evento mostrato in ciascun componimento sarebbe determinato non solo dall'influenza di una delle quattro facoltà ma anche da una sottoinfluenza delle stesse. In altri termini, ogni *poem* appare caratterizzato da due (*Milton, Thel, Book of Los*), tre (*Vala, Urizen, Tiriël, Ahanïa*) o quattro (*Jerusalem, Song of Los, America, Europe*) avvenimenti di primaria importanza. Ciascuno di questi eventi è determinato dall'influenza di una facoltà anziché di un'altra. In *Milton*, ad esempio, Blake avrebbe adottato la prima tipologia, presentando soltanto due dei quattro possibili eventi primari: il primo è la discesa di Milton – simbolo della potenza maschile –, e il secondo è la discesa di Ololon – «the emotional feminine Heart» (3); e, come ben sappiamo, il primo episodio avviene sotto l'egida di Head, ovvero della ragione, mentre il secondo sotto il controllo di Heart, quindi dei sensi.

Ma il diagramma ricostruito dai due studiosi blakiani presenta un'ulteriore ripartizione. Infatti, da ciascun evento principale possono, o meno, trarre origine tre 'sotto-eventi' corrispondenti ad ognuna delle quattro facoltà primarie e determinati rispettivamente da «Head in Head», «Heart in Head», e «Loins in Head» per quanto riguarda la prima facoltà (Head); da «Head in Heart», «Heart in Heart» e «Loins in Heart» per la seconda facoltà (Heart); «Head in Loins», «Heart in Loins» e «Loins in Loins» per la terza (Loins); e, infine, «Head in Womb», «Heart in Womb» e «Loins in Womb» per l'ultima facoltà (Womb). Quindi, come i personaggi blakiani subiscono il fascino di ciascuna delle quattro facoltà primarie oppure rappresentano essi stessi queste facoltà – è questo il caso degli zoa –, ciascuna di tali proprietà sarebbe a sua volta influenzata da tutte le altre.

Sempre in *Milton* infatti, Yeats e Ellis individuano tre sottoeventi scaturiti dai due avvenimenti principali. La discesa di Milton sembra determinare il tentativo di scambio spaziale occorso tra Palambron – il potere immaginativo che cerca di fare ciò che invece spetta a Satana –, e Satana – la ragione – in «Head in Head»; da questo episodio ne consegue un triste e sterile riposo in Paradiso nella «Heart division of the Head» e la guerra tra Satana e la Famiglia Divina in «Loins in Head». Dal secondo evento primario hanno invece origine Lucifero, ovvero «the fixing of Satan into personality» (cfr. *Chart of the Symbolic Use of the Triad in the Structure of the Poems*, qui p. 221) sotto «Head in Heart» (la concretizzazione della ragione in una personalità fissa e materiale avviene anche con Vala e Urizen, come avanzano i due studiosi), l'impazienza di Moloch sotto «Heart in Heart» e la creazione di Adamo da parte di Elohim sotto «Loins in Heart». Inoltre, sebbene *Milton* non presenti secondo i due critici nessun altro evento primario che vada ad inserirsi sotto l'influenza di «Loins» o di «Womb» nella struttura diagrammatica da loro ideata, vi sono tuttavia tre sotto-eventi determinati, il primo, da «Head in Loins»: l'ira di Spadai; il secondo, da «Heart in Loins»: il terrore di Pahad; e il terzo, da «Loins in Loins»: la lebbra di Geova.

In *Jerusalem*, ogni capitolo è governato da ciascuna delle quattro facoltà. Nel primo capitolo, «which is under the head» (4), regna il materia-

lismo, poiché «The first winter comes-Vala and Jerusalem embrace on the Lily of Havalah» (cfr. *Chart*), ovvero l'amore divino o Gerusalemme viene assorbito dall'amore materiale o Vala. Nel secondo capitolo, «under the Heart» (4), governano «the passive imaginative moods and affections», ovvero la Famiglia Divina che come Ololon rappresenta il potere femminile, «[...] and try to draw humanity back into the world of imagination», ma senza riuscirci perché priva dell'energia maschile. Il terzo capitolo vede la nascita di Luvah, «and threefold fallen man is completed» (*ibidem*); infine, nel quarto capitolo, «the Divine personality descends into him and he arises into imagination» (*ibidem*). Questo componimento, aggiungono Ellis e Yeats, «is identical with that of the fourfold story described in "Milton", but it stretches further and carries mankind to the personality of God instead of to the mere semblance of that personality forced by God upon the reason» (4).

In *Vala* invece, i due autori individuano nove sotto-eventi diversi corrispondenti i primi tre a «Head», gli altri tre a «Heart» e gli ultimi tre a «Loins». Sotto «Head in Head» si ha la nascita dello spettro, di Los e di Enitharmon; sotto «Heart in Head» la creazione della Mundane Shell; e sotto «Loins in Head», «the contests of Urizen and Tharmas with their Emanations» (cfr. *Chart*). La seconda triade di avvenimenti riguarda la seconda facoltà, il cuore, dalla quale sono determinati: in «Head in Heart», la nascita di una personalità sette volte maggiore di Urizen, ovvero della concretizzazione della ragione; in «Heart in Heart», la creazione di Orc dal cuore di Enitharmon; in «Loins in Heart», la ragnatela del mondo vegetativo, ovvero il potere della legge restrittiva che si forma attorno a Urizen. La terza e ultima triade di accadimenti ha luogo sotto la terza facoltà, «Loins», che provoca la crescita dell'albero del mistero e il tentativo, da parte di Urizen, di sopraffare Orc («Head in Loins»), al quale vengono donate le mortali vesti umane; si ha inoltre la creazione delle mura di Golgoonoza, «The Lamb of God is crucified» (cfr. *Chart*), («Heart in Loins»); e, infine, il compiersi del Giudizio Universale, che avviene sotto «Loins in Loins».

Questo appare essere, pressoché invariato o con leggere sfumature, lo schema semantico-simbolico esemplificato da e in ogni opera blakiana. Yeats ed Ellis ripropongono la stessa struttura per *Song of Los, America* e *Europe* (quattro eventi principali corrispondenti alle quattro facoltà), *Urizen* (nove sotto-eventi determinati i primi tre da «Head», gli altri tre da «Heart» e gli ultimi tre da «Loins»), *Thel* e *Book of Los* (quattro sotto-eventi provocati i primi tre da «Heart» e l'ultimo da «Loins» e, specificamente, da «Head in Loins»), *Tiriël* (otto sotto-eventi che si trovano i primi tre sotto «Head», gli altri tre sotto «Heart» e gli ultimi due sotto «Loins») e *Ahania* (tre eventi principali determinati rispettivamente da «Head», «Heart» e «Loins»).

La simbologia proveniente dai numeri 4 e 3 ed esemplificata nei *poems* in questione rappresenta, agli occhi dei due studiosi, il fulcro originario della loro dissertazione sul sistema blakiano, con la premessa che:

One or more typical incidents are taken from each chapter of the poems, and placed in compartments by themselves in such a way as to show in each poem a continuous story running through the gamut of Head, Heart, Loins four time repeated, or through as much of that gamut as the story requires (*WWB*, II, 3).

Lo stesso Blake, ribadisce Yeats nel *Sistema Simbolico*, credeva nell'applicabilità infinita della suddivisione quaternaria, come dimostrano ad esempio i quattro zoa, i quali «have innumerable sub-divisions, for the fourfold analysis of things and thoughts need never come to an end» (255).

Riportiamo dunque di seguito il diagramma tracciato da Ellis e da Yeats, la già nominata *Chart of the Symbolic Use of the Triad in the Structure of the Poems*, per evidenziare quell'analogia struttura portante che, secondo loro, caratterizza tutta la produzione poetica dell'artista inglese:

Head		Heart			Loins			Womb		
Head, Heart, Loins.		Head, Heart, Loins.			Head, Heart, Loins.			Head, Heart, Loins.		
MILTON	Palambron and Satan change places.	Rest in Heaven	War between Satan and the Divine Family.	Lucifer — The fixing of Satan into personality.	Descent of Obolom.	Moloch is impatient	Elohim created Adam and Fainted.	Shadai is angry.	Pahad is terrified.	Jehovah is leprous.
Jerusalem	Vala and Jerusalem embrace on the Lily of Havalah.	The first winter comes —	The Divine Family try to bring Albion back to Eden by force.	The fixing of Urizen into a sevenfold personality.	Orc is conceived and his birth from the heart of Enitharmon is described.	Urizen wanders with globe of fire. The web forms round him (compare "men" chap. 7 and 8).	Urizen	The Tree of Mystery grows; Urizen tries to overcome Orc.	The Human Form is given to Orc, and the walls of Golgonooza are built. The Janus of God is erected.	Last Judgement
Vala	The birth of the Spere and of Los and Enitharmon	The Building of the Mundane Shell.	The contests of Urizen and Tharmas with their Emanations.	The fixing of Urizen into a sevenfold personality.	Orc is conceived and his birth from the heart of Enitharmon is described.	Urizen wanders with globe of fire. The web forms round him (compare "men" chap. 7 and 8).	Urizen	The Tree of Mystery grows; Urizen tries to overcome Orc.	The Human Form is given to Orc, and the walls of Golgonooza are built. The Janus of God is erected.	Last Judgement
America & Europe	The growth of religious laws and philosophies.	Africa.	The growth of religious laws and philosophies.	The growth of the pleasurable life of the body.	Asia.	The growth of the pleasurable life of the body.	Urizen	The Tree of Mystery grows; Urizen tries to overcome Orc.	The Human Form is given to Orc, and the walls of Golgonooza are built. The Janus of God is erected.	Last Judgement
Urizen	Urizen covers himself with the Opaque and so hides from Eternity. He is separated from Los.	Urizen changes and loses in agony.	Urizen covers himself with the Opaque and so hides from Eternity. He is separated from Los.	Los fixes the changes and gives a human personality to Urizen. He fixes the changes into seven states.	Enitharmon comes from the breast of Los	Orc is born of Los and Enitharmon.	Urizen	Los binds Orc with a chain of days and years. The states become restrictive.	The Sons of Urizen are born. They are bound with a net — the spaces become restrictive.	The Sons know Mortality. The Law. They are men.
Thell				The Lily speaks to Thel.	The Cloud speaks.	The worm speaks.	Thell	Thel goes under the earth to see the secrets of the grave.		
Book of Los				Los divides the selfhood into three states: that is upper and lower, outer and inner.	Los organizes the void into element.	Los sleeps in the waters of vegetation (the mortal body).	Book of Los	Los fixes Urizen into the state of conscious vegetative life.		
Thriel	Thriel's emanation dies; he curses his sons; they drive him away.	He wanders as an old man to the garden of Har and Heva.	He rests in the tent of Har and Heva	He meets Ijim who bears him on his shoulders.	Tried again, and this time with effect, curses his sons.	He curses his daughter Heda who leads him.	Thriel	He comes again to the garden of Har and Heva and sleeps.		
Ahania	Urizen and Fuzon contend.			Fuzon is slain by the rock of the law.		Fuzon is slain by the rock of the law.	Ahania	Fuzon is nailed to the "Tree of Mystery."		

4.2 Nel secondo capitolo del secondo volume Ellis e Yeats prendono in considerazione la simbologia blakiana che emerge dai *Songs of Innocence and of Experience*⁸⁴. Come nelle opere sopra elencate, essi individuano anche nei *Songs* un *trait d'union* che li rende parte di una complessa struttura unitaria, di un «general mystical manifesto that runs through all the work» (9). Un manifesto mistico che essi identificano nel *corpus* poetico blakiano a partire dai *Songs of Innocence*, ed in particolare da quattro componimenti: *The Little Black Boy*, *Infant Joy*, *A Dream* e *The Voice of the Ancient Bard*.

Il primo, *The Little Black Boy*, presenta una simbologia alquanto ricorrente anche nei libri profetici. Il piccolo protagonista di questo componimento è catturato dal poeta nel momento singolare dell'apprendimento e dell'ascolto. Egli infatti, simbolo dell'uomo *tout court*, apprende da Madre-Natura, Mnetha, – la quale «points to the East while she teaches symbolism» (9) – il simbolismo del regno materiale:

The sun is the signal of Love, that paradoxically manifests itself by giving us a cloud, the dark body, to screen us from Himself. By death or by inspiration we shall presently be free of it, and then it will be seen that the white boy is also the inhabitant of a cloud as much as he who is outwardly dark (WWB, II, 9).

Questa terminologia metaforica che si avvale degli elementi naturali per chiamare in causa i due grandi opposti spazio-temporali del sistema blakiano, ovvero l'eternità della realtà noumenica e la finitezza del regno vegetativo, preannuncia il complesso e stratificato simbolismo che ritroveremo nei *Prophetic Books*. Infatti, le figlie di Beulah spiegano in *Jerusalem* e in *Vala*, «in the same manner as this song the “garments of Luvah,” as the “cloud” or mortal blood is there called» (10). La nuvola è dunque il simbolo della vita mortale, così come il sole o la luce in generale sono i simboli del divino, la cui luce corre però troppo veloce per essere catturata dagli occhi umani e mortali del bambino, che la vede soltanto in forma di vapore; un vapore che finisce anch'esso per abbandonarlo, lasciandolo solo nel vuoto e nel buio della propria realtà empirica. Come spiega Dorfman questo componimento acquista per i due editori un valore fondamentale:

It is for them a key passage aside from its lyrical beauty, doubtless because it expresses a condition in which all external nature becomes symbol; as man collects “the scattered portions of his immortal body/ Into the Elemental forms of every thing that grows” and “stores his thoughts/ As in a store house in his memory” (ll. 7-8 and 12-13) against Apocalypse, there is a disappearance of the “mortal” through “improved knowledge” (l. 32). Ellis uses the passage to illustrate how words function in their “Blakean sense.” In the line “The furrowd field replies to the grave” (l. 28), “Furrowed fields [sic]” means “married women” and “grave” is “reserve of unused physical force.” Vala is the

storehouse of symbolism, the source poem, Blake's literary and symbolic masterpiece [...]⁸⁵.

Questa poesia, di ampio respiro simbolico, sembra peraltro anticipare un altro *song* dal titolo *Night*. La notte della realtà materiale che fa da contraltare alla luce del sole e quindi del padre, che Ellis e Yeats hanno individuato in *The Little Black Boy*. In *Night* infatti «mind has gone down into the darkness of experience from the light of imagination [...]» (11), implicando non solo l'opposizione paradigmatica tra il sole quale simbolo del maschile e la notte del femminile, ma anche quella tra innocenza ed esperienza, afferente la prima all'uomo e la seconda alla donna. In effetti, come abbiamo già osservato nel primo capitolo, il regno fenomenico, esemplificazione dell'esperienza, è per Blake rappresentato sempre dalla donna.

Nell'ultimo *Song*, *The Voice of the Ancient Bard*, il filo rosso del simbolismo blakiano sembra raggiungere il proprio apice, proponendo per la prima volta l'identificazione dell'immagine con l'immaginazione e di quest'ultima con Cristo:

Morn is identified with the Image of Truth. The word Image here explains the use of the term Imagination, as equivalent to Christ as a spiritual body divinely present in each earth. Doubt, Clouds, and Reason are words used precisely in the same sense as in the Books where the Reasoning power builds Vala, identified with the Shadowy Female, from whose clouds, which are blood, doubts are not to be suffered to rise up. That is to say, Tharmas, whose evil aspect is that of the sunset, or blood-red spirit of Uncertainty, is not to be permitted again to kill Imagination, the Saviour (*WWB*, II, 12).

«L'immagine della verità» è l'epitome dell'immaginazione, ovvero del Cristo che è presente spiritualmente «in ogni terra» proprio attraverso la facoltà immaginativa di chi riesce a varcare la sommità apparentemente insormontabile e composta da «dubbio, nubi, e ragione», ovvero a superare i confini di Vala, della ragione, perché a Tharmas – simbolo del dubbio e dell'incertezza – non sarà permesso di uccidere ancora il Cristo – l'immaginazione.

Ma è soprattutto nell'*Introduzione* ai *Songs of Experience* che «the Bard speaks out more clearly» (12), iniziando a delineare le linee-guida del proprio universo mitologico quando «Luvah walked from the hands of Urizen in the shadow of Vala's garden ("Vala," *Night IX*, l. 371)» (12). L'uomo eterno, ormai risorto, chiama a sé la propria sposa, Vala, dimostrandole che non è più fonte di peccato perché nuovamente congiunta a lui. Ma la «shadowy female» si rende conto di essere ancora simbolo del male, poiché in lei sono evidenti i segni della scissione originaria quando il principio femminile e quello maschile sottraendosi alla loro condizione unitaria nell'essere primigenio, hanno iniziato il loro pellegrinaggio nell'oscurità della materia urizenica. «This is "Experience"» (12), riassumono e spiegarono Ellis

e Yeats, inquadrando così la seconda parte dei *songs* all'interno del confine preciso del mitologema che attraversa tutta la produzione successiva di Blake. In effetti, scavando all'interno di questi primi componimenti, essi rintracciano alcuni principi essenziali del suo pensiero. Così, in *The Chimney Sweeper*, essi vedono non solo un bambino povero, maltrattato dalla società, dalla chiesa e dal sistema monarchico inglese, ma anche «Oothon in disguise, shut up in Bromion's caves», ovvero la paralisi vissuta dall'eroina delle *Daughters of Albion*, la cui purezza e il cui istinto vengono puniti e repressi dal potere della morale raziocinante; la stessa che traspare in *The Tiger*, in cui infatti la tigre rappresenta «of course, the tiger of wrath wiser in his own way than the horse of instruction» (14), anticipando la figura di Orc, lo zoa ribelle che arde contro l'oppressione urizenica e che è dunque il simbolo stesso della saggezza. Ma la sua furia, «like the roaring of lions», come le fiamme di Orc e come il Cristo apocalittico che scenderà di nuovo sulla terra sguainando la propria spada, «to give [...] life in regions of dark death» (K 196), rappresenta «a "portion of eternity too great for the eye of man.»» (14). L'occhio umano è incapace di contemplare la porzione di eternità mostratagli, dovendo lentamente abituarsi a tale luminosità attraverso l'amore che Yeats e Ellis, analizzando *Sunflower*, individuano come «the guide to imagination, or eternity» (14).

Questa sezione dedicata ai *Songs of Innocence and of Experience* si conclude con quello che sembra essere poco più che un elenco di poesie, in cui ogni componimento è caratterizzato da brevi commenti monosillabici simili alle definizioni di un dizionario e interpretabili come possibili chiavi di lettura, per i due editori, agli stessi *Prophetic Books*. Lo iato che contraddistingue i *songs* e i libri profetici è infatti determinato da quel sostrato simbolico che rende sicuramente la lettura dei primi ben più fruibile rispetto a quella degli altri, come vedremo nel capitolo successivo e come possiamo intuire proprio a partire da alcune delle seguenti 'definizioni-lampo':

The "Pretty Rose Tree" explains the worm in the "Sick Rose."

The "Sunflower" shows love, as the guide to imagination, or eternity.

The Garden of Love develops Proverb 56 from the "Marriage of Heaven and Hell."

[...]

In "London" we find the purely literary equivalent for the passage in "Jerusalem," (p. 84, ll. 11, 12).

In the "Human Abstract" no reader will now have any difficulty in recognizing Urizen in the North. [...] (*WWB*, II, 14-15).

Tale procedimento analitico, che consiste in: titolo della poesia seguito da un brevissimo commento che sembra derivare da impressioni immediatamente successive alla lettura della stessa, continua in modo costante fino all'ultimo componimento qui elencato dei *Songs*, ovvero *To Tirzah*.

Quello che abbiamo individuato come un precipuo ed intenzionale metodo referenziale, per cui ogni interpretazione nella sua semplicità ci rimanda paradossalmente ma direttamente all'altra complessa delle opere profetiche, ne introduce anche esplicitamente i principali nuclei simbolici e tematici. Per cui già a partire da questi primi componimenti troviamo, seppure mascherati sotto altre sembianze o nomi, i *topoi* propri dei *Prophetic Books*, dall'immaginazione alla ragione, dall'amore all'eternità fino al matrimonio mistico tra cielo e inferno. Riportiamo di seguito il commento dei due autori a *To Tirzah*, in cui è possibile osservare chiaramente la suddetta metodologia referenziale:

The song may be looked on as an abbreviated form of all the Prophetic Books. Experience and sense – the female of mind – have closed in the true intellect, until it seems as though man had a body distinct from his mind. But imagination enters the dark region, – Jesus dies, – and the chain is broken (*WWB*, II, 17).

Yeats ed Ellis vi individuano infatti alcune delle costanti tematiche e simboliche più ricorrenti di tutta la produzione blakiana, come l'esistenza di una realtà sensibile separata dal regno noumenico primordiale, la scissione dell'uomo dalla propria emanazione simbolicamente rappresentata attraverso la separazione del corpo (maschile) dalla mente (femminile) e, infine, sempre secondo la metafora del corpo umano, l'ingresso dell'immaginazione nella zona oscura, ovvero nella mente, per liberare «il vero intelletto». In altre parole, la discesa di Orc-Cristo sulla terra per sciogliere Albione dalle catene urizeniche e distruggere la realtà materiale, morendo e rinascendo con le vesti spirituali di Luvah-Cristo.

4.3 Il secondo volume continua con la sezione dedicata ai cosiddetti «Minor Poems»⁸⁶, per poi avvicinarsi, con il terzo capitolo, al cuore del *corpus* poetico blakiano, *The Mental Traveller*:

“The Mental Traveller” is at the same time a sun-myth and a story of the Incarnation. It is also a vision of Time and Space, Love and morality, Imagination and materialism. Like all the sexual symbols it covers three meanings and implies the “form” of a fourth. It will bear a separate interpretation from the point of view of each Zoa, a Urizen interpretation, an interpretation for Luvah, for Tharmas, and for Urthona (*WWB*, II, 34).

Di singolare importanza da un punto di vista contenutistico, questo componimento sembra infatti preannunciare la dottrina blakiana degli opposti, contenendone già in sé i motivi dominanti. Esso rappresenta sia una storia mitologica della divinità solare, sia una storia reale dell'Incarnazione del Dio unico, il Cristo; è la prima poesia in cui, secondo Ellis e Yeats, Blake esemplifica la propria dottrina positiva

e la propria fede visionaria. Una visione che si concentra sull'orizzonte temporale e su quello spaziale; sull'amore e sul proprio opposto, la moralità: quella della chiesa, della società e del regime monarchico, in quanto portatori di catene che vincolano l'uomo all'interno di confini ben determinati. Quegli stessi confini imposti all'immaginazione dalla realtà materiale.

Nell'analisi simbolica che segue, i due studiosi sembrano concentrare la loro attenzione sui paradigmi semantici insiti in questo componimento, individuando ben quattro significati determinati, a loro volta, dalle quattro possibili interpretazioni scaturite dalla presenza di Urizen, Luvah, Tharmas e Urthona. Confermando ancora una volta la loro esigenza di rivolgersi ad un lettore «for whom Blake's symbolism is no longer a mystery and a confusion» (34), Ellis e Yeats passano ad identificare i primi tre significati con l'ausilio apportato, ancora una volta, dai *Prophetic Books*. In effetti, partendo dal contesto immaginifico in cui questo componimento è ambientato, essi individuano nella metafora spaziale la prima analogia, poiché «the land where "The Mental Traveller" journeys», come suggerisce il titolo stesso, «is within us» (34), una metafora peraltro già individuata anche nel componimento precedente. Questa visione simbolica che permette di considerare il corpo umano come il vero spazio geografico in cui è ambientato il componimento, richiama alla memoria, secondo i due autori, «One of the numerous water-colour illustrations to Young's "Night Thoughts" in Mr Bain's volume» che, non a caso, «represents Luvah and Vala in the act of "going down the Human Heart"» (34).

Seguendo un percorso interpretativo piuttosto lineare, essi passano quindi alla lettura della seconda e della terza strofa, in cui compaiono due personaggi: «the babe» (v. 5), da loro identificato come «un'emozione mentale», e «a woman old» (v. 10), personificazione dell'essenza femminile nella sua totalità, ovvero «Rahab, Tirzah, Guendolen, Enion, Vala, and all the others», giacché tutte queste figure femminili sono rappresentative di un unico simbolo, «the Mundane Shell [...]» (34). Yeats ed Ellis sostengono quindi la prima apparizione del potere emozionale, partorito e poi immolato dalla propria madre, la «shadowy female» su una «roccia di sangue», poiché la sua stessa natura la porterebbe a disseccare quell'universo emozionale che proprio da lei scaturisce:

These affections are, indeed, the Human Form; Mercy, Pity, Peace and Love being its regions, now bound, or nailed, down to the rock ("Jerusalem" p. 67, l. 44), or stems of vegetation ("Jerusalem," p. 67, l. 44, to p. 68, l. 9) (*WWB*, II, 35).

Ma il persecutore diventa la vittima e la vittima il punitore, la vecchia ringiovanisce ed il bambino invecchia, «by the law that a punisher mingles with his victim's spectre ("Jerusalem," l. 14)» (35). Ma quando «both are of one age, then they change parts, and he turns to Orc at the moment when Orc set himself free and conquered the Nameless Shadowy Female»

(ivi). L'invecchiamento dell'uomo corre su di un binario che reca con sé gioie e dolori e quegli insegnamenti, appresi anche attraverso il dolore, sono adesso fonte di gioia per gli altri, poiché egli è «male, and mental» (35). La sua facoltà mentale o maschile, dopo avere partorito numerose creazioni mentali, viene espulsa da quelle stesse creazioni per divenire fonte di piacere e liberazione per altri uomini:

It was a part of Blake's belief in the reality of mental creations that they could eject their creator from his own world.

It is now the business of the mind who has done its own work to enjoy another's, as another enjoys his. [...]

His mental guests, no longer thought of by him, become scattered. His mind alone concentrated them. His cottage vanishes (*WWB*, II, 36).

L'uomo fa il proprio ingresso nel regno fenomenico, attratto dall'amore fisico, così come gli zoa saranno attratti dalle «shadowy and other females» (36) nei Libri Profetici. A questo punto, ne consegue «a new mental birth [...]», poiché il viaggiatore mentale deve rinascere ed indossare vesti mortali nel momento in cui accoglie il richiamo dell'esperienza amorosa:

[...] the thoughts and the thinker melt into one another, the labours of art and the experience of love being the gates through which the mental passes to the personal and the personal to the mental (*WWB*, II, 36).

I pensieri e il pensatore, proprio come l'opera d'arte e l'artista o come l'esperienza amorosa e l'amante si fondono l'uno con l'altra tanto da lasciar dubitare dei rispettivi confini; l'avventura amorosa e quella artistica rappresentano dunque le uniche vie di accesso attraverso le quali «il mentale passa al personale e il personale al mentale».

Questa è la prima interpretazione che Yeats assieme ad Ellis dedicano a *The Mental Traveller*, sicuramente uno dei componenti più difficili della prima produzione blakiana. In *A Vision*, Yeats rifiuterà questa sua prima analisi sostituendola con un'altra, in cui dimostra di aver compiuto, in quell'arco di anni che separano le due opere in questione, una *bildung* non solo per quanto concerne la comprensione dell'*opus* blakiano, ma anche ai fini della creazione del proprio sistema – essendo in molti casi il secondo dipendente dal primo. Evidentemente, il commento che risulta in *WWB* dimostra come né Ellis né Yeats hanno ancora ben chiare le fonti da cui Blake ha attinto per creare questa poesia. In effetti, come vedremo meglio nell'ultimo sottocapitolo, l'uomo e la donna rappresentano soprattutto il conflitto tra i contrari grazie a cui dipende la vita stessa ed ogni progresso. Come spiega Raine, «The “Female Babe” is Blake's personification of the material principle (traditionally always female) whose dominance alternates with the male, and mental principle»⁸⁷. Questa visione del regno femminile, quello della bambina quale personificazione

dell'elemento materiale che si alterna al regno del bambino, simbolo invece del principio mentale – una visione che i due critici espongono anche in *To Tirzah*, quando i due principi oppositivi, quello materiale e quello mentale, vengono rappresentati simbolicamente dalla donna e dall'uomo – proviene probabilmente dal *Politicus* di Platone, dove si narra dell'alternanza tra la razza d'oro e la razza terrestre: «Plato describes how in the Iron Age men proceed from youth to age, but in the Golden Age from age to youth. The Golden Ages are conducted by God (Saturn); the Iron Ages are godless»⁸⁸. Ma ritorneremo su questo componimento nell'ultima sezione del nostro studio, osservando come Yeats sia riuscito a rielaborarlo e comprenderlo.

4.4 Volgendo a questo punto la propria attenzione verso *The Everlasting Gospel*, Ellis e Yeats assicurano *in primis* che la loro edizione di quest'opera è la più completa e fedele all'originale, giacché non sussiste alcuna versione definitivamente licenziata da Blake e quindi pronta per essere pubblicata. Il testo, precedentemente edito nell'edizione Aldine a cura di Rossetti, pur presentando un «moderately good order» (42), è secondo Yeats privo di alcuni paragrafi e presenta inoltre un'arbitraria trasposizione di versi:

[...] he has taken liberties difficult to justify, making suppressions, and unnecessarily cutting asunder connected sentences. When he tells us in a foot-note that the poem is published in full, we cannot quite look upon this as a serious utterance (*WWB*, II, 42).

Inoltre, continuano i due autori, ciò che implicitamente rende la loro edizione di quest'opera la più autorevole fra tutte, è il metodo analitico che essi hanno scelto. Partendo da un'esautiva panoramica del periodo storico in cui Blake ha vissuto, delle circostanze sociali, politiche e religiose che lo potrebbero aver spinto a scrivere *The Everlasting Gospel* e delle «teorie artistiche e religiose» allora in essere (42) – tematiche queste ultime mai affrontate in nessun altro compendio critico dell'*opus* blakiano – Yeats ed Ellis passano ad evidenziare le intenzioni che Blake intendeva perseguire con questo componimento. Scopo del poeta, secondo i due editori, sarebbe stato quello di mostrare la propria personalissima visione del *Nuovo Testamento*, considerandolo «a story that was first lived, then written for its symbolic purpose». Una storia vissuta, proprio come Blake stava vivendo la propria, con tutte le insidie che essa le poneva dinanzi, «while recognizing the symbolic purpose of these» (43). In questo periodo difficile della sua esistenza, minacciata sia a livello artistico che, di conseguenza, economico⁸⁹, Yeats riconosce l'insorgere dei motivi dominanti che individua in quest'opera e che avrebbero spinto il poeta inglese «to make what he could of his body as symbol, and his mind as life» (43). In altre parole, Blake avrebbe sublimato tutte le esperienze positive e negative del proprio percorso artistico e della sua stessa esistenza in una realtà spirituale,

totalmente distinta da quella materiale. Questo implica una assoluta dissociazione dalla realtà esterna e, contemporaneamente, una immersione totale nella realtà interna della propria mente. Tale 'esilio' che, infine, il poeta avrebbe compiuto rispetto al mondo fenomenico è il passo ultimo che Yeats ed Ellis rintracciano non solo nel suo cammino umano, ma anche artistico. In effetti, tornando al *Note-book*, a *An Island in the Moon*, a *To Tirzah* e, perfino, a *The Mental Traveller*, è possibile comprendere come tale dissociazione sia più volte rappresentata, a partire da quell'uso simbolico e non materiale del linguaggio, individuato nei primi due componimenti, oppure attraverso la metafora del corpo umano che troviamo invece negli altri due. In *The Everlasting Gospel*, Yeats ed Ellis sembrano vedere per la prima volta il poeta inglese allontanarsi dalle proprie vesti materiali ed aspirare a quelle spirituali. Ecco allora che la sua mente diviene creatrice di vita, di quella vita rappresentata nelle proprie opere, a partire dalla realtà fisica, corporea, della propria persona, primo simbolo del mondo esterno che nel suo sistema mitologico si opporrà a quello spirituale della propria mente.

Consapevoli della propria «mental companionship with Blake» (ivi, p. 43), Yeats ed Ellis analizzano gli errori commessi da Rossetti nell'edizione Aldine⁹⁰; errori imputabili alla «lontananza mentale» tra Rossetti e Blake, ovvero all'incapacità da parte di Rossetti di comprendere l'opera blakiana non essendosi sufficientemente avvicinato al suo pensiero. Essi rilevano come la visione teologica blakiana, in questo periodo sia totalmente 'cristocentrica', stabilendo una distanza netta ed assoluta tra Cristo e il Dio-Padre-Tiranno, demiurgo del mondo fenomenico:

In reading it one must remember that Jehovah, in the persons of the Elohim, and by the agency of the Angel of the Divine Presence, created this dark world as an act of mercy and of cruelty. It is of mercy because it enables the weak emotions to look through symbols upon prophecy, and also because it passes away, being under Time. It is of cruelty because it cuts off joys of mind and adds on pains of mind – of that lower and shrunken part called body. It is also Satanic, [...]. Satan is not only the moral accuser but the denier of Imaginative truth, for he would have Reason and Memory only considered to be intellectual attributes (*WWB*, II, 45).

Ma la ragione e la memoria tendono verso una «great Temporary Delusion» (ivi), mentre l'immaginazione è lo strumento salvifico di cui il Cristo si serve per redimere gli uomini, essendo egli stesso simbolo dell'Immaginazione. Quindi, la memoria e la ragione sono gli strumenti di Satana, mentre l'immaginazione lo è del Cristo. Tuttavia, nascendo sulla terra per redimere ogni *fallen man*, Egli deve indossare le vesti mortali. Per questo, «His body was Satan» (ivi, p. 46) e, sempre secondo la stessa logica, morendo sulla Croce egli non distrugge l'immaginazione, ma la ragione, «the Serpent in Himself» (46). Di conseguenza, è il corpo di Satana che sarà distrutto nei tre giorni che separano, come recitano le Sacre

Scritture, la morte di Gesù dalla Sua resurrezione, per poi ascendere al Padre proprio con le vesti spirituali del Cristo:

[...] it is the destruction of the dust, type of separateness, and the release of the Image of God from that dust by the Breath Divine that moved on the waters and made them the source of Unity in the infinitely divided. Thus it made dust water, and water fire, for the waters burned up the divisibility of the Divided, and the Divided ceased to exist as Dust (*WWB*, II, 46).

Sebbene l'uomo, durante il proprio pellegrinaggio terrestre, faccia esperienza della lussuria, l'elemento divino che è in lui non lo abbandona mai e, al contrario, resta insito nelle sue tre regioni: «Head, Heart and Loins», esattamente come «the Form of the Fourth accompanied the three men in the furnace» (47), riferendosi esplicitamente all'episodio biblico dei tre uomini gettati nella fornace dal re Nabucodonosor⁹¹. Cristo è dunque il grande «Self-Sacrifier», ma anche Satana lo diventa – seppure lo scopo salvifico del Redentore resta in netta dissonanza con l'intento *destruens* del Tentatore –, nel momento in cui si sacrifica per distruggere gli uomini ed immolarli a se stesso. Non solo, nella loro interpretazione della cosmogonia blakiana, essi individuano la presenza anche di due Creatori:

As there is a mortal body and a spiritual body, and they are not the same, and as neither was First Cause of the other, so also there is the Creator who is the Lamb's Father, and is the ultimate Eternity, and the Creator who is the Dust's Father, and is the ultimate death. Both are the Father of Christ. One is the father of his Satanic body; one of himself (*WWB*, II, 47).

La visione blakiana del dio-prete, demiurgo e tiranno, in una parola Urizen, che ha forgiato la realtà empirica fa da contraltare all'altra del Dio del Nuovo Testamento, Cristo, l'eroe ribelle e rivoluzionario, ovvero Los-Orc, contrapponendole in due figure: quella del Dio creatore del corpo materiale o satanico di Gesù e quella del Dio, Padre dell'Agnello e quindi del corpo spirituale di Cristo.

Quest'opera, secondo Yeats e Ellis, ha un valore inestimabile ai fini di ogni interpretazione dei *Prophetic Books*. Da qui la loro decisione di inserire in *WWB* non solo la versione di *The Everlasting Gospel* che sembra essere la sola licenziata da Blake, ma anche quelle precedenti, riportando con estrema cura «all the scraps, versions, or repetitions» (48). Riportando la versione finale nella parte sinistra della pagina e due versioni probabilmente precedenti nell'altra metà, essi individuano la presenza di una «verbal similarity» soltanto per quanto concerne alcuni versi (52-53), interrogandosi dunque sulle intenzioni di Blake riguardo alle parti che presentano invece una divergenza terminologica:

It is uncertain what Blake intended finally to do with it. Was all to have been left out? Had he considered his work too long? Was there loss of interest, and change of mind? The MS. Book gives no answer. The version on the left, here printed, seems to have been the last. It is written in the smallest hand, crushed into places only just left for it, and has the look of being an amended copy (*WWB*, II, 53).

Secondo i due editori, i versi 27-46⁹² sarebbero stati inseriti in un secondo momento «and marked for insertion at the place in the poem where they are here printed» (53). Da qui la spiegazione del numero complessivo dei versi, che compare in nota, sotto all'ultimo verso della versione definitiva («slept in beams of light»): «78 lines». In effetti, secondo l'ultima versione, la prima stanza risulta essere composta da 97 versi, ovvero dai 78 della versione precedente e dai 19 aggiunti in un secondo momento.

La strofa successiva, introdotta dalla domanda «Was Jesus chaste, [...]?» (54), è composta da 94 versi ai quali sono stati aggiunti successivamente altri due versi che costituiscono il distico finale (vv. 95-96, «For dust and clay is the serpent's meat / That never was meant for man to eat»). Quest'ultima strofa rappresenta, secondo Yeats ed Ellis, la parte conclusiva del componimento ma, soprattutto, sul piano tematico e simbolico, pone un divario apparentemente incommensurabile tra Cristo, «the masculine», «mind, imagination, truth, forgiveness, and light», e Maria, Sua madre, «the feminine», «earth, the five senses, deluded mind, morality, repentance, secrecy, deceit, and all that is dark», portando addirittura Gesù a chiedere a Maria di mostrare il proprio peccato (56).

Tuttavia, i due editori avanzano l'ipotesi che questo distico non costituisca la vera conclusione dell'opera, ritenendo quindi che «the MS. of the Everlasting Gospel terminates for us with a loose end. What was the rest? We are entirely in the dark» (57). In effetti, secondo la loro ipotesi, Blake, «seized with consciousness of his own mission and duty in the matter» (56), non avrebbe mai potuto concludere con i versi di cui sopra, ma piuttosto con i seguenti:

“Seeing this false Christ, in fury and passion,
I made my voice heard all over the Nation.
What are those – – –?” &c.

Il terzo verso, che i due editori traggono dalla settima stanza del componimento *To the Jews (Jerusalem)*, costituisce a loro avviso il solo capace di offrire una soluzione di continuità con le parole che teoricamente lo potrebbero precedere. Essi affermano di avere cercato in ogni opera blakiana un verso che abbia inizio con le parole «What are those» e che l'unico sia appunto «What are those golden builders doing?».

[...] the most that can be offered in the absence of Blake's complete MS. is that material for a surmise exists, not for a certainty, and the “golden

builders” and the “golden string,” in “Jerusalem,” may or may not have been Blake’s intended sequel to the “Everlasting Gospel” (ivi, p. 57).

Ma i problemi formali che incombono sul componimento non sono ancora finiti. Yeats ed Ellis evidenziano infatti altri distici per i quali sembra impossibile stabilire una posizione all’interno dell’opera (fermo restando che il desiderio di Blake potrebbe essere stato anche di non inserirli affatto), come i seguenti:

“Nail his neck to the cross: nail it with a nail.
Nail his neck to the cross: ye all have power over his tail”.

Tuttavia, trascurando la loro posizione incerta all’interno del componimento, questi versi suscitano nei due studiosi un particolare interesse per l’immagine di Satana inchiodato alla croce, che legittimerebbe ancora una volta la loro interpretazione dell’analogia tra Cristo e Satana, o meglio del Divino che contiene in sé non solo il ‘bene’, ma anche il ‘male’ che appunto immola sulla croce.

4.5 Al contrario della precedente, l’analisi critica perseguita da Yeats ed Ellis con *The Marriage of Heaven and Hell* è estremamente precisa e puntuale, a partire dalla ripartizione stessa cui sottopongono il loro commento, suddiviso in quattro parti: «Argument», «The Book», «The First Memorable Fancy» e «The Proverbs of Hell». È interessante notare che di queste quattro sezioni, almeno tre hanno dei titoli pressoché analoghi a quelli propri del *Marriage*, che ha infatti inizio con un *Argument*, in cui Rintrah rivela tutta la propria furia. In modo analogo, anche la loro analisi prende avvio con lo stesso personaggio, Rintrah, il cui nome, scritto in lettere maiuscole, è seguito da un breve commento volto a definirlo («– the wrath that is of the reprobate, or man’s amorous fury») e poi dalla stessa azione che anche nel *Marriage* lo connota qualitativamente: Rintrah «rages in the burdened air». Tuttavia, pur trattandosi di una citazione, come nel nostro caso, i due editori decidono di non inserire il verso in questione tra doppi apici e non seguono la normale procedura adottata normalmente per le citazioni. L’effetto è quello sicuramente originale di leggere non un commento di un componimento poetico, bensì un’opera in prosa *ex-novo* in cui l’analisi critica risulta essere parte integrante dell’intreccio. Si tratta infatti di una dissertazione che da una parte nasce dal componimento cui si riferisce, come in ogni altro caso, ma che si trova stranamente subordinato a quest’ultimo: l’attenzione del lettore non viene focalizzata sull’analisi prodotta da un’attenta lettura dell’opera, bensì dalla ‘nuova opera in prosa’ che sembra invece essere stata creata, risultando in un’originale commistione di citazioni poetiche e commenti in prosa. Riportiamo di seguito, sulla destra, alcuni versi tratti dal *Marriage* blakiano e, sulla sinistra, il commento dei due editori agli stessi versi, osservando come questi ulti-

mi siano fedelmente ripetuti in questo sottocapitolo di *WWB*, seppure intercalati dalle loro argomentazioni critiche:

Yeats-Ellis, commento a *The Marriage of Heaven and Hell*⁹³

ARGUMENT.

RINTRAH, – the wrath that is of the reprobate, or man's amorous fury, rages in *the burdened air*, – the region of the heart. *Hungry clouds*, or blood that has its own needs and cravings also, *swag on the deep*, or region of the loins, and all external nature.

Once, before it was revealed that everything that lived was holy, *the just man kept his course* through this life, *the veil of death*, by treading in meekness *the perilous path* of virtue. But now Freedom shows beauty like *roses*, and sweetness like that given by the *honey of bees*, in the road where morality had only revealed a desert or a *heath*.

Then in *every cliff and tomb*, [...] the body became prolific of spiritual progeny as his dry law, and matter-of-fact religion of sublime poetry. Then, it being seen how small a matter is the letter and how great the spirit, and the right of free-love being claimed with free imagination, *the villain left the path* of conventional dogma and pretended also to be a perceiver of the freedom of truth.
[...]

W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* (vv. 1-14)

The Argument.

Rintrah roars & shakes his
fires in the burden'd air;
Hungry clouds swag on the deep.
Once meek, and in a perilous path,
The just man kept his course along
The vale of death.
Roses are planted
where thorns grow,
And on the barren heath
Sing the honey bees.

Then the perilous path was planted,
And a river and a spring
On every cliff and tomb,
And on the bleached bones
Red clay brought forth;
Till the villain left the paths of ease,
[...]

Come risulta evidente osservando il primo paragrafo, Ellis e Yeats hanno seguito una tecnica formale molto precisa per delimitare lo spazio della loro analisi: la parola o le parole citate sono immediatamente seguite o dalla lineetta come segno di interpunzione ('-'), oppure dalla congiunzione 'or'.

Leggermente diverso è invece il metodo osservato nei paragrafi successivi, nei quali i versi citati non seguono più fedelmente l'ordine dell'originale blakiano bensì sono posti a loro discrezione. I commenti analitici dei versi sembrano via via scomparire, per far posto piuttosto ad un'analisi perifrastica di ogni stanza: tale perifrasi appare essere interposta da alcuni versi citati ma non più spiegati, al contrario dei versi non citati che vengono invece commentati. Interessante è l'omofono «veil» (*WWB*)

che riecheggia il «vale» del v. 5 ma soprattutto riconduce referenzialmente al Velo di Vala che, del resto, è proprio «il velo della morte» o «la valle della morte», riferendosi come ben sappiamo al regno fenomenico.

Questo procedimento sembra terminare alla fine della prima sezione, poiché la seconda ha inizio con un titolo, «The Book», che non riconduce ad alcuna parte del *Marriage* blakiano. In realtà, a ben guardare, anche in questa sezione Yeats ed Ellis non solo si rifanno all'opera in questione ma ne seguono attentamente l'ordine contenutistico:

Yeats-Ellis, commento a *The Marriage of Heaven and Hell*⁹⁴

When a new imagination begins, a new heaven begins, [...]. When Blake was thirty-three the *Eternal Hell* revived, – that is, the eternal energies of nature, the globe of blood, [...] – or the *Eternal Female*, [...].
Blake had been long under the influence of *Swedenborg's* writings when he was thirty-three.

W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* (vv. 1-14)

As a new heaven is begun, and it is now thirty-three years since its advent: the *Eternal Hell* revives. And lo! *Swedenborg* is the Angel sitting at the tomb;

Lo schema che nel primo capitolo di questi studi abbiamo visto contraddistinguere *The Marriage of Heaven and Hell*, per cui vi emergono accostamenti di parole o versi apparentemente arbitrari e paradossali giacché, a livello semantico, essi risultano essere gli uni il contrario degli altri, vengono in un certo senso volutamente riecheggiati dai due studiosi. Se prendiamo in esame il paragrafo di cui sopra, è evidente che esso è ben più di una semplice e asettica analisi critica. Un «nuovo cielo» è già cominciato, apportato da «una nuova immaginazione», ovvero – implicano i due studiosi – l'immaginazione di William Blake. Sono passati «trentatré» anni dal suo avvento e adesso rivive «l'inferno eterno», poiché quando Blake giunge a tale età l'inferno eterno rivive in/con lui. Quindi, ciò che emerge da questa lettura è una sorta di attualizzazione e concretizzazione dell'opera blakiana nella figura del suo stesso creatore il quale, compiuti i trentatré anni – ricordiamo che Cristo è morto proprio a tale età –, paradossalmente non causa la 'ri-esistenza' del Paradiso ma dell'Inferno.

Diventa a questo punto sempre più evidente che, invece di una spiegazione critica dei versi del *Marriage*, i due editori ci offrono affermazioni e pensieri suscitati sì dalla lettura dell'opera in questione, ma non conseguenti ad una volontà interpretativa bensì, piuttosto, testimoni della loro fede in Willam Blake. Una tecnica formale e contenutistica, già osservata nella *Preface* e nella *Memoir*, nelle quali infatti affiora spesso la mano approssimativa, idealistica e audace non del critico ma dell'avvocato, dell'allievo e, oserei dire, dell'innamorato; una mano che manca di

specificare certi dettagli biografici o di ricercarne la veridicità, limitandosi invece a ribadire quell'aura di bellezza sovranaturale, di visionarietà, di acume e quant'altro, emessa da Blake. È chiaro che l'obiettività è la vittima privilegiata di un tale metodo interpretativo e narrativo, ma è forse altrettanto vero che l'«innamorato» non è mai obiettivo, sebbene pretenda di esserlo.

Il filo narrativo del *Marriage* conduce a questo punto l'analisi ellis-yeatsiana verso il regno di Edom, di cui Blake parla sempre nel terzo *plate*, ponendolo in chiara opposizione dialettica con il ritorno di Adamo in Paradiso, – attenendo il primo al regno fenomenico e l'altro invece a quello noumenico. Secondo la dottrina cabalistica, il regno di Edom, che in *WWB* è definito «[...] Nature that was re-created» (63), corrisponderebbe ai sette mondi antecedenti quello attuale e, sempre secondo Yeats ed Ellis, «Blake uses the idea contained in this myth without repeating it or endorsing it» (ivi). Un'ipotesi peraltro molto probabile, considerata l'eredità cabalistica nella produzione del poeta inglese, seppure Blake in nessuno dei propri componimenti o scritti riveli esplicitamente le fonti da cui avrebbe attinto. I due curatori aggiungono quindi che il poeta utilizza non il mito cabalistico che narra di Edom *tout court*, bensì soltanto l'idea che vi è contenuta; tecnica quest'ultima pressoché costante in Blake che, raramente, riporta i miti narrati in altre opere *qua sunt*, ma li rielabora per adattarli al proprio *pantheon*, cosicché ciò che rimane dell'originale è appunto soltanto «l'idea».

Degno di attenzione il loro approccio alla visione blakiana del male e alla dottrina dei contrari. «It is mere energy when rightly understood» (ivi) esclamano con tono sorpreso di fronte a chi, evidentemente, non ne aveva affatto compreso l'implicito e esatto significato – vale la pena ribadire che l'opinione critica che si concentra sul presunto afflato demoniaco blakiano è sempre stata ed è tuttora molto ricca. Il «male», secondo l'accezione semantica conferitagli dal poeta inglese, è in effetti sinonimo di «energia», in netta contrapposizione con la passività apportata invece dal bene. In quanto tale, ovvero metà imprescindibile della coppia oppositiva che va a formare, il male è «a necessary portion» (ivi) poiché, recita Blake in uno dei suoi principali assiomi del *Marriage*, «Without contraries is no progression» (K 149).

Nonostante ciò, aggiungono i due studiosi, comprendere in modo corretto, «rightly», il linguaggio simbolico e semantico adottato dal poeta in questa sua opera è un compito arduo, poiché si tratta di capire non le parole, bensì il significato che egli attribuisce loro. Una comprensione che sembra peraltro essere ulteriormente ostacolata dall'assenza della struttura mitica che sorregge e fa da *cornice* alle opere successive. Infatti, Yeats ed Ellis notano che nel *Marriage*, a differenza di *Jerusalem*, *Milton* e *Vala*, Blake non ha adottato un linguaggio mitico, bensì popolare:

Blake was here attempting to write his doctrines without the aid of the myth, using merely popular terms. His difficulty was insuperable. The popular terms would not fit his ideas, and the attempt to employ them in a new sense with parenthetical scraps of explanation has caused such obscurity that anyone who does not know Blake well enough to see what he intends to convey in spite of his method of conveying it, will not see anything here but paradox (*WWB*, II, 64-65).

Rilevante è la ricostruzione, da parte dei due editori, del sistema mitico adottato da Blake nei *Libri Profetici*, o meglio, l'evoluzione cui i personaggi «popolari» appartenenti al primo componimento sono soggetti nelle opere successive, abbandonando i loro nomi storici per assumere appunto dei nomi mitici. Secondo tale orientamento prospettico, che contempla il *Marriage* da una parte e i *Prophetic Books* dall'altra in una sola e costante linea evolutiva, Geova («after Christ's Death») diviene «The Divine Unity», mentre Geova prima della morte di Cristo altri non può essere che «Urizen in the South»; in modo analogo, Cristo acquista il nome di «Los, or Imagination» e il Paradiso «formed from what was stolen from the Abyss» sarà chiamato «Golgoonozza, or Art»; così, come il diavolo diverrà il rivoluzionario e ribelle Orc. Ovviamente, si procurano di aggiungere i due editori, «These are not exact equivalents, but sufficiently nearly so for the tracing of Blake's ideas from one form of expression to another» (66).

Segue quindi la sezione dedicata ai proverbi infernali il cui titolo, in *WWB* è ancora una volta identico a quello del *Marriage*, fatta eccezione per l'articolo determinativo che non compare nell'originale blakiano. Il dominio delle tre facoltà, «Head», «Heart» e «Loins», che Ellis e Yeats individuano in molte opere, sembra essere pertinente anche al primo dei *Proverbs of Hell*: «In seed time learn, in harvest teach, in winter enjoy». Essi lo suddividono nelle tre parti corrispondenti alla triade in questione, inserendo poi quest'ultima nel testo stesso al posto dei sostantivi «seed time», «harvest» e «winter». Il frutto di tale intervento interpretativo è un nuovo proverbio: «Learn from the Loins; teach from the Heart; enjoy from the Head» (ivi). Tuttavia, probabilmente non convinti dell'efficacia di questo metodo volto ad individuare le tre facoltà anche nei *Proverbi Infernali*, i due studiosi lo abbandonano, adottando di nuovo la tecnica del commento laconico e referenziale, e anticipando molte delle immagini e dei simboli che compariranno nuovamente nelle *Visions*, in *Milton*, in *Jerusalem* e in *Vala*.

Di maggiore interesse è invece l'interpretazione ben più esaustiva dedicata alla sezione del *Marriage* dal titolo *Memorable Fancy*. I due editori riescono infatti a trasporre il luogo e le figure animalesche che vi appaiono, rispettivamente nel regno fenomenico creato da Urizen e nelle *per-*

sonae degli zoa. Il «Dragon-Man» che compare nella prima stanza della «publishing-house» sarebbe infatti Urthona, o meglio «a nameless form of this Zoa, [...] joined with his spectre», così come le grotte che egli è intento a lavare rappresenterebbero «the dens that Urizen explores afterwards» (69). In modo analogo, la figura del serpente nella seconda stanza costituisce «the sign of Tharmas»; l'aquila, nella terza stanza, è invece «symbol of air, – the heart-region, or Luvah»; mentre il leone, nella quarta strofa, rimanda a «Urizen in the south»; le forme anonime della quinta stanza «are probably akin to the Gnomes of Palambron. They are not part of the fourfold humanity, but are rather impulses of expansion than of origination» (70); e, infine, gli uomini della sesta stanza esemplificano «a closed book». Infatti, non mancano di aggiungere Yeats e Ellis «a seventh stage must have been that of manifestation, and the books would have opened themselves» (70). Ciò che segue è un racconto dettagliato delle ultime due 'Memorable Fancies', che si conclude con alcune ipotesi concernenti la natura e la possibile composizione della «Bible of Hell» di cui il poeta parla alla fine del *Marriage*:

The promise of the Bible of Hell, with which the present book ends, was never redeemed. It has been supposed that this refers to Blake's version which had only reached as far as the book of Genesis, of the Bible itself "as understood by a Christian visionary." This was shown to Mr. Crabb Robinson in 1826 [...], and was probably the first draft for the chapter-headings which Blake had begun to add to the MS. copy of the Bible in old English letters, left unfinished when death stopped his work the following year. It was begun for Mr. Linnell and only the first chapters were completed. [...] The MS. shown to Mr. Robinson presumably was destroyed (*WWB*, II, 73).

4.6 In *WWB*, la parte dedicata a *Europe: a Prophecy*, prende avvio con il componimento che Blake introdusse successivamente come prefazione alla propria opera e che narra di una fata dalla quale avrebbe ricevuto sotto dettatura l'opera stessa. Ellis e Yeats ammettono di aver ripreso la suddetta prefazione dal manoscritto Linnell, non trovandosi infatti nella copia presente al British Museum.

Segue quindi il commento al *Preludium*. Trattasi anche in questo caso di un commento atipico che, come abbiamo già evidenziato con il *Marriage*, appare come una sorta di ibrido tra poesia e prosa o meglio, tra i versi che compongono il preludio a *Europe* e la loro analisi di quegli stessi versi. Per evidenziare tale metodo narrativo adottato nella loro analisi, riportiamo di seguito ancora una volta sia il componimento blakiano (a destra) che l'analisi stessa (a sinistra):

Yeats-Ellis – commento a *Europe: a Prophecy* (WWB, II, 166-167)

This counterpart arising, as emanations do, from Orc's breast, had, like Hela, snakey hair, for hair symbolizes the energy of thought, and the serpent is always Nature, the dust-eater. This hair flourishing in the winds of Enitharmon, the heart of space, aroused her to speak (1-3).

O Mother Enitharmon, – she cried, – wilt thou bring forth other sons than Orc, for that of which I am made must make their wives, and I shall be absorbed into their fury, as a cloud dispersed away by lightning and thunder (4-7).

Already my roots are within, in the heavens, the region of passion, my fruits outside in the cold earth, region of experience. Destructive experiences that consume imagination are the progeny of marriage with Orc. Why shouldst thou, the spiritual essence of Space, bring me, by nature a mere cloud, temporary contrast of the great fire, into life? (8-11)
[...]

Unwillingly, in looking up I find myself married to the stars by the act of seeing them. These mental forces of personality have for sons the devouring kings on earth, and tyrannies of the reason in intellect, when wedded to my maternal region of experience (16-19)

The mountains most desolate; [...]; [...] the hollowest trees, wombs of vegetative maternity, are full of my progeny [...]. Ah! mother, do not make this mood into an eternal fact (20-23).
But thou dost stamp it with the signet of identity [...].

Blake – *Europe: a Prophecy* (Plate I, vv. 1-11; Plate II, vv. 1-10)

PRELUDIUM

The nameless shadowy female
rose from out the breast of Orc,
Her snakey hair brandishing in the
winds of Enitharmon;
And thus her voice arose:

“O mother Enitharmon, wilt thou
bring forth other sons?

“To cause my name to vanish, that my
place may not be found,

“For I am faint with travel,

“Like the dark cloud disburden'd in the
day of dismal thunder.

“My roots are brandish'd in the
heavens, my fruits in earth beneath
“Surge, foam and labour into life, first
born & first consum'd!

“Consumed and consuming!

“Then why shouldst thou accursed
mother, bring me into life?

[...]

“Unwilling I look up to heaven,
unwilling count the stars:

“Sitting in fathomless abyss of my
immortal shrine

“I sieze their burning power

“And bring forth howling terrors, all
devouring fiery kings,

“Devouring & devoured, roaming on
dark and desolate mountains,

“In forests of eternal death, shrieking
in hollow trees.

“Ah mother Enitharmon!

“Stamp not with solid form this
vig'rous progeny of fires.

“I bring forth from my teeming bosom
myriads of flames.

“And thou dost stamp them with a
signet, [...].

È singolare come, anche in questa analisi di *Europe*, Yeats e Ellis riescano ad inserirsi nelle fibre stesse dell'opera, recitandola nella sua interezza.

Ciò che leggiamo sembra per alcuni versi il copione di un attore che ha fatto propria la sua parte. Essi recitano i versi blakiani talvolta ampliandoli con commenti, talaltra snellendoli e, in ogni caso, interpretandoli. L'interpretazione nasce da una soggettivizzazione. Ritornando all'esempio calzante dell'attore, egli comprende la sua parte nella misura in cui si proietta nel personaggio e, una volta divenuto uno con lui l'interpretazione o comprensione che dir si voglia è già avvenuta. Yeats e Ellis si calano nei «clothes folded up» del Blake scrittore di *Europe*, potremmo dire che lo imparano a menadito, e mentre ripetono comprendono, analizzano e attualizzano con il loro gergo. L'editore e il poeta diventano uno, quasi come l'analisi dell'opera e l'opera stessa. Non compare infatti, almeno nella sezione sovra riportata, nessuna struttura linguistica propria dell'analisi critica né, almeno in questa parte, una dialisi tale da apportare un'eventuale aggiunta interpretativa o qualificativa. Quella di Yeats e di Ellis sembra essere un'interpretazione espressa con un linguaggio che adotta il codice simbolico blakiano, per poi, in un secondo momento, spiegarlo decodificandolo. Così Enitharmon viene implicitamente definita come «il cuore dello spazio», senza tuttavia focalizzare in alcun modo l'attenzione su questa loro spiegazione; altrove, i cieli sono rappresentati come «la regione della passione», e la terra «la regione dell'esperienza».

Andando avanti, questo metodo analitico sembra cedere il passo ad un'analisi per lo più riassuntiva di *Europe*, sempre tuttavia intercalata da alcuni loro commenti:

Rintrah is bid bring all his troop, all lions, all golden suns in darkness, fury in forests; inspired delight become desire of the jealous, the secondary form of Orc, mere bodily strength. His power helps the dominion of woman. [...] Then came the eighteen centuries of Christendom. [...] Now was seen a mystic sunset and star-light night (WWB, II, 169).

Soltanto nelle ultime due pagine dedicate a *Europe* essi affrontano, per la prima volta in termini critici il simbolismo che sorregge tutto il componimento. Si tratta infatti, spiegano Yeats e Ellis, di un «simbolismo meteorologico» (174) che subentra in particolare alla fine dell'opera, e che corrisponde all'intervallo temporale tra il calare della notte e la successiva discesa di Orc «in the east»:

Night comes on, darkness; the secret child descends first in the east. The sun, Urizen, sheds a faint light along the northern horizon. "Fleecy clouds" float in the air. Orc rises in the form of the northern lights or of a shooting star. The feminine powers long for dominion and the clouds obscure the moon – Los – and cover the world with cold and with increasing darkness (WWB, II, 174-175).

La simbologia meteorologica che essi evidenziano in questa parte di *Europe*, appare coinvolgere anche quegli elementi che di essa non fanno

direttamente parte ma che, semmai, la determinano. L'oscurità della notte, ad esempio, non sembra essere la condizione esistenziale e naturale propria del confine temporale notturno, bensì la conseguenza delle nuvole che «float in the air» e «obscure the moon». Lo stesso asse spaziale è coinvolto nella suddetta simbologia, fornendo agli elementi meteorologici alcuni strumenti naturali e geografici. Così, la fievole luce emessa da Urizen attraverso «l'orizzonte meridionale», mentre l'aria è chiamata ad ospitare le nuvole che, a loro volta, adombrano la luna e il mondo stesso con un'oscurità che è però stavolta non naturale ma realmente metereologica.

Rilevante è inoltre la dissertazione che i due critici offrono del *Preludium*, considerandolo fondamentale ai fini dell'intera struttura del componimento, definendolo come il periodo del travaglio antecedente al parto:

The significance of the Preludium is that it deals with the travail of the feminine principle when about to give birth to the soul or tendency that it has clothed in flesh. In the poem itself the Christian era is a great womb from which the imaginative life comes docked of its immortality and clothed with bodily reason (WWB, II, 175).

L'immaginazione sorge sulla terra rivestita di ragione fisica, corporea, e nasce dal grembo della donna. Ma la ragione non è soltanto «feminine as a ratio of the five senses which are, in the aggregate, Nature who is Vala and Rahab» ma è anche «masculine as its serpentine symbol shows, because it is a destroyer and a warrior, in the form of a fructifier» (175). Il simbolo del serpente che compare ben quattro volte in *Europe*, attraverso l'immagine del tempio che si dice essere appunto «serpent-form'd» è infatti, evidentemente, «[...] the Phallic symbol [...] of the Masculine in its separate and spectruous form» (ivi).

4.7 L'energia interpretativa che coinvolge i due editori nella trattazione di *Jerusalem* sembra di gran lunga superiore alle precedenti letture, e non solo per la quantità di pagine che le dedicano. L'incipit stesso della loro argomentazione è forte, ellittico e quasi denigratorio. Sicuramente il lettore si sente colpito ed incuriosito dalle seguenti parole:

The arrangement to "Jerusalem" is the arrangement of a scrap-book, and its story is the story of a paradox. Many visionary forms, many symbolic scenes, many occult names for human qualities are brought together, and after being engraved, are added to, explained, and interleaved with expanded passages, new visions, fresh systems of names (WWB, II, 176).

La narrazione dell'intreccio che caratterizza il componimento è estremamente sintetica e riduttiva, sembra quasi voler trasformare un'opera in cui il sistema simbolico blakiano è ben stratificato e semanticamente polivalente in una favola per bambini. Non solo, questo riassunto minimo e semplicistico è ulteriormente compresso nei quattro capitoli che formano l'opera: «Creation, Redemption, Judgement, and Regeneration» (ivi).

La composizione della poesia in periodi diversi rende la datazione delle varie pagine un compito non facile. Le pagine nelle quali la scrittura appare essere più piccola dovrebbero appartenere, secondo Ellis e Yeats, al primo periodo e «probably formed the first chapter as originally prepared for the press» (177). Il capitolo III è sicuramente successivo, mentre la datazione del capitolo IV potrebbe coincidere a quella del primo. Per questo, «[...] are the pages in most doubtful order as finally arranged by Blake himself» (179).

Segue un resoconto dettagliato di *Jerusalem* «intended to serve as a companion and an assistant to readers who are studying the poem, [...]» (180). Interessanti sono anche le sezioni dedicate alle prefazioni dei vari capitoli. La prefazione al secondo capitolo di *Jerusalem* è indirizzata, ad esempio, come sottolineano i due editori, *To the Jews*, ovvero ai figli di Gerusalemme e di Albione, perché Gerusalemme è l'emanazione di Albione. Grazie a loro, «all mental states or truths, called "Nations", will be united in one religion, the confession of the mental supremacy of Imagination, or the "Religion of Jesus"» (195), dove Gesù è sempre inteso come simbolo dell'ispirazione e, quindi, dell'immaginazione. La triade «Head, Heart, Loins» della «Human Form» guidata dall'ispirazione corrisponde alla triade «Mercy, Pity, Peace», quest'ultima in netto contrasto dialettico con la triade raziocinante o satanica composta da «Demonstration, Egotism, Law» (ivi). Questa stessa legge che diventa, nella prefazione al terzo capitolo, sinonimo di «natural morality and religion» (220) e che nel sistema mitico blakiano è chiamata attraverso «the symbols Rahab and Satan» (ivi), giacché anche nel *Monk of Charlemagne*, «Natural Reason, Morality, and Religion» sono paradigmatiche delle «Satanic convictions» (221).

Analizzando il componimento in questione che introduce il terzo capitolo di *Jerusalem*, essi pongono a confronto la versione definitiva licenziata dal poeta con le altre precedenti e osservano come Blake abbia attuato una connessione piuttosto evidente tra alcuni suoi simboli, come «[...] Rahab, Satana, le chiese, la giustizia e la guerra [...]» (223) e la dea ragione, operante attraverso i suoi discepoli. In origine questi versi, come essi stessi evidenziano, erano stati concepiti dal poeta con ben quattordici stanze, mentre la versione ultima ne contiene soltanto sette. Inoltre, il primo verso doveva essere «I saw a Monk of Constantine» e non «[...] of Charlemagne»; non solo, mentre le prime quattro stanze erano le stesse strofe iniziali pubblicate in *Jerusalem*, le ultime non erano tre bensì dieci. Queste ultime dieci strofe, che i due editori riportano nella loro edizione, sono invece confrontabili con le attuali nove stanze che formano *The Grey Monk*, la poesia che troviamo edita per la prima volta in *Life of William Blake* di Gilchrist, e che Blake probabilmente scrisse durante il suo soggiorno a Felpham (1800-1803). Infine, secondo i due studiosi, i nomi dei due imperatori, Costantino e Carlo Magno, introducono una differenza di ordine geografico, in quanto «[they] are simply the Eastern and Western regions of the churches, when Paul and Luther stand for the Southern and Northern» (225). Ma il monaco doveva necessariamente

provenire da occidente, giacché esso rappresenta simbolicamente «the sorrowful region» (ivi).

L'ultimo capitolo di *Jerusalem* costituisce per Yeats e Ellis la parte che il poeta dedica al momento più importante del percorso di Albione sulla terra, ovvero la rigenerazione, mentre i tre capitoli antecedenti erano dedicati alla creazione, la redenzione e il giudizio. Per questo, la prefazione al terzo capitolo è indirizzata «Ai Cristiani», «that is to those united in the brotherhood of Imagination, and dwelling in consciously mental regions by choice and by liberty» (240). Nell'edizione Quaritch, questo manifesto è definito «curiously complete» (ivi), poiché delinea quella che è la linea dell'illuminazione o della rigenerazione, tracciando il suo percorso da ovest verso est. In effetti, come intuiscono Yeats e Ellis, *Milton* ha inizio col Cristo che diventa vittima di Tharmas, ovvero «East of West, Heart of Loins, regeneration of Generation» (241). Ma il tempo urizenico della creazione adesso è finito e trova un senso ed una giustificazione nella venuta del tempo edenico di rigenerazione, che non è già più quello messianico del giudizio:

The Satanic creation, called that of God, is cruelty in itself, and only so far Mercy that it enables error to be put off. The Nature Created by Christ is that which treats the fiery law of vegetation (growth being ceaseless burning, though disguised in a green tree) as a chaos, whence to achieve the new heavens and new earth, where the peace of sinners is respected and the magic of happiness cures the disease of experience (WWB, II, 241).

4.8 L'ultima opera che Yeats e Ellis affrontano in questo secondo volume è *Vala*, annunciando che in *WWB* si trovano soltanto alcune delle settanta pagine che ne formano il manoscritto completo; tuttavia, aggiungono, le pagine pubblicate grazie al permesso dei fratelli Linnell, sono già sufficienti per rendersi conto «of the appearance of the MS., with its close and rapid writing, and hasty, slight, but poetic, sketches, designed for future illustrations» (295).

Soffermandosi sul titolo dell'opera, i due editori ne riportano la versione originale, «THE DEATH AND JUDGEMENT OF THE ANCIENT MAN. A DREAM OF NINE NIGHTS. BY William Blake. 1797» (ivi), osservando tuttavia che il protagonista dei primi versi non è tanto Albione quanto Los. Quest'ultimo zoa rappresenta infatti, come abbiamo visto nel primo capitolo, «the Spirit of Prophecy», ovvero l'unico *piano dell'essere* insito nell'uomo che appare «capable of falling without completely losing its characteristic quality» (296). Sembra che l'idea di Los, in quanto spirito profetico dell'uomo primigenio e, quindi, «[...] Friend of Albion, in whom Albion should eventually see the lineaments of the Eternal friend, from whom he had separated [...], had not been considered by Blake at the outset» (ivi). Del resto, anche il nome di Albione, l'uomo antico o caduto, sarebbe «an after-thought». Yeats e Ellis sostengono infatti che la prima

apparizione di Albione dovrebbe risalire sempre al periodo trascorso da Blake a Felpham, durante il quale il poeta sembra valutare l'utilità simbolica derivante dall'adottare i nomi propri della storia o della tradizione mitologica inglese:

It first appears as a correction in pencil on the title-page, and an imperfect attempt to carry the new name through the MS. was made probably during the Felpham period, when Blake may have picked up patriotic ideas with regard to the symbolic use fullness of ancient English names, and those of English towns from books in Hayley's library. In Night II. Of "Vala," l. 3, Man is altered to Albion, and the name is substituted in the same way in Night III., ll. 68, 69, 71, 79, 81, 83, &c. Where these passages occur in "Jerusalem," whose printing was not begun till 1804, the name "Albion" is definitely adopted, p. 29. It is, however, still alternated here and there with the more general term, which we have retained in the text of "Vala" (*WWB*, II, 296).

Successivamente, il titolo originario viene snellito e modificato in «THE FOUR ZOAS, OR THE TORMENTS OF LOVE AND JEALOUSY» (ivi). Titolo, quest'ultimo, motivato dalla scissione e dal successivo recupero dell'unità originaria da parte di Los: «he is fourfold». Tuttavia, questo titolo «was only faintly pencilled», e al suo posto Blake avrebbe preferito infine il nome «VALA», «boldly penned as the true title, and repeated as the heading of the poem's first page» (297). Questi cambiamenti, secondo i due studiosi, sono significativi ai fini della comprensione stessa dell'opera.

Paradigmatica secondo i due studiosi è la citazione iniziale, che essi definiscono come il motto della «vita artistica» (ivi) blakiana, giacché indirizzata fin dal principio contro coloro che detengono il potere di questo mondo:

[For we wrestle not against flesh and blood, but against principalities, against powers, against the rulers of the darkness of this world, against spiritual wickedness in high places (King James version)]⁹⁵.

Al contrario delle sbiadite lettere greche che formano la citazione, il riferimento al libro degli Efesini è chiaro e distinto, sebbene riveli uno dei rari errori commessi dal poeta. La citazione in questione, osservano giustamente Yeats e Ellis non è tratta dal quinto libro bensì dal sesto (6:12). Il greco, anziché l'inglese, come lingua scelta da Blake per riportare le parole in questione, dipende probabilmente dal suo desiderio di restare fedele al loro significato più intrinseco, per non allontanarsi dalla loro accezione semantica puramente mentale o spirituale che, d'altra parte, una traduzione in inglese poteva minare. Il costante impegno da parte di Blake di restare sempre ancorato al lato spirituale della vita giustifica la sua stessa missione profetica e, quindi, pedagogica, che è poi il compito e il fine primo della sua arte.

Un secondo riferimento biblico cattura l'attenzione dei due editori e riguarda «the Word being made flesh and dwelling among us (John i.-14)» (298), non tanto per il suo contenuto quanto, ancora una volta, per la lingua in cui parte di esso è scritto, ovvero il greco:

The Universal Man. To Whom be Glory Evermore Amen
[kai eskanosen en -[h]amen]

La parte scritta in greco costituirebbe secondo Yeats e Ellis un indizio inconfondibile per la corretta datazione dei «Blake's Greek studies», che occuperebbero un arco temporale compreso tra il 1797 e il 1804, «probably more near the latter than the former date, as the quotations do not belong to the first draught, but to the corrections which were added along with the later pages of "Vala"». Le citazioni in greco rappresentano dunque delle parti aggiuntive che risalgono ad un periodo successivo rispetto al resto dell'opera, proprio come le correzioni apportate dal poeta alla versione originaria. Il perché di queste citazioni in greco sarebbe da ricercarsi nel valore e nel significato propri della lingua ellenica per il poeta inglese. Il greco costituisce una lingua per lui nuova e, in quanto tale, «its novelty gave its words the emphasis belonging to terms of endearment» (ivi), costituendo dunque un valido aiuto laddove i termini in inglese non si dimostravano adatti a catturare e mantenere l'attenzione del lettore su certi nuclei semantici e simbolici.

Se concentrare l'interesse e la curiosità su alcuni paradigmi al fine di evidenziare la valenza semantica della propria opera e facilitarne l'inserimento all'interno di un sistema mistico poteva essere ovviamente una delle finalità dello scrittore Blake, ebbene, possiamo azzardare che Yeats, ma anche Ellis, abbiano udito e accolto una voce analoga che li portava a raggiungere gli stessi obiettivi.

Ora, giunti al termine di questa sezione e osservando con attenzione l'opera creata dai due editori, è quasi evidente che essa non è tanto un'edizione critica dell'*opus* blakiano, quanto una riscrittura della sua vita e delle sue opere. Salvare l'esistenza mistico-profetica e la produzione letteraria e pittorica che di quella stessa esistenza è testimone, è un compito di tale importanza da giustificare i mezzi e i modi più svariati e, da un punto di vista critico, anche i più scorretti. Mi riferisco ovviamente alla parte biografica, ad esempio, in cui abbiamo visto avvalorare certe ipotesi affatto documentate e assolutamente improbabili ma, d'altra parte, essenziali alla valorizzazione dell'esistenza blakiana; un'esistenza che deve pur sempre essere degna della propria controparte artistica e spirituale. E mi riferisco, forse con ancora maggiore evidenza, agli interventi apportati dai due critici proprio al testo di *Vala* che troviamo pubblicato nell'edizione Quaritch. L'intento è sempre quello di 'migliorare' la visione pubblica di William Blake, laddove la sua arte diventa sinonimo di oscurità semantica e quindi di follia. Da qui, il dovere di renderla più accessibile sebbene, paradossalmente, essi proclamino il loro desiderio sincero di restare fedeli

alla versione licenziata dal poeta. Riportiamo di seguito il passo intero in cui Ellis e Yeats giustificano il loro operato e che costituisce sicuramente il testimone-chiave dei loro interventi a *Vala*:

In the text of "Vala" here printed an attempt has been made to offer the early portions as nearly as possible in the form in which Blake sketched them, even restoring many paragraphs which he afterwards erased, blotted, or crossed out in large blocks. Nevertheless his later insertions are included, and the whole put in as nearly consecutive order as possible. Of course the text thus produced is a sort of Hybrid. It contains matter belonging to two different poetic periods and two different manners. But the poem could not be printed twice over, and therefore is presented to the reader not exactly as it was left by Blake's furiously rapid pen, nor is it rewritten according to the fancy of the editors, but an attempt has been made to print it as nearly as may be in the form in which Blake seems to think he had written it. His ear appears to have been so filled with the cadence of the passages he was writing, that he continually left unaltered the most evident clippings or overgrowth of syllables, without seeming to have been aware of what he had really done. It is the old story of the "Poetical Sketches." Blake could improvise when in the state which he called "the heat of the spirit"; but the only idea of finish in any act which had been held up to him was that of a tame and silly polish into a dead level, and rebelling against this, he neglected too often the true finish which consists in re-considering a work with the object of so treating its errors, that its beauties may have free play to follow their own organic tendencies, and move in the freedom of their own natural freshness and beauty. It is quite probable that, if Blake's attention had been called to the corrections made in his text, he would have been furious. But the editors venture to think that if the revised form now printed had been read aloud to him without any hint of editorial treatment, he would have not been conscious that his sketch had received a single re-touch, but would have claimed all the work. His own corrections are always changes of symbol or insertion of fresh figure, – never are they the much-needed literary emendations of his evident slips (*WWB*, II, 298-299).

I due editori ammettono quindi di aver apportato delle modifiche al testo, inserendo nella loro edizione perfino alcuni paragrafi che il poeta aveva rimosso oltre ad altre inserzioni successive da lui addotte. Ciò che ne deriva è un «ibrido» aggiungono Yeats e Ellis, contenente versioni appartenenti a due periodi e a due modalità poetiche diverse, pur tuttavia indice del loro tentativo di rendere il componimento blakiano «in the form in which Blake seems to think he had written it». Le loro parole implicano che la vera poesia non è da ricercarsi nel prodotto derivato dalla «rapida penna» blakiana, bensì nella modalità in cui il poeta sembra aver pensato e quindi desiderato di scriverlo. Un'affermazione questa cui sottende quella dicotomia tra l'impulso proprio dell'ispirazione febbrile, il

furor poeticus, e la riflessione ragionata dell'artista che, invece di usare le proprie armi furiosamente, si ferma a pensare. Una dialettica tuttavia che sicuramente non riconosciamo nel Blake poeta che, infatti, aggiungono i due critici, non sembra essere mai tornato sui propri 'passi' («The Ms. was never properly looked over by the author, [...]», 300), come dimostrano i numerosi refusi rintracciabili anche in quest'opera, come «clippings or overgrowth of syllables». Continuando a perorare una causa persa in partenza, essi ostentano una certa sicurezza sostenendo che lo stesso Blake non si sarebbe mai accorto delle modifiche editoriali apportate alla sua opera, qualora non precedentemente avvertito; modifiche che sono peraltro a livello letterario e non contenutistico.

Assolutamente convinti del delicato ma valoroso compito da loro assolto, Yeats e Ellis continuano ad elencare le varie tappe che il riordino di *Vala* a partire dal manoscritto Linnell ha comportato:

When the present editors received the MS. from the brothers Linnell it was un-paged and unsorted. An attempt had been made to put it in order, but without success. The arrangement of the loose sheets occupied us during several long days.

There remained a more delicate task. Blake had not, though he says in the first lines that he had done so, marshalled the long-resounding, long-heroic verse, in order of intellectual battle. He had, however, left any passages of perfect sound and emphasis. The restoration of the halting or stumbling lines to a condition in which they could equal the musical quality and cadence of their neighbours was an exceedingly irksome task, but not, in most cases, particularly difficult. One system has been pursued. Wherever a correction was obvious and was almost forced upon the mind by the evident metrical intention, it has been made. But all the lines that did not practically correct themselves have been left untouched however much their irregularity seemed to cry aloud for revision. But that the reader may take nothing through the editors without an opportunity to judge for himself, the corrections are all indicated in the notes, and anyone who pleases may restore from them every slip and blot that the manuscript contained without fear of suppression or falsification. Any one who does so will see that at least we are free from the blame of attempting to insert any fresh poetical matter that our author did not supply in order to beautify his work (*WWB*, II, 300-301).

Sebbene il tentativo di numerare le pagine e inserirle nella posizione corretta si sia rivelato un compito fallimentare, non altrettanto si è dimostrata essere la correzione di alcuni versi al fine di rendere anche questi ultimi analoghi alla «musical quality and cadence» degli altri. Tuttavia, ribadiscono i due studiosi, tali migliorie sarebbero state apportate soltanto in quei rari casi davvero indispensabili al buon risultato formale e, soprattutto, metrico dell'opera. Non solo, dimostrandosi ostili a qualsiasi cambiamento non giustificato e profondamente motivato, Yeats e Ellis con-

fermano la 'trasparenza' delle loro intenzioni e dei loro interventi, nonché la possibilità da parte del lettore di giudicare da solo la necessità o meno di questi emendamenti grazie alle loro indicazioni, in nota, di tutte le correzioni fatte, in modo tale che nessuno consideri le loro ingerenze volte ad apportare «any fresh poetical matter» oppure «to beautify his work».

Nonostante ciò, le versioni non solo di *Vala* ma anche di molte altre poesie in *WWB* si rivelano essere sostanzialmente inaccurate come gran parte della critica ha peraltro evidenziato⁹⁶:

The intentional revisions and the choices of already revised texts of the Songs of Experience and the Pickering and Note-Book poetry, as well as the notes and explanations which appear in Volume 3 (pp. 88 ff.) and in Volume 2 (in "Minor Poems" and the separate accounts of other manuscript poems) are a tangled outgrowth of mid-century editing, the result of confusions (described above in Chapter 5) rather than of any editorial policy of Ellis and Yeats's own. [...] There is confusion about the authority of the Pickering MS and the Note-Book. Ellis' approach, to *Vala* particularly, comes directly from Rossetti's defense of changes that can be made "without in the slightest degree affecting the original". [...] As textual editors Ellis and Yeats followed the Rossettis without improving on them⁹⁷:

Ovviamente, memori di quanto abbiamo già osservato nel sottocapitolo dedicato alla *Memoir*⁹⁸ e, in generale, a tutti gli altri che formano *The Works of William Blake*, non viene tanto da obiettare sulla loro intima, presunta, ma possibile volontà di restare fedeli all'originale blakiano, quanto sulla loro capacità effettiva e concreta di farlo. La lettura dell'edizione Quaritch sembra smentire tale capacità giacché, diversamente da ogni altra edizione dell'*opus* blakiano precedente o successiva, essa non si rivela – lo ripeto ancora una volta –, una lettura critica o un commento o una spiegazione della produzione poetica di Blake, bensì una *ri-scrittura*. Mutuando quel termine che i due stessi critici utilizzano per evidenziarne la lontananza dalla loro edizione, la definizione forse più esatta del loro «irksome task» è proprio quella di «abbellimento»: un abbellimento che è duplice, intervenendo sia nel *corpus* artistico blakiano che nella sua stessa vita.

Ma passiamo adesso ad osservare la sezione sicuramente più interessante dell'edizione Quaritch, sia ai fini dell'interpretazione da parte di Yeats della produzione blakiana sia, soprattutto, per quanto concerne la prima formulazione del pensiero del poeta irlandese, da ricercare per molti versi proprio in *WWB*.

5. *The Works of William Blake: The Symbolic System*

5.1 Pur rappresentando l'ultima parte del primo capitolo dell'edizione Quaritch, ho deciso di trattare *Il Sistema Simbolico* quasi alla fine di questo studio, giacché esso costituisce sicuramente un nesso inconfondi-

bile tra lo Yeats lettore-critico di Blake e lo Yeats poeta-discepolo di Blake. In altre parole, quest'ultimo capitolo e, nella fattispecie, questa specifica sezione dedicata appunto al simbolismo blakiano così come è concepito da Yeats, costituisce un punto d'incontro fondamentale tra i due nuclei tematici attraverso i quali si è sviluppata questa ricerca. La costruzione mitica e simbolica blakiana raccolta in quel grande sistema immaginifico che sono i suoi componimenti e l'altro grande *corpus* mitico-simbolico costituito dalla produzione artistica yeatsiana, trovano spiegazione e giustificazione l'uno nell'altro: la loro chiave di lettura è racchiusa proprio e paradossalmente in questo complesso codice, che è il sistema simbolico *tout court*, quello di Blake spiegato da Yeats e quello di Yeats mutuato da Blake. Esso costituisce infatti *the core* di quel voluminoso compendio critico sull'arte e la vita di William Blake che è l'edizione Quaritch, giacché ci mostra lo sguardo personale del poeta irlandese sul simbolismo blakiano attraverso la sua costruzione mitica e permette, a noi lettori, partendo proprio da tale sguardo, di tirare le fila del percorso artistico yeatsiano fino alla composizione di *A Vision*, che sembra in parte trarre origine proprio dal pensiero formulato in questa sezione. Del resto, *The Symbolic System* è anche l'unico saggio di quest'opera in tre volumi che sappiamo, per certo, essere stato concepito e scritto quasi totalmente da Yeats, come lui stesso più volte afferma nelle *Letters*, sebbene abbia intravisto successivamente anche la mano di Ellis.

L'opera di decodifica condotta dal poeta irlandese in questa sezione di *WWB* ha sicuramente contribuito a rendere più accessibili certi componimenti considerati, come abbiamo già visto, particolarmente oscuri. Mostrando come tutto il sistema blakiano sia radicato su di un immenso sostrato simbolico che va a toccare perfino le parole più comuni, i due editori evidenziano l'esigenza per chiunque si voglia avvicinare a quello stesso sistema di un cospicuo lavoro interpretativo. In altre parole, la sua produzione poetica deve essere considerata rispetto appunto al simbolismo su cui è radicata, giacché soltanto in tal modo essa risulterà essere intelligibile. Non solo, rimandando la presunta inaccessibilità semantica evidenziata nei *Prophetic Books* a quello che è stato forse il più grave errore commesso dai critici precedenti, ovvero l'aver trascurato il sistema simbolico, Yeats riesce paradossalmente a dimostrare che quella difficoltà è addirittura necessaria. Un'opera costruita su una struttura simbolica così stratificata e profonda non può certo risultare di facile approccio e comprensione, altrimenti il primo assunto legato alla sua complessità simbolica andrebbe necessariamente smentito:

It is the charm of mythic narrative that it cannot tell one thing without telling a hundred others. The symbols are an endlessly inter-marrying family. They give life to what, stated in general terms, appears only a cold truism, by hinting how the apparent simplicity of the statement is due to an artificial isolation of a fragment, which, in its natural place, is connected with all the infinity of truths by living fibres (*WWB*, I, 382-383).

Per supportare tale tesi, Yeats traduce il sistema blakiano a livello immaginifico, paragonandolo ad un «ascending Jacob's Ladder of emotional "states" or moods forming "spaces" about them which reached to God»; una visione quest'ultima che, come giustamente intuisce Dorfman, «is the first articulation of Blakean (dialectic) progression found in nineteenth century criticism»⁹⁹. Un commento che trae in parte origine dal simbolismo applicato da Blake proprio ai concetti di spazio e di stato corrispondenti, come vedremo nel corso di questo capitolo, il primo ai quattro punti cardinali e il secondo ai quattro zoa.

5.2 Come si evince dal titolo stesso della prima sezione compresa nel 'Symbolic System', *The Necessity of Symbolism*, la comprensione del simbolismo che penetra, racchiude e collega la produzione poetica blakiana diventa, secondo Yeats, una necessità imprescindibile. Ovviamente l'impellenza di tale necessità è principalmente avvertita da coloro che vogliono pervenire ad una «profound answer to the riddle of the world» (235), in quanto soltanto questa cognizione permetterà loro di trovare una risposta a tali quesiti.

Con questa consapevolezza, il critico irlandese volge il proprio sguardo verso *There is no Natural Religion*, il trattato blakiano nel quale egli intravede la tematizzazione dei postulati mistici, o meglio poetici¹⁰⁰, del poeta inglese. Prima verità apodittica che Yeats individua nello scritto in questione è l'analogia «in kind» (236) sussistente tra cose naturali e spirituali, poiché «[...] if they do so differ, no mere analysis of nature as it exists outside our minds can solve the problems of mental life» (236). In altre parole, come già anticipato nella *Preface*, la natura non può essere pensata come estranea al suo contesto mentale, giacché in questo si trova contenuta. Un concetto, quest'ultimo, che Adams definisce del «self-enclosure», poiché «Nature [...] is merely a name for one form of mental existence. [...] Nature, – or creation – is a result of the shrinkage of consciousness [...]» (*WWB*, xii), a sua volta conseguenza dello smembramento della «Mente Universale» (*ibidem*). Per questo, spiega Yeats, la natura diventa agli occhi di Blake un simbolo immateriale, esattamente come l'uomo che, in quanto essere naturale che si avvale di un corpo fisico e di un'esistenza empirica, è anch'esso simbolicamente rappresentabile, ovvero «the highest ideal, "the human form divine," as he calls it, and not the extrinsic body» (242). Grazie all'immaginazione, lo spirito penetra la natura e la rivela come simbolo, facendole perdere in tale modo il suo potere «di morte e distruzione» (*WWB*, xiii):

To hear a man talking, or to watch his gestures, is to study symbolism, and when we restate our impressions in what are thought to be straightforward and scientific sentences, we are in reality giving a more limited, and therefore more graspable, symbolic statement of this impalpable reality (*WWB*, I, 239)¹⁰¹.

Un concetto che al poeta celtico appare riconducibile a Swedenborg, individuando nella sua teoria dei gradi continui e dei gradi discreti la comprensione del legame tra il mondo fenomenico della creazione e quello noumenico dell'immaginazione. I gradi discreti, l'uno diverso dall'altro e rappresentabili attraverso il rapporto di causa ed effetto, sono tuttavia intimamente correlati da una 'corrispondenza', come scrive Blake nelle sue *Annotations to Swedenborg's Wisdom of Angels Concerning Divine Love and Divine Wisdom*:

Is it not also evident that one degree will not open the other, & that science will not open intellect, but that they are discrete & not continuous so as to explain each other except by correspondence, which has nothing to do with demonstration; for you cannot demonstrate one degree by the other; for how can science be brought to demonstrate intellect without making them continuous & not discrete? (K 93)

Così, spiega Yeats, il maestro visionario non avrebbe mai potuto comprendere alcuni elementi presenti nella propria mente e non sarebbe stato capace di personificarli nella figura simbolica dello «spectre» of denial and soulless reason called Hand, in «Jerusalem» (238), o più spesso *creation*, se non avesse incontrato e conosciuto gli apostoli del materialismo razionalistico che frequentavano la casa dell'editore Johnson; tali elementi sarebbero stati presenti nella sua mente ad un livello per così dire 'inconscio' senza tuttavia potersi guadagnare la dignità propria della 'consapevolezza conscia o cosciente'. Ogni tipo di «corrispondenza», come quella secondo Yeats propriamente blakiana tra le qualità sensoriali e le altre mentali, «[...] says far more than a syllogism or a scientific observation» (*ibidem*). Sia in Swedenborg che in Blake, egli percepisce la presenza sia dei «continuous degrees» che dei «discrete degrees», distinti gli uni dagli altri da un «perpendicular and longitudinal motion» (238-239). I gradi discreti di relazione causa-effetto implicano un moto perpendicolare, al contrario dei gradi continui – riconducibili ad una «transformation that lifts them into no new world» (238) – che comportano invece un moto longitudinale:

We pass upward into higher discrete degrees and merely outward into the continuous ones.

As natural things correspond to intellectual, so intellectual things correspond to emotional. [...] The growing genius of the child forms about it by affinity a complex series of thoughts, and these in their turn have much to do in moulding unconsciously the no less complex symbol, or series of symbols, known as the physical body. In the same way the oak-tree shows that it differs in essence or genius from the beech by the different nature of its symbol, and the man of mere common-place activities gathers about him a body nowise resembling the refined body of the man of culture. [...] Mysticism, poetry and all creative arts, for the very reason that they explain but seldom, are more profound than the explanatory sentences (*WWB*, I, 239).

Secondo la teoria della corrispondenza, ogni essere vivente possiede un corpo sensibile plasmato dai pensieri mandati dalla mente i quali, a loro volta, sono dati dal «growing genius». Da questo ne consegue che ogni uomo possiede un «corpo fisico» diverso da ogni altro, poiché è la sua stessa natura intellettuale ed emozionale a causare e volere tale difformità o, per dirla con il linguaggio blake-yeatsiano, è la natura stessa dei simboli – «known as the physical body» – che determina tale differenza «in essence or genius». Per questo, spiega ancora il poeta celtico, all'uomo comune sarà dato un corpo sensibile dissimile da quello di cui invece godrà l'uomo di cultura. Non solo, dal momento che «the difference nature of [...] symbol[s]» può provocare infinite personalità fisiche distinte, osservare un uomo mentre sta parlando significa studiare il suo simbolismo, proprio perché il corpo materiale di ogni essere vivente è influenzato dalla realtà spirituale o mentale dei suoi pensieri. La riformulazione scientifica delle impressioni percepite durante tale attività di vigile osservazione comporta un inevitabile confinamento o limitazione del pensiero stesso; di conseguenza, aggiunge Yeats, «il misticismo, la poesia e tutte le arti creative» non aspirano a spiegare, se non raramente. In base alla logica delle corrispondenze, l'universo in quanto forma fisica di una sola mente creatrice racchiude in se stesso il simbolo dello «infinite thought which is in turn symbolic of the universal mood we name God» (239). Per questo, «the perception of the senses apart from symbol, limits us down to the narrow circle of personal experience» (328), impedendo la comprensione di tutto ciò che non è invece afferente a tale esperienza e quindi alla realtà circostante. Ancora *In Ideas of Good and Evil* sarebbe emerso il problema legato alla comprensione del simbolismo e, in particolare, di quello blakiano, «because he [Blake] spoke of things for whose speaking he could find no models in the world about him»¹⁰². Ad esempio, spiegando in *WWB* (I), perché Ulro «the selfish centre», si trova al di fuori di Beulah («What is Above is Within [...] / The Circumference is Within, Without is formed the Selfish Center, / And the Circumference still expands going forward to Eternity» *Jerusalem*, K 709) e sottolineando il rapporto paradossale tra centro e circonferenza, Yeats afferma:

The apparent contradiction disappears when looked at in the light of Blake's religious belief in the essential brotherliness of Imagination, and the essential egotism and isolation of Reason. The one being Christ, the other Satan. [...] Each is endowed with a centre and a circumference. The centre of brotherhood, or its essence, is its quality of expansiveness. But this is an inner expansiveness. Each man opens his own mind inwards into the field of Vision and there, in this infinite realm, meets his brother-man. [...] The paradox turns out to be a symbol, not a contradiction (*WWB*, I, 404-405).

Il sistema blakiano è ricco di elementi simbolici e immaginifici che, agli occhi del lettore 'naturale' appaiono semplicemente degli oscuri pa-

radossi privi di qualsiasi significato. In realtà, come spiega Yeats nel passo suddetto, ogni contraddizione o paradosso può essere superato soltanto alla luce del simbolismo¹⁰³. I gradi discreti determinano dunque, secondo lo studioso celtico, la differenza delle cose naturali da quelle intellettuali e di queste ultime da quelle emozionali. Il primo livello, quello naturale, è ovviamente esterno e possiede una forma fisica; il secondo ne possiede una mentale; mentre il terzo non ha «neither form nor substance – dwelling not in space but in time only» (240). Mentre il livello emozionale è associato dalla chiesa al male (come si evince dal *Marriage of Heaven and Hell*), il secondo grado o grado dell'intelletto rappresenta invece il sommo bene, sempre per i religiosi. La triade in questione, creata dalla qualità intellettuale, dalla qualità emozionale e da quella naturale, è parte imprescindibile della filosofia mistica, in cui «corresponds to Father, Son, and Holy Spirit»; della dottrina di Swedenborg, come «celestial, spiritual and natural degrees»; della cabala, in cui compare sotto i nomi di «Neschamah, Ruach and Nesphech, or universal, particular and concrete life»; e, ancora, della teosofia, come «triple logos – the unmanifest eternal, the manifest eternal, and the manifest temporal». Infine, la ritroviamo nel sistema blakiano, «under many names, and trace the histories of the many symbolic rulers who govern its various subdivisions» (241). Il «central mood» di ogni essere vivente, ovvero il suo grado emozionale, deriva direttamente dal *poetic genius*, mentre la qualità intellettuale e quella fisica vi provengono ma soltanto indirettamente. Ovviamente, chiarisce Yeats interpretando il proprio maestro, il «genius» che fa parte integrante di ogni uomo costituendone la parte più centrale, aspira a divenire tutt'uno con il *poetic genius*, che lui definisce come «the universal mood» (243). Ciò è reso possibile dal movimento di espansione, grazie al quale il *genius* umano si espande fino a comprendere il *poetic genius*. Ma questo può non avvenire se l'uomo, asserendo la realtà e la verità soltanto del mondo sensibile, arriva a rinnegare il proprio *central genius* e a volgere invece ogni attenzione verso «his own bodily life, neglecting to regard it as a symbol» (243). Al contrario, il «central mood» dell'uomo visionario si volge a contemplare una realtà non più sensibile, bensì spirituale, traguardando in tal modo i propri confini non solo fisici ma soprattutto mentali, per interagire e penetrare all'interno di altre menti:

The mood of the seer, no longer bound in by the particular experiences of his body, spreads out and enters into the particular experiences of an ever-widening circle of other lives and beings, for it will more and more grow one with that portion of the mood essence which is common to all that lives. The circle of individuality will widen out until other individualities are contained within it, and their thoughts, and the persistent thought-symbols which are their spiritual or mental bodies, will grow visible to it. He who has thus passed into the impersonal portion of his own mind perceives that it is not a mind but all minds. Hence Blake's statement that "Albion," or man, once con-

tained all “the starry heavens,” and his description of their flight from him as he materialized. When once a man has re-entered into this, his ancient state, he perceives all things as with the eyes of God. The thoughts of nature grow visible independent of their physical symbols (*WWB*, I, 244).

La follia attribuita al poeta inglese in quanto sedicente amico, nei suoi scritti, di entità spirituali appartenenti al mondo immateriale, è la follia che viene addossata – sottende Yeats con queste parole – ad un uomo capace di vedere la realtà con gli occhi di Dio. Raggiungendo tale grado di *entfremdung* dal proprio corpo sensibile, «Blake perceived those spiritual forms with which, as Tatham tells us, he talked and argued as with old friends» (*ibidem*). Ma l'espansione blakiana, come intuisce Adams, in realtà non implica un allargamento del cerchio, ma il suo capovolgimento da dentro a fuori, «or better still it corrects the inside-outness of the circle which came about in the fall. To correct the circle's inside-outness is to free the mind from any boundaries whatever instead of simply enlarging the area within the boundaries»¹⁰⁴. Come abbiamo già visto *en passant*, tale capacità di liberare la mente dai confini sensibili rende dunque possibile il suo continuo fluire verso altre menti, per poi ritornare insieme a quella sola grande mente originaria. Emergono chiaramente, in queste parole, i primi germi del grande sistema mitico-filosofico che Yeats avrebbe concretizzato nel 1901 nel già citato *Magic* (e soprattutto, ancora più tardi, in *A Vision*)¹⁰⁵:

(1) That the borders of our mind are ever shifting, and that many minds can flow into one another, as it were, and create or reveal a single mind, a single energy.

(2) That the borders of our memories are as shifting, and that our memories are a part of one great memory, the memory of Nature herself.

(3) That this great mind and great memory can be evoked by symbols¹⁰⁶.

Ritornando ai cosiddetti gradi swedenborgiani, Yeats osserva come essi siano individuabili nell'ultimo capitolo di *Vala*, in cui scopre sia il grado intellettuale paragonabile al Padre, il grado emozionale corrispondente al Figlio, e il terzo grado, quello naturale, riconducibile allo Spirito Santo. In altri termini, quest'ultimo costituirebbe la manifestazione sensibile di Dio (il terzo grado), il primo la «Divine Energy», ovvero il Padre, ed il secondo la «Divine Imagination», ossia il Figlio. Ma il grado naturale, avanza il poeta, non esprime soltanto una corrispondenza con lo Spirito Santo, ma contiene anche la «sostanza caduta dello specchio» (249). Yeats percepisce infatti che «Like Boehmen and the occultists generally, [Blake] postulates besides the Trinity, a fourth principle, a universal matrix or heaven or abode, from which, and in which all have life» (246), definito con i termini «looking-glass» o «mirror»:

God looking into this mirror, ceases to be mere will, beholds Himself as the Son, His love for His own unity, His self-consciousness, and enters on that eternal meditation about Himself which is called the Holy Spirit. [...] This Holy Spirit, or “Council,” is the energy which wakes into being the numberless thought-forms of the great mirror, the immortal or typical shapes of all things, the “ideas” of Plato. It and the mirror make up together divine manifestation (*WWB*, I, 247).

È interessante notare come Yeats riesca a far corrispondere il sistema quaternario di Blake rappresentato dalle figure simboliche dei quattro zoa, con il sistema boehmiano dei tre principi dell’Essenza Divina, corrispondenti alla Trinità cristiana, «Will (the Father), the Son (God’s self-consciousness) and the “natural degree” [...] which is called the “Holy Spirit”»¹⁰⁷, aggiungendovi il suddetto quarto principio («for all things are fourfold, and repeat in miniature the great fourfold of the universe», *WWB*, I, 250). Quest’ultimo è dato appunto dal connubio dell’Immaginazione (il Padre) con l’Energia Divina (il Figlio). Da e in questo quarto principio ha origine la vita stessa ed è iconograficamente riconducibile al «circle containing the triangle of the ancient mystics» (246). L’immaginazione divina e l’energia divina ci riconducono secondo Yeats ai principi portanti della dottrina dialettica blakiana, giacché rappresentano «the seeking and alluring, masculine and feminine, repulsive and attractive, of corporeal life» (249). Riportiamo di seguito la Tavola delle Corrispondenze in cui Yeats traduce, per quanto concerne lo spazio divino, le quattro figure mitiche e simboliche del sistema blakiano con altri quattro personaggi simbolici (di cui tre sono pertinenti appunto alla tradizione cristiana); mentre, per quanto riguarda invece lo spazio umano, con i tre gradi sovracitati, emozionale, intellettuale e spirituale.

DIVINE MACROCOSM.	Father – Divine Will.	Son– Divine Love.	Mirror– Divine Imagination.	Holy Spirit– Divine Energy.
HUMAN MICROCOSM.	First Degree– Mood. Genius. Universal.	Second Degree– Thought. Symbol. Particular.	Third Degree– Manifestation. Body. Concrete.	

(*WWB*, I, 249)

5.3 In *The Four Zoas*, ovvero nella terza parte del *Symbolic System*, Yeats attua una ulteriore ‘traduzione linguistico-simbolica’, traducendo il sistema quaternario che abbiamo visto essere proprio della tradizione cristiana (Padre, Figlio e Spirito Santo) e di quella boehmiana (lo specchio) nel sistema simbolico-quaternario adottato da Blake in *Vala*. Di conseguenza, i quattro zoa, o «spirits», o «mental states» come li chiama Yeats, devono essere classificati secondo quattro suddivisioni corrispondenti a loro volta alla

division of the Divine Nature into Father, Son, Spirit and, what we have called with Boehmen, “mirror”. These four kinds of mental states and their corresponding physical symbols are called the four Zoas, or “Lifes,” [...]. They are identical with the wheels of Ezekiel and with the four beasts of the Apocalypse, and resemble closely Raphael, Michael, Gabriel, Uriel, the Kabalistic regents of the cardinal points, and like them preside over psychic and bodily affairs (*WWB*, I, 251).

Secondo tale prospettiva, Urizen in quanto padre di questo mondo corrisponde al Padre del canone veterotestamentario, ovvero a Dio; Luvah è il Figlio che discende nel mondo «“in Luvah’s robes of blood” – a correspondence for the Incarnation itself»; Tharmas rappresenta «The matrix, “mirror” or feminine principle» (253); e, infine, Urthona sarebbe il simbolo dello Spirito Santo. Un sistema associativo che Yeats esemplifica attraverso lo schema seguente, partendo dalle figure simboliche del Padre, del Figlio, dello Spirito Santo e dello Specchio, ciascuna di esse corrispondente ad uno zoa il quale, a sua volta, viene a rappresentare un grado qualitativo. La ragione, l’emozione, la sensazione e l’energia costituiscono quelle facoltà condivise dalle figure simboliche di entrambe le tradizioni, permettendone dunque il loro stesso collegamento:

Father–	Son–	Mirror–	Spirit–
Urizen	Luvah	Tharmas	Urthona
Reason.	Emotion.	Sensation.	Energy.

(*WWB*, I, 254)

Giacché la suddivisione quaternaria contraddistingue tutto il sistema blakiano, Yeats riesce ad individuarla anche a livello spaziale nei quattro punti geografici mutuati da Blake dalla tradizione cabalistica medievale: «zenith, nadir, centre, and circumference» (255).

Four Universes round the Mundane Egg remain Chaotic,
 One to the North, named Urthona: One to the South, named
 Urizen:
 One to the East, named Luvah: One to the West, named Tharmas:
 They are the four Zoas that stood around the Throne Divine (K 500).

Questi versi possono essere considerati la spiegazione del *mandala* che compare in *Milton a Poem* (K 32). Nel dipinto in questione Blake ritrae i quattro universi, che lui chiama appunto Zoa, come quattro sfere che si intersecano l’una con l’altra e che presentano al centro una forma ovale, il *Mundane Egg*. Dentro la figura dell’uovo cosmico, si leggono i nomi di Adamo in alto e Satana in basso, che rappresentano come ben sappiamo il primo, il limite della contrazione ed il secondo, il li-

mite dell'opacità: «Opacity was named Satan, Contraction was named Adam» (K 494). Al di là delle quattro sfere o «“worlds” of the psyche» e della forma ovale centrale, «or temporal world», ci sono «the fires of the Divine Essence»¹⁰⁸.

Rappresentando «the unlimited translucence of free spirit or imagination», lo zenit corrisponde dunque al punto cardinale del sud, per quanto concerne il livello dello spazio geografico; alla dimensione della profondità, a livello spaziale prospettico; e, infine, alla figura di Urizen a livello simbolico. Il nadir, in quanto «limit of opaque matter in the outer, and of unimagination in the inner world», è il nord materiale, ovvero il regno di Urthona, la cui dimensione prospettica è l'altezza; quale «gathering point of physical existence», il centro esprime l'ampiezza sentimentale simboleggiata da Luvah, re dell'oriente; infine, la circonferenza ovvero l'ovest, riproduce la potenza istintiva di Tharmas, poiché essa rappresenta «the outward or expansive tendency of vitalizing instinct» (255). Gli assi spaziali corrispondenti a ciascuno zoa, poiché capaci di riprodurre le loro singole qualità, sono riprodotti anche stavolta da un resoconto grafico, in cui Yeats sembra riportare le sue acquisizioni cognitive finora ricevute dalle quattro *personae* della creazione blakiana. Gli assi spaziali alle cui rispettive sommità troviamo i quattro punti sovracitati, ovvero zenit, nadir, centro e circonferenza, sono rappresentati da due rette che si intersecano e che attraversano l'una l'altezza e la profondità, e l'altra la lunghezza e l'ampiezza.

La quadruplici prospettiva dalla quale il poeta irlandese osserva dall'alto le due bisettrici che tagliano in quattro il campo di battaglia blakiano coinvolge ovviamente anche i quattro elementi naturali, identificando Urizen con le lingue di fuoco proprie della sua condizione primigenia, in cui anch'egli è uno con Dio mentre, una volta caduto e divenuto quindi il demiurgo del mondo sensibile, egli è la personificazione della luce fredda e razionale. L'elemento simboleggiato da Luvah è invece l'aria, la cui essenza immune da ogni esplorazione sensoriale *tout court* è sicuramente la più idonea a descrivere l'universo emozionale ma che, d'altra parte, proprio come quest'ultimo è facilmente riconducibile ad una conoscenza fenomenologica. Entrambi possono essere percepiti e quindi conosciuti non per le loro proprietà intrinseche ma per gli effetti causati. I loro movimenti non coinvolgono la dimensione verticale dell'alto e del basso, bensì quella orizzontale dello «hither and thither» (257). Questo tipo di corrispondenza tra l'aria e la vita emozionale è riconducibile, secondo Yeats, al sistema occulto creato da Cornelio Agrippa¹⁰⁹. Poiché Tharmas è il simbolo dell'acqua, continua Yeats assecondando la sua dissertazione simbolica, Luvah, ovvero l'aria, è lo zoa mediano interposto tra Urizen e Tharmas, cioè tra il fuoco e l'acqua. Ovviamente, questa sua posizione geografica centrale rende ancora più facile la sua associazione con il Figlio, che nella Trinità occupa infatti una posizione mediana tra il Padre e lo Spirito. Non solo, come l'aria è capace di trasmettere il fuoco in termini di luce e calore e di contenere

l'acqua nella sua forma aerea, così Luvah per le sue implicazioni semantiche e simboliche, diventa implicitamente lo zoa di riferimento imprescindibile nel connubio tra Urizen e Tharmas. Facendo allusione ancora una volta alla grande tradizione occulta di Cornelio Agrippa, l'acqua riproduce «the universal fructifier» (258) da cui dipende quindi la vita stessa, ma anche lo specchio boehmiano per la sua natura trasparente e riflettente. L'ultimo zoa, Urthona, è quindi il simbolo della terra, «but earth to Blake is the limit downward of his vision – behind it God and fire begin anew» (258).

Ritornando nel merito di una tradizione propriamente mistico-occulta che vede il regno dell'apparenza sensibile collegato a quello noumenico tramite la grande scala i cui estremi confluiscono e toccano le due realtà oppostive, Yeats ammette che le «atmosfera» cui gli zoa appartengono altro non sono che i quattro scalini della «great ladder»; le suddette atmosfere, che nel primo capitolo abbiamo visto corrispondere ai regni di Eden, Beulah, Generation e Ulro, il poeta irlandese ci dice essere chiamate sempre da Blake con gli appellativi di «Beulah, Alla, Al-Ulro, and Or-Ulro» e che Beulah corrisponderebbe allo zenit. In realtà, gli stati dell'essere o dell'umanità non sono quattro bensì cinque, l'ultimo dei quali è Jerusalem, «the kingdom of the daughters of inspiration, who are above Beulah» (259) e, in quanto tale, al di sopra del dominio degli zoa. Infatti, mentre Jerusalem rappresenta la visione immaginativa, le altre quattro atmosfere costituiscono la visione sensoriale, in quanto «Blake considers taste and touch to be subdivisions of one sense, the servant of the vegetative impulse – Tharmas» (*ibidem*). In una copia di *Europe* appartenuta al signor Linnell, Yeats trova sostegno a questa sua interpretazione, individuando nelle immagini delle cinque finestre che si affacciano sul mondo proprio le cinque atmosfere, quali *exempla* dei cinque sensi riconducibili, la prima all'unità divina data dalla facoltà immaginativa e le altre ai quattro zoa:

Here the “atmospheres” are enumerated one by one, the nadir corresponds to hearing, the centre to the nostrils and to the sense of smell and the power of breathing, the circumference of taste and touch, symbolized by the vine, the zenith to the eyes, and the fifth atmosphere, as we have said, to the direct apprehension of truth and beauty inherent to the mind, to the power that is of seeing, “not with but through the eye” (WWB, I, 259).

Beulah o zenit raffigura gli occhi, in quanto essi costituiscono il primo incontro tra la realtà oggettiva e quella soggettiva, così come dallo zenit trae origine la «external life». Alla, ovvero il centro, è simboleggiata dalle narici e, quindi, dal senso olfattivo che permette di respirare quell'aria che è, a sua volta, l'elemento di Luvah. Al-ulro corrisponde invece alle facoltà sensoriali del tatto e del gusto, mentre Or-ulro all'udito.

Beulah, Alla, and Al-ulro are symbolical of the triad of personal life – head, heart, loins, or of thinking, emotional, and instinctive existence. Or-ulro and Jerusalem are respectively below and above the limited life of the personality. They are God's external and internal influences upon the world, the creation from the darkness, the influx from the light (WWB, I, 260).

Entriamo a questo punto nel centro della dissertazione yeatsiana, in cui compaiono per la prima volta in questa sezione ma anche nell'opera *omnia*, le tre parti corporee riconducibili, per le loro stesse caratteristiche sensoriali, ai tre zoa blakiani¹¹⁰. Secondo questa 'riformulazione simbolica', il capo corrisponderebbe al pensiero e quindi a Urizen; il cuore all'emozione, prerogativa di Luvah; e i reni alla potenza istintiva di Tharmas. Urthona, il cui universo sensoriale è rappresentato dall'udito e la cui «atmosfera» dal regno puramente materiale di Or-ulro, è simboleggiata dallo stomaco e dall'utero.

Jerusalem	Eyes	Urizen	Divine Fire Light	Head	S.	Translucence or Zenith
Beulah	Nostrils	Luvah	Air	Heart	E.	Centre
Alla	Tongue	Tharmas	Water	Loins	W.	Circumference
Al-ulro Or-ulro	Ears	Urthona	Earth Darkness Dark fire	Stomach and womb	N.	Opaque or Nadir

(WWB, I, 260)

Le conoscenze mistico-esoteriche yeatsiane si fanno a questo punto ancora più evidenti. Egli collega infatti le quattro atmosfere superiori ai quattro mondi della cabala, «Atziloth, Briah, Yetzirah, and Assiah»¹¹¹ e, soprattutto ai «one Arupa (or formless), and three Rupa (or form-possessing) plains of Theosophical Mysticism» (261). Come spiega Tucci in *Storia della Filosofia Indiana*, il *rupa* è infatti il nome con cui è indicata «la forma visibile» dell'uomo, «la sua costituzione fisica»¹¹². Dal momento che *rupa* è la forma, *arupa*, per la presenza del prefisso inversivo 'a', significa senza forma:

The distinction between Rupa Jhanas and Arupa Jhanas is that Rupa Jhana means a state of absorbed concentration to a form, whilst Arupa means space. Its basic sign is the space sign. That is why it is called arupa – "formless." The literal translation is "formless." Rupa is form and Arupa is formless¹¹³.

Non solo, Yeats asserisce inoltre che le cinque atmosfere possono essere ricondotte anche ai cinque «tatwas of Hindu occultism, and with them, as with the tatwas, the lower four correspond to the four elements» (261). Per quanto riguarda la spiegazione di questo termine, mi sembra oppor-

tuno riportare il commento sui *tattwas* di H. P. Blavatsky; commento che potrebbe peraltro aver influenzato lo stesso Yeats, spingendolo ad identificarli con le cinque atmosfere blakiane:

The Tattvas stand in the same order as the seven macro- and micro-cosmic Forces: and as taught in Esotericism, are as follows:

(1) ĀDI TATTVA, the primordial universal Force, issuing at the beginning of manifestation, or of the “creative” period, from the eternal immutable SAT, the substratum of ALL. It corresponds with the Auric Envelope or Brahmâ’s Egg, which surrounds every globe, as well as every man, animal and thing. It is the vehicle containing potentially everything—Spirit and Substance, Force and Matter. Ādi Tattva, in Esoteric Cosmogony, is the Force which we refer to as proceeding from the First or Unmanifested LOGOS.

(2) ANUPĀDAKA TATTVA, [Anupādaka, Opapatika in Pāli, means the “parentless,” born without father or mother, from *itself*, as a transformation, *e.g.*, the God Brahmâ sprung from the Lotus (the symbol of the Universe) that grows from Vishnu’s navel, Vishnu typifying eternal and limitless Space, and Brahmâ the Universe and LOGOS: the mythical Buddha is also born from a Lotus.] the first differentiation on the plane of being—the first being an ideal one—or that which is born by transformation from something higher than itself. With the Occultists, this Force proceeds from the SECOND LOGOS.

(3) ĀKĀSHA TATTVA, this is the point from which all *exoteric* Philosophies and Religions start. Ākāsha Tattva is explained in them as Etheric Force, Ether. Hence Jupiter, the “highest” God, was named after Pater Æther; Indra, once the highest God in India, is the etheric or heavenly expanse, and so with Uranus, etc. The Christian biblical God, also, is spoken of as the Holy Ghost, Pneuma, rarefied wind or air. This the Occultists call the Force of the Third LOGOS, the Creative Force in the already Manifested Universe.

(4) VĀYU TATTVA, the aërial plane where substance is gaseous.

(5) TAIJAS TATTVA, the plane of our atmosphere, from *tejas*, luminous.

(6) ĀPAS TATTVA, watery or liquid substance or force.

(7) PRITHIVĪ TATTVA, solid earthly substance, the terrestrial spirit or force, the lowest of all.

All these correspond to our Principles, and to the seven senses and forces in man. According to the Tattva or Force generated or induced in us, so will our bodies act¹¹⁴.

Come interpreta Yeats, gli ultimi quattro *tattwas* corrispondono ai quattro elementi: l’aria, il fuoco, l’acqua e la terra, sebbene Blavatsky non ne identifichi cinque come lui, bensì addirittura sette. In effetti, al di là della questione numerologica, le fonti del poeta irlandese emergono in modo evidente, come risulta anche dal seguente schema in cui i *tattwas* bramanici sono posti in relazione con la linea esoterica e con gli elementi¹¹⁵:

Esoteric Line	Brahmanic Tattwas	Greek Elements	Mystic
[...]	[...]	[...]	[...]
4. Monads	Tajjasa-tattwa	Fire	Daimones
5. Souls	Vaju-tattwa	Air	Heroes
6. Atoms	Apas-tattwa	Water	Men
7. Bodies	Prithivi-tattwa	Earth	Beasts

5.4 Il rapporto tra macrocosmo e microcosmo è dunque esemplificato, secondo Yeats, dalla corrispondenza tra Beulah, Alla, Al-ulro e Or-ulro con, rispettivamente, testa, cuore, reni e utero.

Durante la caduta, l'uomo è rappresentato, in particolare dall'iconografia occulta (ma anche cristiana, si pensi al Lucifero dantesco), con la testa rivolta verso il basso, nell'oscurità di Or-Ulro e con i reni riprodotti invece nel «luminous world» (262). Tuttavia, Yeats osserva come nel pensiero blakiano il male non sia tanto la conseguenza dell'ascesa dell'istinto quanto della caduta della mente raziocinante, che ha in tal modo abbandonato la verità spirituale. Secondo questo capovolgimento, «the heart is full of water, the head is in the earth, and the loins are in the air and light» (263). Ma vi sono anche altre posizioni in cui l'essere vivente può trovarsi, implicando in base alla posizione in cui si trova il dominio sulla propria persona anche di «heart», «loins» e «womb», oppure dei quattro elementi insieme:

When the human form is described or drawn as lying upon its side it is then in one region only, generally that immediately above the earth, the region of instinctive or vegetative feeling. When it falls or lies obliquely it is half falling, half resting. As soon as the fall of Los in the second chapter of the book of Los becomes oblique contemplative life begins. A being on the other hand may have head and heart both above Alla, while his loins create merely in the world of emotion, leaving to the feet alone – to mere physical movement from place to place – the whole instinctive region, Or-ulro being entirely out of the range of the personality. Such a being may be said to be in the four states of Humanity in action [...] (WWB, I, 263).

Quando l'essere vivente si trova nei quattro stati contemporaneamente, questo significa che Urizen è a sud e corrisponde allo zenit, Urthona è situata a nord, e corrisponde a nadir, Luvah a est e Tharmas ad ovest. In questa posizione gli zoa sono ancora in armonia tra di sé e con Dio. L'orgoglio urizenico costituisce la vera causa della loro divisione, e porta Luvah ad usurpare il suo trono, ovvero lo zenit, causando secondo Yeats una rotazione da parte degli zoa rispetto alle loro posizioni originarie. In realtà, tale mutamento geografico è condotto attivamente soltanto da Urizen e da Luvah, mentre Urthona e Tharmas in un certo senso lo subiscono inermi. Ne consegue infatti che Luvah, conquistando lo zenit, abbandona la propria posizione a est, ovvero il centro, che rimane quindi libero da un qualsiasi dominatore; contemporaneamente Urizen occupa la posizio-

ne di Urthona invadendo nadir. Urthona e Tharmas mantengono ancora le rispettive posizioni. Ovviamente il centro, divenuto ormai vacante e quindi inattivo, non oppone alcuna resistenza davanti all'avanzata dell'egida urizenica, il quale viene ad occuparlo mentre gli altri zoa cercano di mantenere le loro posizioni. In realtà, il raggiungimento del centro da parte di Urizen provoca una caduta degli altri zoa sempre verso il centro. Il dio-demiurgo riesce a permeare Luvah e Tharmas della sua attuale essenza egoistica e raziocinante, dalla quale soltanto Urthona può rimanere immune. A questo punto ci dice Yeats, «Urizen rises as the sun into the zenith, personal, thinking, destructive» (270) ma, «having now grown weary and feeble, through too great success in his contest with those desires and emotions, [...] he sinks westward down into the half-animal life of old age and of sickness [...]» (270-271). Al «giorno della guerra» succede «la notte della religione» in cui Luvah viene di nuovo ad occupare il posto vacante di zenit, «and the feminine powers gain dominion over man» (271). Urizen diventa a questo punto la figura inerme e passiva che già abbiamo osservato, anch'egli soggiogato e piegato al dominio femminile, creatore della «material and dogmatic form of religion» (272). Soltanto quando egli farà ritorno a est, questa religione fatta di apparenza e di regole moraleggianti sarà distrutta attraverso l'immagine della dispersione nelle nuvole di Luvah. La *selfhood* viene a questo punto annichilita dall'amore divino che riunisce i quattro zoa.

Evidentemente anche Yeats, aggiungendo che il viaggio rappresentato dagli zoa «is a hieroglyphic for human life» (272), assume una posizione critica abbastanza prevedibile; ma questa sua prospettiva scompare alla luce di quanto asserisce a proposito dell'immaginazione:

It is only when man accepts imagination that he ceases to circle about the wheel of birth. [...] We must cast our life, thought after thought, desire after desire, into its world of freedom, and so escape from the warring egotisms of elements and years. We must receive the unity and cast off the multiplicity. This final absorption into absolute imagination is not, however, a sudden process. The soul, world, mental state, or thought in its innumerable incarnations, preserves its continuity. [...] Each new life is conditioned by the preceding one, [...] (WWB, I, 273).

In realtà non è tanto, almeno in questo caso, il *topos* dell'immaginazione che cattura l'attenzione del lettore, quanto la luce particolare con cui Yeats lo illumina, mostrando il dono ricevuto da quell'uomo capace di accogliere il proprio potere immaginativo: «he ceases to circle about the wheel of birth», spiega il poeta celtico, palesando le proprie radici che, ancora una volta, sono di chiara provenienza orientale. La ruota delle nascite, o meglio delle rinascite o reincarnazioni, è un chiaro concetto d'ispirazione buddista, così come i processi di annichilimento ed estraniamento cui il pellegrino terrestre deve sottoporsi per uscire dalla ruota. Al primo processo, ovvero l'esilio dell'uomo sulla terra, potrebbe infatti essere attribuito il nome *samsara*,

ovvero «il piano del divenire» che si contrappone «al piano dell'essere»¹¹⁶, o *nirvana*. Specificamente, il termine *samsara* rappresenta il processo umano del «tornare a vita dopo la morte»¹¹⁷. Un processo che il poeta vede espresso attraverso la figura di Urizen il cui tragitto parte da sud, per poi muoversi a nord, morire a ovest e reincarnarsi a est:

We die into the grave – in the West, or at evening, and passing through the womb of the North are born once more at dawn in the East (WWB, I, 272).

La filosofia orientale, come abbiamo osservato nel capitolo precedente, occupa un posto di rilievo nella *bildung* artistico-culturale yeatsiana, giacché essa si trova, seppur filtrata e riadattata, anche nei grandi movimenti occidentali di ascendenza mistico-esoterica, come la Società Teosofica di H. P. B. o la Golden Dawn, guidata prima da MacGregor Mathers e poi dallo stesso Yeats. Questo influsso orientaleggiante sembra portarlo a delle interpretazioni quantomeno audaci sul sistema mitico-simbolico blakiano, talvolta guidate almeno in apparenza più dall'entusiasmo che non da processi critici dimostrati e attendibili. Una fra molte, l'affermazione seguente che potrebbe essere posta all'interno del calderone in cui abbiamo rinvenuto la presunta scoperta dell'origine irlandese di Blake e la sua partecipazione ad una setta esoterica definita con le iniziali G. D.:

Blake's doctrine of reincarnation contained in this luminous symbol, divides his teaching from that of Swedenborg and Boehmen, and unites it with that of the Eastern mystics and the medieval Kabalists (WWB, I, 274).

Ripetutamente infatti Yeats sembra interrogarsi su una possibile influenza orientale oltre che sicuramente cabalistica del poeta inglese. Certo è che, da un'attenta considerazione di questa seppur possibile eredità, peraltro comunemente accreditata, al definire il suo sistema una «dottrina di reincarnazione» il passo è forse molto, troppo lungo¹¹⁸.

5.5 Lo spazio e lo stato sono *fourfold*, spiega Yeats, e corrispondono il primo ai quattro punti cardinali e il secondo ai quattro zoa. Come chiarisce Dorfman, «Each state is symbolized by a person; their source is Universal Mind as it passed through Blake's personal consciousness while the poet was in a state approaching trance»¹¹⁹. Ora, finché gli zoa formano il Concilio Divino, i quattro spazi loro corrispondenti costituiscono la loro «radiation or garment [...], surrounding and flowing from it and containing it as the emotional nature contains the soul» (275). Al contrario, una volta che la lotta tra gli zoa ha inizio, ogni stato si separa dal proprio spazio divenendo, il primo, spettro e l'altro emanazione. Assurti a questa condizione 'bellica', la funzione propria di ciascuno spettro o di ogni emanazione può mutare esattamente come avviene alle *Sefirot* cabalistiche, «which appear as masculine when spoken of in reference to those below them, but as

feminine when those that are above and full of a higher activity are compared with them» (276). A questo punto, Yeats chiama ancora una volta in appello la tradizione mistica derivata in parte dalla dottrina gnostica ed in parte dal pensiero cabalistico e teosofico, ricordando come ogni essere è composto da due parti, uno stato ed uno spazio, in cui il secondo è emanato dal primo. Ogni spettro e ogni emanazione provengono da uno stato o da uno spazio precedenti, cui Yeats ricordando appunto la filosofia gnostica attribuisce il nome di *eone*; quest'ultimo, a sua volta, costituisce un'emanazione proveniente da un altro eone che si trova ancora più in alto, «and so the endless chain of life goes on, linking highest imagination with lowest matter. [...] The states and spaces of this chain, though having separate individuality, are yet united as the various degrees of light are, to one another and to the flame that produced them» (276). Un'immagine quest'ultima che ci richiama alla memoria l'albero sefirotico in cui ogni *Sefirà* è unita all'altra grazie all'energia divina che le attraversa ed è essa stessa origine di altre *Sefirot*¹²⁰.

Yeats spiega la relazione che caratterizza i vari personaggi della cosmogonia blakiana attraverso uno schema suddiviso in cinque sezioni corrispondenti, ciascuna, alle cinque atmosfere da lui identificate. Una ricerca quest'ultima che costituisce sicuramente, almeno in merito alle figure degli zoa, un contributo di inestimabile valore, ai fini della comprensione stessa dei Libri Profetici. In effetti, la tensione dialettica onnipresente nel sistema blakiano, si muove a partire da due concetti centrali: l'unità divina o libertà che contraddistingue il regno celeste, Gerusalemme, e la disgregazione fenomenica o legge che caratterizza invece il regno opposto, quello di Satana. Fra i due poli, il critico irlandese individua quattro livelli, corrispondenti alle età oscure della terra, ovvero le già anticipate Beulah (Età dell'Oro), Alla (Età dell'Argento), Al-ulro (Età di Bronzo) e Or-ulro (Età di Ferro). Ad ogni livello appartiene una tipologia di caratteri i cui stessi nomi sembrano essere determinati proprio dalla loro crescente lontananza rispetto allo stato della pura spiritualità e perfezione divina. Così, se nella prima atmosfera, Jerusalem, troviamo la «Divine Unity or Freedom» da cui sono sprigionati i quattro raggi equivalenti rispettivamente al Padre, al Figlio, allo Specchio e allo Spirito Santo, nella seconda atmosfera, Beulah, compaiono i quattro zoa e le loro emanazioni. Urizen è definito, prima della caduta, «a ploughman, who furrows the earth with the plough made upon the anvil of Urthona, and a sower, who scatters in the furrow human souls and human moods [...]» (280); Luvah è rappresentato, sempre prima della caduta, come uno «weaver», al quale è assegnato il compito di tessere «“peace, the human dress” to hide us from the too constant fires of the sun of inspiration and from the too biting cold of the reason» (*ibidem*); infine, «before the fall», Tharmas è il pastore che bada «the flocks of innocence» (*ibidem*), mentre Urthona è il fabbro, come lo sarà poi Los, che lavora alla fornace. Ad ogni zoa Yeats, riproducendo il sistema blakiano, affianca le rispettive emanazioni – Ahania, Vala, Enion, ed Enitharmon –, asserendo però che queste *personae* non devono essere considerate come individui, bensì quali «names for classes of human souls» (282). La caduta, spiega ancora il poeta, avviene

nel momento in cui gli zoa asseriscono la propria singola individualità, ripudiando la classe cui appartengono. Quando ciò avviene, Mnetha, «the world of the Zoas in its aspect of mother of all individuals» (*ibidem*) crea Adamo ed Eva oppure, come li chiama il poeta irlandese adottando i termini cabalistici, Har e Heva. Siamo quindi nella terza atmosfera, lo stato di Alla, il cui popolo è composto dai sedici figli degli zoa, dalle loro sedici emanazioni e, infine, dai loro rispettivi figli. In *Jerusalem*, l'universo è rappresentato alla stregua di un tempio con quattro ingressi che si aprono sui quattro punti cardinali; i sedici cancelli di Albione («For Albion in Eternity has Sixteen Gates among his Pillars», K 711) corrispondono, spiega Yeats, ai sedici figli degli zoa. Quando il cancello occidentale viene chiuso, dodici di essi cadono, ovvero «fly from mental life into corporeal» (285), mentre permangono soltanto i quattro figli di Los. I dodici caduti corrispondono alle dodici tribù d'Israele, come si desume dai loro stessi nomi: Ruben, Simeone e Levi sono comandati da Urizen; Giuda, Isacco e Zabulon sono guidati da Luvah-Orc; Efraim, Manasse¹²¹ e Beniamino si trovano sotto il potere di Tharmas e, infine, Dan, Aser e Neftali sotto Urthona-Los¹²². Come intuisce e dimostra Dorfman con la seguente descrizione, pian piano che i regni blakiani si fanno più materiali e si allontanano quindi dal puro spirito, anche i nomi dei loro abitanti sembrano subire la stessa sorte:

[...] the Zoas (whose names are purely symbolic); the characters like Tiriell, Theotormon, and others (offspring of the Zoas) whose names embody recognizable and allusive syllables but are mainly symbolic or mystical; The Brazen citizens of Al-ulro, Reuben, Simeon, and the rest whose names are the names of the Old Testament; and finally the Iron age, Hand, Hyle, Peachy, and so on – the real names of living Englishmen¹²³.

Infatti, nel regno di Or-ulro compaiono «the Pagan gods, the attributes of man which are in entire revolt and no longer serve even as types of the universal existence. They are the divinities of the nations with whom the Jews contended and of the influences within our own minds which draw us away from imagination» (286). Proprio in riferimento a quest'ultimo aspetto, aggiunge Yeats, Blake li chiama figli di Albione. La differenza tra questi ultimi e i dodici figli decaduti sta nell'impeto propulsivo che spinge ad esempio Ruben a fare del male «per debolezza» e Hand a farlo invece «per convinzione»¹²⁴, poiché la sua maggior vicinanza a Satana, rispetto a Ruben, lo conduce verso il male divenuto, ormai, il suo scopo. Infine, nell'ultimo stato definito «Non-entity», i figli di Albione vivono sotto l'egida della «Mundane Unity or Law» ovvero di Satana. Prerogativa di questa legge è l'uniformità, la stessa legge «for the Lion and Ox» (K 158).

I «quattro stati dell'umanità» (262) così come Yeats e Ellis chiamano i quattro livelli dell'esistenza – Eden, Beulah, Generation e Ulro –, sembrano provenire dal *plate 34* di *Milton*:

And the Four States of Humanity in its Repose
 Were shewed them. First of Beulah, a most pleasant Sleep
 On Couches soft with mild music, tended by Flowers of Beulah,
 Sweet Female forms, winged or floating in the air spontaneous:
 The Second State is Alla, & the third State Al-Ulro;
 But the Fourth State is dreadful; it is named Or-Ulro.
 The First State is in the Head, the Second is in the Heart,
 The Third in the Loins & Seminal Vessels, & the Fourth
 In the Stomach & Intestines terrible, deadly, unutterable.
 And he whose Gates are open'd in those Regions of his Body
 Can from those Gates view all these wondrous Imaginations (K 523-524).

Non solo, sempre in questa strofa è possibile rinvenire l'idea dei due studiosi di inserire le opere illustrate nello schema quaternario di *Head, Heart, Loins e Stomach* o *Womb* (corrispondenti alle figure dei quattro zoa una volta abbandonato il proprio *status nascendi*), così come abbiamo visto nel sottocapitolo loro dedicato.

La simbologia numerica legata al numero 4 riveste un ruolo di primo piano nell'interpretazione delle opere blakiane da parte dei due editori. Basterà ricordare ancora una volta il tentativo compiuto da Ellis di inserire le regioni e le province irlandesi all'interno dei quattro gruppi in cui aveva suddiviso i quartieri di Londra, i punti del compasso e gli zoa. Un tentativo che avrebbe catturato tutta l'attenzione del suo futuro collaboratore. Del resto, come osserva Ellman, «four never lost their fascination to Yeats; in 1897 he was still trying to form a system of fours based on the "four talismans" in Celtic lore»¹²⁵. I versi blakiani interpretati da Ellis sono tratti da *Jerusalem*:

The fields from Islington to Marybone,
 To Primrose Hill and Saint John's Wood,
 Were builded over with pillars of gold,
 And there Jerusalem's pillars stood (K 649).

Analizzando l'interpretazione di Ellis, Yeats nota come «The four quarters of London represented Blake's four great mythological personages, the Zoas, and also the four elements» (A 161-162).

Sulla scia argomentativa sempre diretta alla difesa del sistema blakiano egli sottolinea, quasi giustificando la metodologia critica da lui e da Ellis perseguita, che gli elementi simbolici che compongono la cosmogonia del poeta inglese non affiorano da essa con un ordine consequenziale cosicché la presenza di uno è causa delle comparsa di un altro, successivo al primo in ordine temporale. Al contrario, sostiene Yeats, essi nascono simultaneamente e il lettore deve prestare loro un'attenzione costante in quanto il rischio è quello di trascurarne alcuni. Per questo la lettura e la comprensione delle sue opere, con particolare riferimento ai Libri Profetici, è apparsa da sempre ed è tuttora un compito così arduo. Non solo, la

rappresentazione simultanea da parte di Blake degli elementi che formano il proprio universo simbolico è causa di uno iato incommensurabile tra la sua opera poetica e l'opera critica che invece intende interpretarla semanticamente e tecnicamente, giacché quest'ultima non potrà mai riprodurre la tecnica della simultaneità bensì, piuttosto, quella della successione:

Things we have to give in *succession* in our explanatory prose are set forth *simultaneously* in Blake's verse. From this arises the greater part of the obscurity of the symbolic books. The surface is perpetually, as it were, giving way before one, and revealing another surface below it, and that again dissolves when we try to study it. [...] It is all like a great cloud full of stars and shapes through which the eye seeks a boundary in vain. When we seemed to have explored the remotest division some new spirit floats by muttering wisdom (*WWB*, I, 287).

Più grande dello studio della vita e dell'arte blakiana, più potente perfino della conoscenza mistico-esoterica, è l'esperienza pratica, la magia. Attraverso la magia, Yeats spiega come lui e Ellis siano riusciti a penetrare in quella simultaneità che tutto pervade; come anch'essi abbiano evocato e ricevuto visioni e come da queste abbiano imparato¹²⁶. Loro scopo durante le sperimentazioni magiche è quello di trovare delle prove grazie alle quali, come avrebbe annunciato Symons nel 1899, il simbolismo risulti essere «[the] establishing of the links which hold the world together»¹²⁷. Il poeta celtico spiega ad esempio come alcune loro interpretazioni o parallelismi siano il frutto di esperimenti compiuti con persone che non avevano mai, prima di allora, udito i nomi dei personaggi blakiani, osservando così quali immagini o simboli quegli stessi nomi potevano suscitare in loro (327)¹²⁸; oppure, come altre interpretazioni siano derivate dalla propria conoscenza delle filosofie mistico-esoteriche. Filosofie non solo inerenti alla tradizione occidentale poiché, come ben sappiamo, Yeats è un profondo conoscitore anche della mitologia occulta indiana («Any student of occultism who has a philosophic knowledge of the system of the totems as taught by Hindu occultists, will recognize the essential unity of their system with that of Blake», 313), appresa anche grazie agli insegnamenti di Helena Petrovna Blavatsky, ammettendo pur tuttavia che, almeno per quanto concerne il simbolismo blakiano, «Authority H. P. B. is a doubtful authority – I would never quote her now» (265)¹²⁹.

5.6 Oggetto privilegiato di queste visioni, sue e di Blake, è lo spirito che si maschera con vesti umane, propriamente quelle del visionario stesso, per essere visibile agli occhi umani. Questo spirito è definito da Blake col termine «Covering Cherub» e lo troviamo in *Jerusalem* (K 624) e in *Milton* (K 490). In quanto maschera e apparenza, esso dà origine ad un dualismo dialettico che lo illumina talvolta come il Cristo disceso sulla terra in vesti umane e talaltra come l'emblema stesso dell'apparenza ingannatrice, Satana, che si abbiglia per ingannare e tentare. Il cherubino «is in all crea-

ted things in some form or other» (289) ed è suddiviso in ventisette cieli o chiese. A loro volta, essi sono rappresentati da ventisette personaggi che compongono ogni era religiosa, e sono suddivisi secondo la triade *Head, Heart e Loins*. In effetti, le ventisette chiese «are sometimes called “the three Churches of Beulah,” and are contrasted with a fourth or Christian Church, sometimes called “the Church,” which contains those who have recognized that the “eternal body of man is the imagination, [...]”» (299). Queste quattro chiese, aggiunge Yeats, formavano una sola chiesa prima della caduta mentre, dopo la *fall*, tre di esse seguirono Albione nel regno materiale e soltanto una si rifiutò di cadere; per questo fu perseguitata e il suo maestro crocifisso.

Nella parte iniziale dell'era religiosa, troviamo nove personaggi, ermafroditi, dominati dalla testa: «Adam, Seth, Enos, Cainan, Mahalaleel, Jared, Enoch, Methuselelah, Lamech» (290)¹³⁰. Il significato del termine ermafrodita, che connota questa prima chiesa, è ambivalente secondo Yeats. In effetti, esso mantiene una valenza positiva quando è un simbolo «pre-creative, [...] for it refers to the days before the division of the sexes» (292), mentre acquista un significato negativo quando è «post-creative», ovvero nel momento in cui «hermaphrodite is used to describe a condition of corporeal or merely natural understanding» (293). L'opposizione dialettica insita nel simbolo dell'ermafrodita è la stessa, sostiene il poeta, che caratterizza il cherubino. Con la seconda chiesa, quella centrale espressa dalla tipologia «Male within a female» (291), e dominata dal cuore, compagno invece «Noah, Shem, Arphaxad, Cainan the 2nd, Salah, Heber, Peleg, Reu, Serug», mentre Nacor e Terach¹³¹, pur appartenendo alla stessa tipologia non rientrano nel dominio di *Heart*, ma di *Loins* (*ibidem*). Infine, nella parte conclusiva dell'era religiosa, troviamo sette personaggi tipeggiati dalla categoria «Female within a male» e dai reni: «Abraham, Moses, Solomon, Paul, Constantine, Charlemagne, Luther» (*ibidem*). Il numero tre compare non solo nella triade suddetta, bensì anche nel numero di cieli, ventisette, dato dalla moltiplicazione di tre per nove, quest'ultimo a sua volta multiplo di tre. In effetti, per ovviare al problema della suddivisione irregolare delle tre chiese in gruppi di nove, undici e sette, Yeats distacca Nacor e Terach dalla seconda chiesa, per inserirli invece nella terza, cosicché ciascuna risulta essere composta da nove personaggi. A questo punto passa a suddividere ulteriormente ogni chiesa in tre sezioni, ognuna delle quali è il simbolo rispettivamente della fase iniziale, centrale e conclusiva di un'era religiosa e la premessa della quarta fase che segna l'inizio di un'altra era. In realtà Yeats, con questa ulteriore suddivisione, sembra riprendere e rielaborare non tanto Blake quanto Swedenborg, sebbene come ben sappiamo anche Blake «followed [Swedenborg] to a great extent in his treatment of the churches» (300).

La triade in questione compare anche nel sistema swedenborgiano, in cui si parla infatti di tre chiese e di una quarta, la Chiesa Cristiana, alla quale doveva succedere la sua 'Nuova Chiesa'. La quadri-partizione dei ventisette cieli adottata da Blake proverrebbe dunque da Swedenborg il quale, inoltre, le suddivide secondo una logica temporale che va da quella

più antica a quella più recente¹³². Mentre nella prima chiesa, corpo e spirito sono in comunione perfetta, nella seconda ha inizio il processo di separazione e, infine, nella terza che prende avvio con Abramo, lo spirito ha completamente abbandonato il corpo. La terza chiesa, guidata dalle dodici tribù di Israele, raggiunge la sua forma legislativa finale al momento della consegna divina delle tavole della legge a Mosè sul Monte Sinai; attraverso i comandamenti Dio, o Urizen nella cosmogonia blakiana, uccide Fuzon scagliandogli una roccia. La terza chiesa corrisponde al periodo meno immaginativo, più materiale e femminile, ed è per questo spesso collegata all'albero della conoscenza del bene e del male. Le tre Chiese costituiscono secondo Yeats la chiave di lettura con cui Blake trovò ed ebbe accesso al «simbolismo biblico» (291).

Gli ultimi quattro personaggi della terza Chiesa acquisiscono, secondo il poeta, un significato del tutto particolare rispetto agli altri. Paolo, Costantino, Carlo Magno e Lutero rappresentano infatti i corrispettivi storici dei quattro zoa e riassumono i due eventi essenziali nella storia cristiana: i tre giorni che Cristo passa nel sepolcro e la Sua resurrezione. Il primo evento associabile alle figure di Paolo, Costantino e Carlo Magno, ovvero testa, cuore e reni, e l'ultimo a quella di Lutero, *womb*.

Il cherubino blakiano raffigura, continua Yeats, sia lo spettro che l'emanazione, contenendoli entrambi nella loro forma scissa. Ma un'emanazione, nel momento in cui è separata dal proprio spettro, diventa un'ombra e le ombre rappresentano anche i corpi degli esseri viventi, maschi e femmine. Di conseguenza, il cherubino non è suddivisibile soltanto in ventisette chiese, ma anche «into nine symbolic "months of gestation," three Heavens making one month» (294). In base a questa prospettiva, la prima chiesa va da Adamo a Lamech¹³³, la seconda da Noé a Serug e la terza da Nacor a Lutero e ognuna di esse è per così dire attraversata dal dominio di *Head, Heart e Loins*. Nello schema che le riproduce graficamente, sotto le tre chiese compaiono sette nomi che vanno a formare i cosiddetti «Seven Eyes of God» (295). I personaggi che rappresentano simbolicamente i sette occhi di Dio sono Lucifero, Moloch¹³⁴, Elohim¹³⁵, Shadhai¹³⁶, Pahad¹³⁷, Geova e Gesù:

The seven eyes of God corresponding to the seven days of the Mosaic creation, the seven fountain spirits of Boehmen, and the seven Olympian spirits of mediæval magic, then descend to give man "still perceptions of his sleeping body," whereby he may learn it and cast it out. By them the senses and organs and races of men and beasts are moulded, in order that chaos may become order, and the reign of Christ begin at last. The seventh, Christ, always presiding over the day of manifestation, is the freedom of outer things, or the higher freedom of inner imagination, according to the world into which we carry the symbol. Lucifer is the first of the seven, because the archangel of falling light corresponds naturally to the first day when the spirit of life moves on the face of the deep, and light is born (*WWB*, I, 295).

Mentre Lucifero corrisponde alla testa, Moloch, ovvero il secondo occhio che compare e domina tutto nella *Night II* di *Vala* in cui nasce Orc, è connesso al cuore. Con il terzo occhio, Elohim, si ha la creazione di Adamo. Shadhai, Pahad e Geova rappresentano il quarto, il quinto e il sesto occhio perché «they are said in the Bible to have been the gods of Abraham, Isaac, and Jacob» (296). Infine, il settimo occhio è Gesù:

He presides over the new Adam, and rises from the tomb when the reign of law has been “cast out” by Luther. He alone can the “fallen light re-new,” and bring back to the right hand of God that Spirit whose descent and sojourn in matter is His own incarnation. We thus see that the labour of the eyes is chronicled twice over, first in the Mosaic history of creation, and then in the history of mankind, from Eden to Blake’s own day, and to the imaginative revival he announced (*WWB*, I, 296).

I sette occhi di Dio corrispondono dunque ai sette giorni biblici della creazione terrestre. È interessante notare come la creazione degli animali e dell'uomo corrisponda al sesto occhio, ovvero Geova, che nella 'genealogia' tracciata dal poeta, si trova immediatamente prima di Gesù, «the new Adam», che occupa appunto l'ultima posizione. Il nuovo Adamo è evidentemente il pellegrino che ha esperito il proprio esilio terrestre e che ora può indossare nuovamente le proprie vesti spirituali, ascendendo in cielo, dove siederà alla destra del Padre, come sta scritto nelle *Sacre Scritture*¹³⁸.

Yeats mostra attraverso lo schema seguente come ogni nome sia rappresentativo di un giorno della creazione:

Darkness and chaos	
Creation of light.	Lucifer.
The firmament is created to divide the waters above from the waters below.	Moloch.
The water divided from the dry land and green things created.	Elohim.
Creation of the sun and moon.	Shadhai.
Creation of birds and fish.	Pahad.
Creation of animals and man.	Jehovah.
God rests.	Jesus.

(*WWB*, I, 297)

L'uomo, creato da Geova il sesto giorno e posto in Eden, può «ascendere con Cristo» o «cadere di nuovo con Lucifero» (298). Se l'uomo sarà in grado di uscire dalla ruota della nascita, allora potrà recuperare il proprio stato primigenio, uno con Dio; ma prima che ciò accada si compirà il giudizio finale. Dopo questo giorno, il cherubino dalla spada di fuoco non

sarà più a guardia dell'albero della vita e tutto il regno sensibile verrà bruciato dal fuoco purificatore. Allora l'uomo potrà fare ritorno in Paradiso, quest'ultimo considerato non più nella sua accezione blakiana originaria di «a passive and restrictive influence» (299), bensì in quella cristiana. In effetti, spiega il poeta irlandese, «after the fall into reason it [il paradiso] is restrictive, before the fall it is an abode of peace» (*ibidem*), e come tale ritornerà dopo il giorno del giudizio divino.

5.7 Yeats sostiene l'utilizzo da parte di Blake dei ventisette cieli disposti sulla traiettoria seguita dal sole come sostituti dei segni zodiacali. Egli traccia uno schema in cui suddivide i ventisette personaggi storici di cui sopra, in tre sottogruppi da cui traggono origine tre chiese principali. La prima chiesa comprende Lutero, Adamo, Set, Enos, Kenan, Maalaleel, Jared, Enoch, Matusalemme e Lamech. Questa chiesa è circoscritta fra due rette, la «Line of Spiritual influx» e la «Horizon Line» (301), ed è responsabile della creazione di una legge generica che, in quanto tale, diventa sinonimo e simbolo stesso dell'oppressione: «In this Church the external necessity first “steals” the things of inspiration and makes them subservient to its own needs and claims» (309). Per questo, la caduta delle chiese antecedenti l'alluvione «was into a world of the mind, [...]. They no longer saw all as a symbol of the Highest whose abode was in their own breasts, but as an external universe, having its own laws, “the female will.”» (310). La seconda chiesa, che si trova tra occidente e nadir, è successiva alla prima situata invece tra lo zenit e l'occidente, e corrisponde «to the destruction of all things by “the flood of the five senses,” and to the sinking of the Atlantic continent or Atlantis» (302). Questa chiesa ha infatti inizio con Noé che, ricordiamo, nella tradizione veterotestamentaria è colui che salvò con la sua arca gli animali e gli uomini più meritevoli dal diluvio voluto da Dio, e termina con Terach. Durante questo periodo ha origine la *Mundane Shell* ovvero il regno fenomenico, perché gli esseri viventi subiscono il fascino del mondo sensibile dimenticando quello spirituale o mentale:

Men had now fallen into adultery with the great harlot Nature, and only remained in the Second Church through their memory of the Divine things, the covenant made between God and Noah (*WWB*, I, 310).

La terza chiesa o chiesa ebraica, situata a oriente, inizia con Abramo e si conclude con Lutero. Nella sua prima parte, gli esseri viventi sono sprofondati nel mondo materiale, nell'oscurità e nell'opacità; sono esseri scissi, «they war one with another, and seek to destroy the material identity of the imagination» (311). Il percorso tracciato dal poeta irlandese dalla prima chiesa all'ultima segna un andamento spirituale anticlimatico fino a circa metà della terza chiesa, a partire dalla quale si ha invece un'inversione in ascesa. Tale evoluzione prima discendente e poi ascendente è inoltre rappresentata dalle parti del giorno e dalle stagioni. In effetti, la prima chiesa corrisponde al pomeriggio e all'estate, la seconda al tramonto e all'autun-

no, la prima parte della terza chiesa alla notte e all'inverno e, infine, la seconda parte della stessa di nuovo al giorno e alla primavera.

Analizzando le varie gerarchie simboliche che compaiono nell'immagine sopra-riportata, è interessante notare che il nord, essendo il punto cardinale dominato da Satana, è caratterizzato dall'oscurità e dall'inverno ed è quindi associato alla terra; la *Mundane Shell* si trova infatti tra l'occidente e il settentrione. Ad ovest troviamo il Diluvio Universale, ovvero la morte, poiché «Water suggests tears and sorrow, therefore loss and therefore death; since death is traditionally "stepping westward", water comes to be related to the east»¹³⁹.

A questo punto, Yeats nota come inserendo i vari segni zodiacali nel cerchio delle chiese a partire dal solstizio invernale all'equinozio autunnale, sia possibile evidenziare alcune «coincidenze» interessanti sia con alcune delle tre chiese sia con certi avvenimenti narrati nella Bibbia. Ad esempio, egli osserva come il segno dei gemelli sia in coincidenza con la creazione di Adamo ed Eva, mentre la vergine e lo scorpione «enclose the flood» (304), trovandosi infatti il primo subito prima della retta che indica l'inondazione di Atlantide e il secondo immediatamente dopo. Inoltre, aggiunge Yeats, lo scorpione «the wolf in kabalistic magic, as well as the serpent, both in Blake images of spectral desires», si trova molto vicino ad Arpacsad, che è a sua volta seguito dalla «creation of the corporeal or opaque external» (304). Continuando con questa lettura, il segno dei pesci, «which is taken by several mystical astrologers to stand for personal man in the midst of the external universe» (*ibidem*), si trova infatti in coincidenza di Abramo, mentre l'ariete coincide col momento della crocifissione e sembra indicare, continua il poeta, «the lamb of God sacrificed for men» (305). Come vedremo in modo più approfondito nell'ultima sezione del presente capitolo, Yeats ha cercato di inserire i segni zodiacali nel sistema mitico blakiano, poiché è convinto che Blake mai avrebbe potuto ignorare il simbolismo astrologico durante la creazione del proprio *corpus* poetico. In realtà, Blake non sembra essere stato un attento studioso di astrologia ed oroscopi, al contrario del suo discepolo che, assieme ai suoi familiari, si dimostra invece essere oltremodo predisposto verso tale scienza¹⁴⁰.

5.8 Yeats individua nel sottocapitolo dedicato ai «Dual aspects» del sistema blakiano (315-319), il simbolo dell'unità umana nello spirito, ovvero la cosiddetta *Human Form Divine*, ed il proprio opposto, «the polypus» (*Milton*, K 496). Quest'ultimo è rappresentato dal simbolismo geografico blakiano, da sette città inglesi, «or seven aggregates of states and spaces in Ulro» (315). In altre parole, spiega ancora il poeta celtico, la *Human Form Divine* e il polipo rappresentano rispettivamente l'elemento divino e il fattore materiale. Tuttavia, queste due figure non costituiscono, nel loro rapporto, dei contrari come «male and female, active and passive, God and the mirror», bensì delle negazioni, «like yes and no, life and its negation» (*ibidem*). Se, da una parte, i contrari implicano secondo Blake il progresso, giacché il loro contrasto e il loro scontro apportano sempre

un avanzamento, la negazione invece comprende in sé una involuzione nel suo stesso diniego: «Contraries produce imaginative manifestation, whereas life and its negation merely bring forth finite consciousness and physical manifestation, which are death» (315).

La divinumantà e il polipo hanno inoltre, continua Yeats, delle cosiddette «regioni simboliche con nomi magici» (316):

These regions are Entuthon Benython of Urizen. [...] Golgoonzoa, a spiritual or imaginative city outside the gates of the heart and built by Los [...]; Bowlahoola, the region of digestion, mental and physical; and Allamanda, corresponding to the nerves both of reason and reproduction. There is likewise the lake of Udan Adan – a lake of spaces and of tears. [...] There is also an unnamed lake of fire and affliction, into which we – the Æons – must cast our spectres [...]. Entuthon Benython differs from Udan Adan in being the solid as opposed to the liquid abstract – contraction, not expansion. Entuthon Benython, Allamanda, Bowlahoola, and Udan Adan have to do with the powers of this world and with the Polypus; Golgoonzoa and the Lake of Fire are the personal and impersonal aspects of the world to come (WWB, I, 316-317).

Tra queste città, Yeats concentra la propria attenzione su Golgoonzoa, identificandola come la città racchiusa dalle mura o dall'uovo di Los, ovvero dal «mundane egg» (317), le cui sommità si trovano una a nadir e l'altra a zenit. Questo simbolo, paradigmatico del sistema blakiano come il più volte menzionato Velo di Vala, è individuabile anche nel misticismo teosofico, con lo stesso nome qui citato¹⁴¹ e nella filosofia occulta dei *Tattwas*, in cui è invece associabile alla figura di Akasa¹⁴². L'uovo di Los, continua il poeta celtico, ha tuttavia «an evil or Urizenic negation» (318), simboleggiata da un tempio, giacché «a temple or church is always a symbol of restriction and therefore of the merely natural and opaque» (318). Del resto, spiega ancora Yeats, anche il *mundane egg*, come ogni altro elemento ha una natura duplice; ed è proprio in relazione a tale dualismo oppositivo che Blake adotta i simboli dialettici dell'albero della conoscenza del bene e del male e dell'albero della vita, i cui stessi oggetti sono l'uno il contrario dell'altro: «The Tree of Life is the current of life when seeking God, and the tree of Good and Evil is the same current seeking the world» (318). L'albero della conoscenza del bene e del male, che si trova capovolto poiché, come abbiamo già osservato nei capitoli precedenti affonda le proprie radici nell'immensità del cielo mentre dispiega i propri rami nella finitezza materiale, viene attraversato da Orc, il quale è rappresentato come un serpente che lo percorre strisciando. In effetti, spiega Yeats, pur essendo «frank and violent», Orc assume le sembianze animalesche del serpente nel momento in cui attraversa «the tree of Good and Evil full of all deceit and cajolery» (*ibidem*). Per il poeta irlandese, la metamorfosi orchica è interpretabile secondo l'assunto blakiano, peraltro mutuato da Bohème, che lo *status* emozionale di ogni persona può essere tradotto nella

figura di un animale. Questa teoria non è di derivazione esclusivamente boehmiana, poiché «many visionaries assert that they see men's passions surrounding them in animal and reptile shapes» (319). Addirittura, continua Yeats, «The last mystics who claim that they possess this type of vision are an old Irish priest and a circle of five Bavarian peasants» (*ibidem*). Informazione quest'ultima da catalogare probabilmente tra le altre di origine ignota e poco attendibile, a differenza invece del caso riguardante la teosofia moderna che predilige l'associazione della passione o emozione contingente ad una forma animalesca:

The modern Theosophists also avow the continual formation of beast shapes within the *Kama* or desire principle, which change according to the passions of the moment. Spiritually as physically we are said to be the remnant and derelict of many lives, animal, insect, and vegetable; we are not one but many, for from every life we passed through, we gathered a passion and a form, and to the eye of the seer the one never awakes without the other (*WWB*, I, 319).

In effetti, secondo la dottrina della reincarnazione – segno distintivo della teosofia mutuato dalla filosofia orientale –, tutti gli esseri viventi sulla terra sono già esistiti in una vita precedente sotto altre sembianze, poiché nati in corpi diversi. La loro nascita attuale e la condizione 'sociale' che da essa ne deriva, dipende dal comportamento etico adottato nell'esistenza trascorsa, intendendo come 'comportamento etico' quella volontà mentale e fisica di non peccare. Secondo la filosofia orientale ed il pensiero teosofico, ogni dolore che l'uomo è condannato a soffrire è conseguenza di tutti i peccati da lui commessi nella propria vita precedente. Di conseguenza, come ricorda Yeats interpretando i grandi postulati teosofici, la creazione continua di «forme animalesche» nel *Kama*, ovvero nel desiderio¹⁴³, è riconducibile alla dottrina della reincarnazione, che prevede la rinascita terrestre dell'uomo sottoforma di piante, insetti, animali e uomini. Ma ancora più rilevante è la condizione per cui ogni volta che l'essere umano entra in una nuova vita, egli si porta seco una «passione e una forma» paradigmatiche di altre esistenze passate; una passione e una forma legate in un rapporto tale per cui l'una non può prescindere dall'altra ma, al contrario, dinanzi agli occhi illuminati del visionario, ne è causa e conseguenza.

5.9 Nella dialettica dei contrari che affiora costantemente dall'*opus blakiano*, Yeats individua nell'umanità stessa una coppia oppositiva per così dire primaria, ovvero «a Male and a Female Humanity» (321). L'umanità femminile o materna, continua Yeats, è «materiale, personalmente emozionale, istintiva» e, di conseguenza, «an enemy of the imagination the moment it ceases to be a servant» (*ibidem*). Nell'istante in cui l'immaginazione entra nella realtà sensibile ed esperienziale, il suo scopo è quello di trasformare quest'ultima in simbolo, esattamente come Cristo disceso

sulla terra indossando le vesti materiali a lui conferite attraverso una nascita umana dal grembo di Maria, vuole togliersi quelle stesse vesti. Sia l'immaginazione che Cristo – termini interscambiabili nel sistema blakiano – devono lottare con quell'umanità materna che li conduce ad una nascita fisica senza la quale però non potrebbero distruggere la prima. Una nascita che è altresì generata da un «amore mortale» e da una «moralità mortale» (322). In effetti, questa parte materna o femminile dell'umanità altro non è che la religione naturale, la legge urizenica, raziocinante e morale che governa questo mondo. Essa è divenuta simbolo della materia stessa, del Velo di Vala, nel momento in cui si è separata dalla proprio controparte maschile, giacché «the “separating of the masculine from the feminine, and both from man,”» costituisce «the great evil» (322). Del resto, continua Yeats analizzando quella che è in definitiva la *summa* del pensiero blakiano, «the sexual, as well as the Hermaphroditic, is distinctly miserable» poiché, se da una parte Blake recita «without contraries there is no progression», dall'altra questo implica che la progressione è frutto di una lotta costante tra tali forze oppostive: una lotta che è motivo di grande sofferenza. Per questo, Yeats aggiunge che «The “progression” that is not without contraries is not without sorrow» (323), sottolineando però che nessun elemento all'interno di ogni coppia oppostiva è necessariamente associabile al bene o al male, in quanto «Good and evil belong to positions of states, separateness, oppositions, enmity, and dominion, as contrasted with unity and the mutual supplementing of each by the other» (ivi). In altre parole, l'opposizione sessuale tra il maschile e il femminile, come quella tra bene e male, proviene in realtà dalla dialettica *in fieri* tra unità e scissione, poiché finché esiste la *Great Humanity Divine* e quindi Albione è uno con Dio e con i quattro zoa che lo vanno a formare, le tipologie dialettiche che Yeats passa in rassegna non possono esistere. Queste ultime infatti non sono riconducibili al bene e al male *tout court*, ma a quella scissione originaria che le rende nulle senza la rispettiva controparte.

Riportiamo nella tabella seguente le principali coppie oppostive enunciate in *WWB*:

Male	Female
Wrath.	Pity.
Desire.	Reason.
God.	Satan.
Christ.	Mary.
Imagination.	Experience.
Expansion.	Restriction.
The enlarged senses.	The five senses.

Forgiveness.	Law.
Sublimity.	Pathos.
Eternity.	Nature.
Truth.	Delusion.
Light of mind-emotions.	Light of bodily emotions.
Morning.	False morning.
Day.	Night.
Lightning.	Cloud.
Nerves.	Blood.
Time.	Space.

(WWB, I, 323)

L'individuazione di coppie oppositive i cui elementi sono afferenti l'uno al maschile e l'altro al femminile¹⁴⁴ è possibile, secondo il poeta irlandese, anche nei simboli terrestri (montagne *vs.* valli; case *vs.* giardini), nei quattro punti cardinali (nord *vs.* est; sud *vs.* ovest), nei sentimenti (gioia *vs.* dolore), nell'uomo (spirito *vs.* corpo), nell'arte (visionaria *vs.* imitativa) e, perfino nelle figure che formano la cosmogonia blakiana:

The angry Satan (Albion's sons).	The weeping Rahab-Satan, Albion's daughters.
The smiting Luvah.	The mild Luvah.
The shining Urizen (south).	The weeping Urizen (north).
Self-annihilation.	Pride.
Jesus the law-breaker.	The "Yea and Nay creeping Jesus."
Jehovah the thunderer.	Jehovah the Jealous.

(WWB, I, 324)

Gli zoa sono soggetti anche ad altre possibili combinazioni. Abbiamo ad esempio una coppia oppositiva formata da Urizen quale simbolo del maschile e Luvah del femminile, e un'altra composta da Urthona per il maschile e Tharmas per il femminile. In realtà, aggiunge il poeta, nel momento in cui Urizen muove da sud a nord per giungere infine ad est, «combines with Luvah in the east, and becoming effeminate» (325) permette ad Urthona di restare l'unico zoa quale rappresentazione del maschile. Di conseguenza, avremo una triade femminile temporanea formata da Luvah, Urizen e Tharmas. Il femminile assume in Blake delle valenze estremamente complesse e addirittura paradossali, riunendo sotto lo stesso comune denominatore due figure tanto diverse e lontane quali Jerusalem da una parte e Vala dall'altra:

The Female idea includes attraction and beauty; it is as often praised as rebuked. It ranges from the symbol "Jerusalem" the "Bride of the Lamb" or spiritual emotion to "Vala," weaver of the body, once called Sin (WWB, I, 326).

Quindi, il femminile che rappresenta l'elemento oppositivo *par excellence* nella dialettica in atto col maschile, è esso stesso paradossalmente composto da due aspetti contrari, riconducibili però entrambi al maschile, poiché Gerusalemme è sposa dell'Agnello e Vala dello Spettro.

Abbiamo visto che, mentre il tempo afferisce al sovra-insieme del maschile, lo spazio è invece riconducibile al femminile. Focalizzando la propria attenzione esclusivamente al denominatore maschile, e nella fattispecie alla dimensione temporale, Yeats passa ad analizzare i simboli sonori che esistono appunto nel tempo e non nello spazio. Del resto, senza una profonda comprensione della «natura simbolica del suono» (327) non è immaginabile secondo il poeta celtico, alcuna esatta cognizione della dottrina mistica e, soprattutto, del suo principio assoluto: «The underlying unity of all minds as portions of the one great mind or imagination, "the body of God.» (ibidem). Se la percezione sensoriale delle cose presenti nel mondo fenomenico permette l'accesso a quello stesso mondo così come anche la memoria di tali percezioni, la via d'accesso privilegiata per entrare nel 'corpo di Dio' è invece la penetrazione del simbolismo stesso: «By symbolism we enter the universality of God, by sensation and the memory of sensation, we enter the world of Satan, which is "all nothing.» (328). Per questo, i nomi con cui Blake ritrae i propri personaggi emettono, quando pronunziati, dei suoni particolari, semanticamente e simbolicamente significativi del personaggio stesso cui sono assegnati. Il suono emesso dalla parola Orc, ad esempio, «conveys its passionate and violent meaning» (ibidem). Tale significato è talvolta dato anche da parole provenienti dall'ebreo, dal greco e dal latino, come i nomi Luvah, «from the Hebrew *Luv*, heart, and *Ah*, a feminine termination» (ibidem), o Enitharmon, proveniente secondo Yeats dal greco *ἐνθήριμος* che significa «friendly, intimate» (329).

Secondo Yeats, i nomi che incontriamo nel sistema blakiano possono essere il frutto di tre diversi procedimenti. Infatti, egli auspica la loro creazione in stati di *trance*, durante i quali i nomi sarebbero apparsi a Blake già associati ai personaggi, oppure attraverso metodi di alterazione sillabica di termini già noti e, infine, tramite uno «stile associativo» per cui Blake avrebbe adottato personaggi appartenenti a miti o storie passate (soprattutto biblici), ma anche personaggi contemporanei, per utilizzarli come simboli. Tuttavia, il poeta sostiene che l'origine dei nomi afferenti ai personaggi dei Libri Profetici si deve soprattutto al primo metodo, per cui la loro origine sarebbe da rinvenire nelle esperienze epifaniche vissute da Blake.

Yeats arriva ad associare le lettere stesse che compongono i nomi di alcuni personaggi, con certi *topoi* che emergono ad esempio nei *Prophetic*

Books. Così, ad esempio, le nasali 'm' e 'n', la liquida 'l' e la dentale sorda 'th' sono collegate al materno, al femminile, al mondo materiale ma anche liquido e all'oscurità. Da qui i nomi, Enitharmon, Tharmas, Mnetha, Theotormon (che infatti tra i figli di Los «is the most feminine», 330), Oothon (che Yeats considera il nome più femminile e simbolico della «watery sphere», 331) e Bromion. Quest'ultimo, tuttavia, contiene anche le lettere 'br', le quali «belong to dark anger» (331): Bromion in effetti rappresenta «la violenza della passione inimmaginativa» (*ibidem*). In modo analogo, analizzando il nome Palamabron, il poeta evidenzia le lettere 'on', che rimandano al femminile e le lettere 'br' che sottendono invece la forza maschile. La vocale 'a' che vi compare per ben tre volte rappresenta «a letter of light», mentre le lettere 'm' e 'l', implicano ancora una volta il materno, ma anche il regno dell'acqua. Infatti, il poeta osserva come «Palamabron is doomed to sorrow, like Theotormon, but is not so dark as he» (*ibidem*). Non a caso, il nome di Theotormon è caratterizzato da una vocale 'scura', la 'o'.

Allo stesso modo, Tharmas, simbolo dell'acqua, «in its sound brings to the ear so vividly every wave that breaks on a breezy shore at night» (334), mentre Urthona «is the word *Earth* with the personage *Ona* added». Il nome di Luvah, come già accennato, «Prince of Love and usurper of light, tells his story by the suggestion contained in its letters without any help from a Hebrew source» (*ibidem*), mentre Urizen, «with the sound of hot iron quenched in water, needs no other excuse for the name of the sun that was blackened in the ice, the enthusiasm that was enslaved to dark regions, [...]» (*ibidem*). Del resto, come avanza Dorfman, «Poetic language is a kind of magical incantation; accordingly Blake's names, as Yeats discusses them – each isolated sound having some occult meaning – are spells that call up universal images and forms»¹⁴⁵.

Ma le interpretazioni che sorgono attorno al significato di ogni lettera e quindi dei nomi che esse formano sono molteplici, giacché altrettanto molteplici potrebbero infatti essere le fonti dalle quali Blake stesso avrebbe attinto tali lettere o i loro rimandi semantici e simbolici:

Blake found vision as well as mere allegory in ancient myths. He could not have avoided finding his own alphabet of significant sounds in ancient names. Where it was possible he seems to have adopted what he found, altering it only as his own vision altered the appearances which had presented themselves to the eyes of seers before him. It must not be forgotten that he always insisted on the valuable paradox that while vision is the fountain of truth, it comes to us not in a single stream, but in a shower of drops scattered on a hundred winds, and carried in as many directions, so that each vision appears differently to each seer. Names must also differ at one time, and resemble at another, as the wind carries the falling water now in level lines and now whirling like a column or outstretched like a tassel (*WWB*, I, 335).

5.10 Dopo aver letto questa interpretazione da parte di Yeats del sistema simbolico blakiano, ciò che resta, o meglio, ciò che si crea nella mente del lettore sono due visioni assolutamente discordanti. Da una parte, abbiamo l'evidenza delle opinioni infondate, delle argomentazioni propinate senza la benché minima documentazione riguardo alla loro verità o possibilità¹⁴⁶; abbiamo un approccio magico all'opera di un poeta che sembra sia sempre rimasto estraneo alla magia poiché, come ribadisce Adams, «magical and symbolical experimentation is foreign to Blake's whole concept of truth. To him it would have been Baconian experimentation, Lockean materialism, Newtonian sleep»¹⁴⁷. Un approccio magico peraltro più volte ribadito e difeso, con l'argomentazione che «If I had not made magic my constant study I could not have written a single word of my Blake book» (L 211).

Dall'altra, abbiamo 'un commento parafrasato' del sistema simbolico del poeta inglese. Infatti, così come nella sezione di *WWB* chiamata appunto *Interpretation and Paraphrased Commentary* (vol. II) assistiamo a quello che abbiamo definito una spiegazione *sui generis* dell'*opus* blakiano, – poiché da esso emerge soprattutto una parafrasi che dà vita ad altre opere – ecco, questo sembra avvenire anche nel sottocapitolo in questione. In altre parole, Yeats analizza il simbolismo del proprio maestro alla luce dei suoi studi mistici ed esoterici, orientali ed occidentali, e delle sue sperimentazioni magiche. Quella che emerge sembra essere una sorta di 'interpretazione parafrastica', per cui il sistema blakiano appare attraversato da una ragnatela simbolica i cui fili appartengono ad altre innumerevoli gerarchie mistiche, capaci talvolta di illuminare l'alone oscuro che da sempre circonda la sua produzione artistica. Per questo Yeats stesso, in una lettera a Katharine Tynan datata luglio 1891, definisce il proprio contributo come un «very important essay» (L 170). E lo è, sottoscrive Adams, poiché, nonostante «[...] the false Yeatsian picture of Blake as mystic and magician dismissed, Blake the symbolist remains»¹⁴⁸ e, aggiungerei, 'Yeats the symbolist' fa la sua prima apparizione.

Scrivendo questo saggio, egli apprende il vero significato che si cela dietro ai concetti blakiani di immaginazione, natura, arte e simbolismo, come lui stesso suggerisce quando afferma: «art and poetry, by constantly using symbolism, continually remind us that nature itself is a symbol» (*Preface*, xiii). La natura simbolica che avvicina dunque la poesia e l'arte alla natura, ma anche alle proprie conoscenze mistico-esoteriche, autorizza in un certo senso il poeta irlandese ad inserire tutti questi concetti all'interno di un unico sistema unitario – e forse è questo che vuole annunciare quando afferma che Blake ha liberato il suo pensiero «from formulas and theories of several kinds» (L 152-153). Ed è esattamente questo che farà con *A Vision*, adottando un solo linguaggio:

It is the language of Alchemy and of the Cabala, and of all allied ways of thought whose foundation is what Blake calls "the language of divine analogy", the teaching of the Smaragdine Table of Hermes, "as

above, so below.” The created world is, at every level, a manifestation (and therefore a symbol) of anterior causes. It is the language also of all symbolic art; or one might rather say that symbolic art is the natural language of such thought. [...] this symbolic language must remain for ever hidden from those for whom its universe of discourse is as if non-existent. It might be called “occult” or “esoteric”, since it is hidden from all but initiates; yet it is so hidden only insofar as its terms are incomprehensible except in the light of knowledge of a certain kind. To those who, like Yeats, are both by natural bent and by a fortunate environment, capable of discerning its traces, it is everywhere apparent throughout the entire range of imaginative art¹⁴⁹.

6. Il simbolismo yeatsiano da WWB a A Vision

You say that I want somebody to Elucidate my Ideas. But you ought to know that What is Grand is necessarily obscure to Weak men. That which can be made Explicit to the Idiot is not worth my care. The wisest of the Ancients consider'd what is not too Explicit as the fittest for Instruction, because it rouses the faculties to act. I name Moses, Solomon, Esop. Homer, Plato [...]. But I am happy to find a Great Majority of Yellow Mortals who can Elucidate My Visions, [...] (Lettera al Rev. Trusler, 23 agosto 1799, K 174-176).

6.1 Che Yeats abbia attinto dal grande sistema simbolico e immaginifico del maestro inglese è sicuramente un argomento su cui già molto è stato detto e dimostrato. Così come è altrettanto indiscussa la sua eredità mentale, quella finestra analogica da cui affacciarsi sul mondo e osservarlo. Ma tale comune ‘strumento’ di osservazione potrebbe non averli necessariamente posti dinanzi allo stesso panorama. Resta ancora da chiedersi, infatti, se e quanto i loro paesaggi siano simili. Se e quanto la loro sia stata una traiettoria prospettica capace di traguardare l’universo sensibile per toccare l’altro, quello *reale*, raggiungibile soltanto con la forza dell’immaginazione, osservabile con gli occhi visionari e tangibile nella concretezza di un simbolo chiamato a testimoniare. La risposta è quasi scontata, giacché il simbolismo che scaturisce dal sistema blakiano, quello numerico che parla di un universo quadruplico guidato da quattro figure e composto da elementi la cui natura è sempre *fourfold*, ma anche quello tematico della dottrina dei contrari che permette altresì di individuare i *topoi* di tale sistema in ciascuna coppia oppositiva, è un simbolismo che Yeats possiede, che fa parte della sua *forma mentis* o che, probabilmente, ha mutuato in larga parte da Blake, poiché è difficile distinguere quelle «verità che a noi appartengono» da quelle verità colte invece altrove e in altro modo.

I am persuaded that our intellects at twenty contain all the truths that we shall ever find, but as yet we do not know truths that belong to us from opinions caught up in casual irritation or momentary fantasy. As life goes on we discover that certain thoughts sustain us in defeat,

or give us victory, whether over ourselves or others, and it is these thoughts, tested by passion, that we call convictions (A 189).

Così Yeats riassume l'andamento di queste verità, in parte evinte dal proprio maestro ed in parte frutto di considerazioni personali o di fantasie visionarie; riflessioni che, al di là di ogni indagine sulla loro natura e provenienza, sono rimaste in Yeats, hanno accompagnato la sua *bildung* e, nel frattempo, sono divenute «convinzioni». Infatti, come annuncia Ellman:

Blake's symbolism was astonishingly comprehensive. The four elements, and the four symbolic personages or "Zoas" whom he connects with them, radiate through the universe in a remarkable way. He saw the world in terms of a quaternion to which he gave the strange names of Urizen, Luvah, Tharmas, and Urthona; they are four aspects of the human mind, to begin with – Yeats identified them roughly as Reason, Emotion, Sensation, and Energy; but they are also the four elements in nature, the four points of the compass, four parts of the human body, and, as Ellis suspected, four parts of London. [...] What is essential is the conception of a unity which is everywhere visible if only we have eyes to see¹⁵⁰.

Nostro lo scopo, giunti a questo punto, di osservare brevemente quell'opera in cui il pensiero yeatsiano si è convogliato con estrema forza, profondità e, se vogliamo, autonomia, giacché come giustamente sostiene Raine «The basic structure of *A Vision* is already to be found in the Ellis and Yeats commentaries»¹⁵¹. La prospettiva che seguiremo è stavolta *à rebours*, vedendo come la struttura espressa nella prima e nella seconda versione di *A Vision* (1925; 1937)¹⁵² sia, almeno in parte, il frutto di quelle intuizioni acquisite durante lo studio di *WWB*; intuizioni che hanno dato vita a pensieri, ma anche pensieri che hanno reso possibili quelle intuizioni.

His work on Blake, as we can now see, is the first formulation of that elaborate system into which Yeats concentrated the whole of his thought upon the soul and its universe, to whose ordering he was to devote nearly twenty years, from his marriage in 1917 to the publication, in 1937, of the second version of *A Vision*¹⁵³.

Con *A Vision* Yeats riesce a dare ordine alle proprie idee, convogliandone il flusso caotico attraverso cui viaggiano nella mente in diversi canali, per farli poi confluire una volta compresi, nel tutto unitario:

Some were looking for spiritual happiness or for some form of unknown power, but I had a practical object. I wished for a system of thought that would leave my imagination free to create as it chose and yet make all that it created, or could create, part of the one history and that the soul's (AV A xi).

Lasciare la propria immaginazione libera di creare in qualsiasi momento, poiché tutto ciò che da essa fuoriesce risulta parte imprescindibile di un tutto omogeneo, di una sola grande *visione*, capace di conferire unità allo spazio esterno della natura e a quello interno della propria mente attraverso il simbolismo:

What Yeats hoped to do was to bring man and nature into harmony again, and to reconcile the demands of intellect with those of imagination. Symbolism would pull the external world back into the mind by establishing the correspondence of nature and mental states. It would make the connections among the personal, national, and natural worlds¹⁵⁴.

Questa la certezza di cui Yeats sembra aver bisogno. Come il maestro inglese, egli non contempla i propri componimenti quali unità scisse le une dalle altre, ma come membra della propria produzione artistica complessiva, frutto, essa stessa, di una grande *visione*. Ed è proprio in relazione a quest'opera *omnia* che deve essere considerata ogni singola poesia, giacché essa costituisce la pietra indispensabile al completamento del mosaico. Se ben ricordiamo, Blake è solito contemplare il rapporto tra macrocosmo e microcosmo attraverso l'immagine del microcosmo costituito da dei *Minute Particulars* appartenenti alla realtà sensibile, ma percepibili *qua* simboli del regno eterno che è il macrocosmo («To see a World in a Grain of Sand», K 431). Più volte, infatti, in *WWB* i due editori tengono a sottolineare come ogni componimento blakiano, perfino le poesie non appartenenti ai *Prophetic Books*, risultano essenziali alla comprensione del «manifesto mitico» che vi è alle spalle. E per questo, sempre durante il loro commento dei *Songs*, essi ricordano che «Even “The Little Black Boy” cannot be understood, unless it be taken as part of the general mystical manifesto that runs through all the work» (II, 9); così come «The chimney-sweeper is not merely a sooty child – though he is this also. Blake is not merely indignant at the treatment the child gets – though he is this also. The chimney-sweeper is Oothoon in disguise, shut up in Bromion's caves» (II, 13).

Considerare i *Prophetic Books* e concepire *A Vision*, significa quindi avvertire la potenza immaginativa implicita in quell'atto idiosincratico che vuole unire il 'tutto' – la loro produzione artistica complessiva – in quello stesso pensiero da cui peraltro deriva; una volontà che si avverte nelle parole stesse di Yeats quando, nel 1924 scrive ad Edmund Dulac a proposito della sua opera: «I do not know what my book will be to others – nothing perhaps. To me it means a last act of defense against the chaos of the world; & I hope for ten years to write out of my renewed security»¹⁵⁵. Un ultimo atto di difesa contro la confusione imperante nel mondo materiale; questa la necessità impellente che lo ha portato a scrivere il Sistema di *A Vision*. Ma se la protezione dal caos può essere data soltanto da una riproduzione scritta e ordinata dei propri pensieri, ovvero dalla loro formalizzazione in un sistema, il primo scudo yeatsiano è sicuramente dato

dai germogli che hanno originato il pensiero stesso, il sistema blakiano. L'analisi di *WWB* lo conduce non solo ad un'interpretazione di tale sistema, ma anche ad una sua comprensione simbolica e dunque formale che lo avrebbe sicuramente guidato verso la creazione, prima mentale e poi concreta, del proprio.

6.2 George Russell (AE), l'amico della giovinezza con cui Yeats conduce i primi esperimenti magici, ricorda come «[Yeats's] imagination was dominated by his own myth of duality in self, of being and shadow», portandolo a credere che «somewhere in his boyhood at the first contact of inner and outer he became aware of a duality in his being». Tanto che, «[...] this pre-occupation of the poet with that dualism of being and shadow is in much that he has written, until at last it becomes self-conscious in the *Vision*, a gigantic philosophy of self and anti-self»¹⁵⁶. Un immenso sistema filosofico in cui il poeta mostra la propria concezione conflittuale in tutte le sue forme, attraverso un insieme di simboli oppositivi ed interpenetranti collegati gli uni agli altri in rapporti per certi versi geometrici ma soprattutto, come sostiene Adams, simbolico-metaforici:

Indeed, *A Vision* has been a murky quagmire for those who have sought to pursue Yeats's elusive geometric conception to its Euclidean conclusions. Taken as a structure of poetic symbols Yeats's paradoxical system overcomes the inherent contradictions of his geometry and formalizes conflict¹⁵⁷.

Questa concezione polarizzata del sensibile e del soprasensibile ricorda abbastanza chiaramente la dottrina dei contrari espressa da Blake, ed è lo stesso Yeats a ricondurre almeno in questo caso le proprie visioni dialettiche al pensiero blakiano quando, proprio in *A Vision*, confessa:

I had never read Hegel, but my mind had been full of Blake from boyhood up and I saw the world as a conflict – Spectre and Emanation – and could distinguish between a contrary and a negation. 'Contraries are positive' wrote Blake, 'a negation is not a contrary', 'How great the gulp between simplicity and insipidity', and again, 'There is a place at the bottom of the graves where contrarieties are equally true' (*AV B 72*).

La concretizzazione di questo mito legato al dualismo dell'io, per adottare le parole di AE, raggiunge con *A Vision* sicuramente una formalizzazione a livello contenutistico. Alla base di entrambi i sistemi vi è infatti l'idea del cambiamento e del progresso che, sia nel caso di Blake che di Yeats, risulta chiaramente correlata alla suddetta dialettica dei contrari. Infatti, se il progresso può essere determinato soltanto dalla tensione tra forze oppostive, questo avviene anche per la vita stessa. I poli divergenti devono sempre essere ben bilanciati, poiché qualora il primo riuscisse a

dominare l'altro la tensione verrebbe annullata ovvero, per usare le parole di Yeats, «Things fall apart; the centre cannot hold»¹⁵⁸. Solitamente, sia nel caso di Blake che di Yeats, la coppia i cui due poli si trovano in tensione dialettica l'uno con l'altro è associata ad un'altra similmente composta da due elementi in conflitto, cosicché i componenti delle due coppie una volta unite raggiungono, di nuovo, il numero di quattro. In effetti, se il poeta visionario narra la storia di quattro zoa, il suo discepolo annuncia in *A Vision* la nascita di quattro facoltà, che sembrano peraltro assolvere alcune funzioni proprie delle quattro creature blakiane; se nel sistema del maestro inglese troviamo spettri ed emanazioni corrispondenti a ciascuno zoa, in quello yeatsiano incontriamo le figure del *Daimon* e dell'*anti-self*. Inoltre, come la *Unity of Being*¹⁵⁹ riunisce in sé zoa ed emanazioni, in Yeats compare una figura geometrica capace di assolvere tale funzione conciliatrice, la *sfera*. Non solo, come vedremo, molti dei simboli o delle immagini di *A Vision* li abbiamo già incontrati in *WWB*, come le forme ovali e i movimenti ciclici, la ruota del *samara* e il concetto di reincarnazione, il conflitto tra il regno sensibile e quello dello spirito, ma anche i segni zodiacali, i quattro punti cardinali e i quattro elementi naturali, per citarne soltanto alcuni.

In *A Vision*, Yeats ci mostra infatti un sistema che è anzitutto dialettico nella sua polarità tra tutto ciò che è definito come *primary* e tutto quello che rappresenta invece il suo opposto, l'*antithetical*. L'immagine che forse più di ogni altra rappresenta l'unione dinamica di due elementi in conflitto l'uno con l'altro è data dai due *gyres*, ovvero dai due coni (o vortici) interpenetranti che girano secondo due direzioni opposte e si sviluppano proprio grazie al loro conflitto. Essi muoiono l'uno la vita dell'altro e vivono l'uno la morte dell'altro, riproducendo qualità opposte, come il soggettivo e l'oggettivo, la bellezza e la verità, il particolare e l'universale. I due cerchi, uno bianco e uno nero, che costituiscono le rispettive basi, si espandono e si contrappongono in relazione reciproca, cosicché quando il primo si allarga il secondo si restringe secondo un dinamismo che porta alla vittoria dell'uno o dell'altro. In altre parole, una volta raggiunto il proprio punto di maggior ampiezza, il primo *gyre* si restringe fino ad arrivare al suo punto di minor grandezza, mentre il secondo cono segue il procedimento inverso. Il *gyre* può infatti essere considerato alla stregua di un vortice singolo che si allarga e si restringe, ma solitamente Yeats lo raffigura come un doppio vortice, in cui l'apice dell'uno costituisce il centro della base dell'altro. Nella sua descrizione dei due coni Ellmann, adottando la metafora bellica, riesce perfettamente a renderci l'idea del loro movimento conflittuale:

With the gyres Yeats had a more excited and interesting picture of the universal conflict than, for example, two armies drawn up against one another would have afforded him; for the point of one gyre was in the other's base, as if a fifth column were operating in the very head-quarters of the enemy¹⁶⁰.

I due *gyres* rappresentano dunque, simbolicamente, ogni coppia costituita da due poli oppositivi e facente parte dell'esistenza: l'uomo e la donna, il giorno e la notte, il sole e la luna, l'uomo e Dio, l'oggettività e la soggettività, il male ed il bene, il naturale ed il soprannaturale, la vita e la morte, e così *ad infinitum*.

Per quanto riguarda ad esempio il loro possibile riferimento all'essere umano, la contesa fra i sessi è per Yeats una delle tematiche principali rappresentabili dai due con, riproducendo l'uno la realtà femminile e l'altro quella maschile. Questo rapporto conflittuale che determina tale relazione ci richiama alla memoria l'eroe e l'eroina che compaiono in *The Mental Traveller*. Nel componimento blakiano figurano un bambino, simbolo del maschile, e una donna anziana, simbolo del femminile. Il processo temporale che determina la crescita del bambino è inversamente proporzionale all'altro che causa invece il ringiovanimento della donna, cosicché giunti alla stessa età, l'uomo la violenta per poi abbandonarla. Ma il conflitto sessuale non termina con quest'atto, né ferma il corso temporale che porta all'invecchiamento e al ringiovanimento dei due protagonisti. Infatti l'uomo, divenuto ormai vecchio, prende con sé una giovane fanciulla, dando quindi avvio al proprio processo di ringiovanimento e determinando in tal modo l'evoluzione opposta per quanto riguarda la sua compagna. Tornato ad essere un bambino viene nuovamente allevato da una anziana, cosicché il cerchio si ripete in eterno. Ovviamente, aggiunge Yeats a proposito di questo componimento, ogni «student of *A Vision* will understand [it] at once» (AVB 189), proprio perché i due processi cui sono soggetti l'uomo e la donna rievocano i movimenti oppositivi dei due *gyres*. Ed è il poeta stesso ad identificare *The Mental Traveller* come la fonte del movimento antitetico che contraddistingue i suoi con quando ammette, nella prima edizione di *A Vision*, che in WWB¹⁶¹ né lui né Ellis lo avevano compreso:

Blake, in the *Mental Traveller*, describes a struggle, a struggle perpetually repeated between a man and a woman, and as the one ages, the other grows young. [...] When Edwin J. Ellis and I had finished our big book on the philosophy of William Blake, I felt we had no understanding of this poem: we had explained its details, for they occur elsewhere in his verse or his pictures, but not the poem as a whole, not the myth, the perpetual return to the same thing; not that which certainly moved Blake to write it; but when I understood the double cones, I understood it also. The woman and the man are two competing gyres growing at one another's expense, [...]. In our system also it is a cardinal principle that anything separated from its opposite – and victory is separation – “consumes itself away.” The existence of the one depends upon the existence of the other (AV A 133-134).

La comprensione del movimento antitetico e ciclico che concerne i due con permette quindi al poeta di comprendere il significato ultimo del com-

ponimento blakiano, e al contempo la relazione dinamica ed oppositiva che coinvolge i due personaggi in *The Mental Traveller* lo conduce verso un approfondimento della propria concezione dualistica che, come vedremo, coinvolge gran parte del sistema di *A Vision*. Infatti, Raine aggiunge che, se da una parte «Blake's poem describes continual flux and change in symbols essentially dynamic; as the metre of "The Mental Traveller" is also rapid and energetic», dall'altra «Yeats's more static and diagrammatic mind saw the same process in terms of a succession of twenty-eight phases; which he relates to Blake's poem»¹⁶², ma anche in relazione a molti altri simboli. Ed è lo stesso Yeats che ci ricorda: «A perfect mystical symbol or fable can be read in any region of nature and thought – mineral, meteoric, religious, philosophical – it is all one» (WVB, I, 287). Il conflitto espresso attraverso l'immagine dei due coni è un conflitto eterno. Vi è tuttavia una differenza sostanziale tra Blake e Yeats nella loro visione ed interpretazione del progresso reso possibile dalla lotta eterna tra forze antitetiche: «[...] conflict becomes the form of the only world Yeats knows, not simply, as in Blake, the delusion to be transcended»¹⁶³. Per questo, i due personaggi yeatsiani che forse meglio di tutti gli altri raffigurano l'opposizione tra forze antitetiche, Robartes e Aherne, non risolvono mai il loro conflitto per non minacciare l'equilibrio precario che proprio su tale contesa si regge. Come l'uomo e la donna del 'Mental Traveller' sono inadeguati l'uno senza l'altra cercandosi in qualsiasi fase o età della loro esistenza, così Aherne e Robartes esprimono simbolicamente quella tensione senza la quale non vi sarebbe progresso: «The red-haired, fire-eyed Robartes resembles Blake's red Orc; the old and rationalistic Aherne with his arbitrary law resembles Blake's grey Urizen. Yeats's two characters can be thought of as symbolical particulars of Blake's archetypes»¹⁶⁴.

Sebbene il conflitto espresso attraverso l'immagine dei *gyres* sia implicitamente presente in quasi tutti i suoi componimenti, i due coni vi si trovano menzionati in modo esplicito soltanto raramente. La sola poesia in cui compaiono addirittura nel titolo stesso è *The Gyres* (1936-37)¹⁶⁵, in cui il poeta riesce a conciliare in tono profetico, il passato, il presente ed il futuro, poiché «All ages are equally present to his prophetic eye»¹⁶⁶. In altri componimenti, come *Sailing to Byzantium*, Yeats utilizza un solo cono, adottando secondo Ellmann il concetto, espresso da Henry More in *Psychathanasia*, del *gyre* quale simbolo dell'universo, «with God as its base and the potentialities of matter as its point»¹⁶⁷. Nel componimento *Under the Round Tower* (1918), Yeats descrive, attraverso un sogno, il movimento spiraliforme che contraddistingue i suoi coni, presenti in questo caso sotto le sembianze di un «re aureo» e di una «signora argentea», con chiaro riferimento quindi al sole e alla luna:

[...]
 Of sun and moon that a good hour
 Bellowed and pranced in the round tower;
 Of golden king and silver lady,

Bellowing up and bellowing round,
 Till toes mastered a sweet measure,
 Mouth mastered a sweet sound,
 Prancing round and prancing up
 Until they pranced upon the top¹⁶⁸.

L'immagine dei due *gyres* compare inoltre nei *Principia* di Swedenborg, dove però non sembra occupare un posto di rilievo nel sistema del mistico luszaziano:

Gyres are occasionally alluded to, but left unexplored in Swedenborg's mystical writings. In the *Principia*, a vast scientific work written before his mystical life, he describes the double cone. All physical reality, the universe as a whole, every solar system, every atom, is a double cone (AV B 69).

Indipendentemente da quale sia la vera origine del termine *gyres*¹⁶⁹, poiché esso non sembra comparire durante gli intervalli di scrittura automatica¹⁷⁰ in cui Yeats utilizza piuttosto il lemma «funnell», è evidente che per la sua accezione semantica e simbolica esso è riconducibile in primo luogo al sistema del maestro inglese. I due coni interpenetranti sono sicuramente analoghi al simbolo blakiano del *vortice*¹⁷¹, termine e figura che Yeats stesso adotta più volte sia nei componimenti che in *A Vision*, scambiandolo sinonimicamente con *gyre*. Del resto, «[...] from above, the gyre appears as a wheel shrinking to a point called the vortex»¹⁷². Il vortice è infatti in primo luogo, per Yeats, la punta del cono, il momento infinito, atemporale e aspaziale, in cui tutte le cose possono essere viste contemporaneamente, «from within and without», poiché «In the circle-gyre, good chases evil and evil chases good until the circle becomes so small that good and evil must embrace and thus assert the unreality of their existence as separate entities»¹⁷³; per questo, aggiunge Adams, «Each Orc strives for this vortex; but, unable to hold to it once he arrives, he gyres back into Urizenic old age»¹⁷⁴. Un'immagine quest'ultima che emerge in modo nitido in *Milton*:

The nature of infinity is this: That every thing has its
 Own Vortex, and when once a traveller thro' Eternity
 Has pass'd that Vortex, he perceives it roll backward behind
 His path, into a globe itself infolding like a sun,
 Or like a moon, [...] (K 349-350).

Anche in *WWB*, Yeats individua l'immagine del vortice nel movimento turbinante che accompagna Urizen durante la sua caduta. Come abbiamo osservato in precedenza, l'andamento dialettico prima discendente e poi ascendente compiuto dalla ragione urizenica, è associabile a quello del *gyre*, la cui fase di maggior ampiezza e quindi di potenza è immediatamente seguita da una seconda fase di debolezza. Inoltre, il movimento antitetico che contraddistingue i due coni, ci richiama alla memoria i movimenti op-

positivi compiuti da Urizen e da Los nella rappresentazione yeatsiana dei quattro zoa. Nel sottocapitolo intitolato *The rotation of Luvah and Urizen* (I, 265) è possibile osservare come la discesa di Urizen, ovvero il suo indebolimento, corrisponda all'ascesa e alla vittoria di Los:

[...] and having [Urizen] now grown weary and feeble, through too great success in his contest with those desires and emotions, which are at once his enemies and that upon which he builds all his activity, for without emotion there is no activity, not even the activity of Reason, he sinks westward down into the half-animal life of old age and of sickness, and as he falls curses his new opposite, always youthful Los, [...] (*WWB*, I, 270-271).

Quest'immagine yeatsiana del giovane Los che si contrappone al debole e vecchio Urizen rievoca ancora una volta la dialettica tra l'uomo e la donna in *The Mental Traveller*, in riferimento alla loro giovinezza e alla loro vecchiaia e quindi alla loro maggiore o minore potenza. In altri termini, la vecchiaia è in entrambi i casi sinonimo di debolezza e sconfitta, quella sofferta prima da Los e poi da Urizen e quella sperimentata dall'uomo e dalla donna nel 'Traveller'. Yeats individua inoltre un'altra coppia i cui due termini sono in opposizione dialettica l'uno con l'altro; una coppia composta dall'albero della conoscenza del bene e del male da una parte e dall'albero della vita dall'altra, i cui stessi oggetti sono l'uno il contrario dell'altro: «The Tree of Life is the current of life when seeking God, and the tree of Good and Evil is the same current seeking the world» (*WWB*, I, 318).

Più volte, in *A Vision*, il poeta raffigura il *gyre* sottoforma di una spirale che, osservata dall'alto, appare come un cerchio che si allarga e si restringe continuamente. In riferimento a questa immagine, è interessante il seguente commento formulato da Yeats già in *WWB* sulla capacità del profeta visionario di allontanarsi dalla propria realtà fisica ed entrare nel grande cerchio dove sono contenute tutte le esistenze spirituali:

The mood of the seer, no longer bound in by the particular experiences of his body, spreads out and enters into the particular experiences of an ever-widening circle of other lives and beings, for it will more and more grow one with that portion of the mood essence which is common to all that lives. The circle of individuality will widen out until other individualities are contained within it, and their thoughts, and the persistent thought-symbols which are their spiritual or mental bodies, will grow visible to it. He who has thus passed into the impersonal portion of his own mind perceives that it is not a mind but all minds. Hence Blake's statement that "Albion," or man, once contained all "the starry heavens," and his description of their flight from him as he materialized. When once a man has re-entered into this, his ancient state, he perceives all things as with the eyes of God. The thoughts of nature grow visible independent of their physical symbols (*WWB*, I, 244).

Il cerchio individuale proprio di ogni uomo si allarga per contenere il primo. Colui che ha oltrepassato il vortice che separa i due *gyres* riuscirà a comprendere che la propria mente può contenere tutte le menti, e vedere il tutto con gli occhi di Dio. Con queste parole Yeats rappresenta il proprio maestro, colui che per primo è riuscito ad oltrepassare i suoi personali confini materiali e spirituali per scorrere in altre menti; ma soprattutto ci anticipa quello che sarà, in *Magic*, il fluire delle menti e delle memorie all'interno della «great mind and great memory», e in *A Vision* il movimento dialettico attuato dai due coni.

6.3 Analizzando il sistema simbolico di *A Vision*, potremmo affermare che esso è caratterizzato da forme dualistiche che lo dominano nella sua interezza. Ben pochi sono infatti gli elementi adottati da Yeats che non si rivelino essere riconducibili alla dottrina dei contrari. Un'altra coppia oppositiva, sicuramente emblematica ma anche enigmatica di tutto il sistema yeatsiano è formata dall'essere umano e dal *Daimon* (o *Daemon* o *Demon*¹⁷⁵), ovvero dall'io e dalla sua controparte spirituale. Il *Daimon* è l'elemento femminile, auto-creatosi, che costituisce «the unconscious portion of the psyche of each individual»¹⁷⁶; è l'*anti-self* che trascende il piano umano, l'anima eterna che accompagna l'io in ogni sua incarnazione. Proprio per questo, in *Per Amica Silentia Lunae* (1918), il *Daimon* rappresenta l'opposto di ogni uomo («The Daimon comes not as like to like but seeking its own opposite, for man and Daimon feed the hunger in one another's hearts»¹⁷⁷), essendo «the ultimate self of that man» (AV B 83). L'elemento demonico riflette la divinità e conserva il ricordo sia della vita attuale che di quelle trascorse:

Memory is a series of judgements and such judgements imply a reference to something that is not memory, that something is the *Daimon*, which contains within it, co-existing in its eternal moment, all the events of our life, all that we have known of other lives, or that it can discover within itself of other *Daimons* (AV B 192).

Come i quattro zoa blakiani sono incompleti una volta scissi tra loro stessi e dalle rispettive emanazioni, trasformandosi in esseri spettrali incapaci di riconoscere le proprie qualità e funzioni intrinseche, così anche i paradigmi oppositivi che popolano il sistema yeatsiano – in questo caso il *Daimon* e l'uomo –, esprimono il progresso nella misura in cui si trovano in opposizione alle proprie controparti ma, per esserlo, devono paradossalmente agire l'uno guardando l'altra. Diversamente, essi sarebbero ignari dei rispettivi movimenti e potrebbero in tal senso compromettere la loro dinamica dialettica. Nel caso dell'uomo e del *Daimon*, ad esempio, Yeats spiega che «When man is in his most *antithetical* phases the *Daimon* is most *primary*; man pursues, loves, or hates, or both loves and hates», mentre «in man's most *primary* phases the *Daimon* is at her most *antithetical*» (AV A 29). Del resto, se uno dei due impulsi dovesse dominare l'altro fino a sopprimerlo, la vita stessa cesserebbe.

Il *Daimon* rappresenta dunque il potere capace di vedere e trattenere tutte le cose in un istante eterno, come il vortice blakiano. Per questo la mente demonica può conferire significato a ciascuna reincarnazione dell'anima:

All things are presents an eternal instant to our Daimon (or Ghostly self as it is called, when it inhabits the sphere), but that instant is unintelligible to all bound to the antinomies. My instructors have therefore followed the tradition by substituting for it a Record where the images of all past events remain for ever "thinking the thought and doing the deed." They are in popular mysticism called "the pictures in the astral light," a term that became current in the middle of the nineteenth century, and what Blake called "the bright sculptures of Los's Halls" (AV B 193).

Invisibile agli occhi umani, soggetti ad una visione dialettica, l'istante eterno è percepibile soltanto dal *Daimon* e soltanto lui ne può fare esperienza, ovvero può trovarsi al centro della sfera, sperimentando il movimento vorticoso e perfetto che, come vedremo in seguito, Yeats attribuisce al *dancer*. Infatti, l'apice del cono, il centro della sfera, e il *dancer* catturato nel suo movimento vorticoso sono tutte immagini che rimandano ad una realtà totalmente atemporale. È interessante, in *The Works of William Blake*, osservare come il poeta già mostri una certa familiarità con il termine, rendendo esplicito il collegamento tra il genio poetico blakiano e quello che diverrà appunto il proprio *Daimon*. Considerando come per Blake il *Poetic Genius* rappresenta «the true man», Yeats avanza che «the body or outward form of man is derived from the poetic genius. Likewise, that the forms of all things are derived from their genius, which by the ancients was called an Angel and Spirit and Demon» (WWB, I, 239). Dal *Daimon* dipende la forma di tutte le cose, l'apparenza, la realtà sensibile. In effetti, uno dei ruoli fondamentali del demone yeatsiano sarà proprio quello di garantire l'esistenza del regno fenomenico, perché proprio dalla sua *mente creativa* dipende il mondo visibile.

Accanto al *Daimon* e a lui profondamente correlato vi è un altro simbolo paradigmatico nel sistema di *A Vision*, la maschera. Essa rappresenta l'uomo stesso nella sua apparenza sociale, così come si rivela agli altri uomini e come appare loro. In *A Vision*, la maschera è raffigurata come l'oggetto della volontà o del desiderio, «the "ought" of things, the idea of the good, the object of desire»,¹⁷⁸ ed è definita uno degli aspetti della memoria demonica. In effetti, ai due con corrispondono, rispettivamente, quattro facoltà della natura umana – o aspetti della memoria del *Daimon* –, due attive e due passive. Le funzioni attive sono *Will* e *Creative Mind*, mentre quelle passive sono *Mask* e *Body of Fate*. La volontà «or normal ego» (AV B 83) è definita in *A Vision A*, come «feeling that has not become desire because there is no object to desire; [...] an energy [...] the first matter of a certain personality-choice» (AV A 14-15). In modo analogo, in *A Vision B* essa è descritta come una facoltà che

«has neither emotion, morality nor intellectual interest, but knows how things are done, how windows open and shut, how roads are crossed, everything that we call utility. It seeks its own continuance» (AV B 83). La *Creative Mind* costituisce l'intelletto creatore, il pensiero innato, il quale «contains all the universals» (AV B 86), ovvero conosce tutto ciò che ha appreso durante le vite precedenti, e agisce sugli eventi esterni (AV B 73-89). Per quanto concerne le funzioni passive, la maschera rappresenta «the image of what we wish to become, or of that to which we give our reverence» (AV A 15), e, ancora, un «object of desire or idea of the good» (AV B 83). *Body of Fate* raffigura infine «the physical and mental environment, the changing human body, the stream of Phenomena as this affects a particular individual, all that is forced upon us from without, Time as it affects sensation. If any reality exists outside us, it lies in the Body of Fate» (AV A 15).

Riferendosi ai due *gyres*, anche le quattro facoltà sono espresse come l'unione di due poli oppositivi: *Will* e *Mask* sono legate insieme mentre *Creative Mind* è correlata a *Body of Fate*. Le forze attive e personali, volontà e mente creativa, ovvero l'immaginazione e l'immagine di ciò che vorremo diventare, occupano rispettivamente gli apici dei due coni, mentre le forze passive, la maschera e il fato, ossia l'intelletto e lo spazio, si trovano ad occupare le due basi.

Il conflitto che sussiste tra le quattro facoltà costituisce secondo Yeats un impedimento alla comprensione ultima del fine dell'esistenza stessa, giacché tutto ciò che di essa conosciamo viene dalle nostre esperienze di vite trascorse. *Will* è la facoltà dominante che governa le esistenze umane fino alla quindicesima fase: «It is man's controlling force, his Blakean Los»¹⁷⁹. Ovviamente, come il movimento dei due *gyres* è oppositivo, cosicché l'ampiezza dell'uno corrisponde alla limitatezza dell'altro, anche la forza legata alla volontà è inversamente proporzionale all'altra connessa alla mente, così come lo è la relazione che caratterizza *Mask* e *Body of Fate*. Infatti, a partire dalla quindicesima fase, la maschera si accresce in forza, determinando l'indebolimento della propria controparte. Le quattro facoltà appartengono ad ogni essere umano e sono definite come abbiamo già anticipato, aspetti della memoria demonica (AV B 83). Quando le facoltà si trovano in armonia le une con le altre, la loro condizione è per certi versi simile a quella vissuta dagli zoa prima della caduta. In effetti, soltanto in tale *status* esse raggiungono la *Unity of Being*.

Nella struttura diagrammatica tracciata da Yeats e riportata in *WWB* (I, 257), a ciascuno zoa è assegnato uno dei quattro punti cardinali: ad Urthona il nord; a Urizen il sud; a Luvah l'est; e a Tharmas l'ovest. Inoltre, vediamo che Urizen (la ragione) è associato a Dio, Luvah (l'emozione) al Figlio, Tharmas (la sensazione) allo Specchio e Urthona (l'energia o il desiderio) allo Spirito (I, 254). Successivamente, Yeats sembra mutare lo *status* per così dire individualistico che contraddistingue i quattro zoa e che è proprio della loro condizione *caduta*, suddividendoli in due coppie: «they fall into a couple of duads or pairs» (276). Secondo questo proce-

dimento, egli passa ad unire Urizen con Urthona, ovvero la ragione con il desiderio, e Luvah con Tharmas, cioè l'emozione con la sensazione. A questo punto, come osserva Raine, «Blake's Zoas become not so much universes as polarized fields of mutual attraction and repulsion, anticipating Yeats's own quaternity, in *A Vision*, of paired opposites [...]»¹⁸⁰. In effetti, l'unione di Luvah con Tharmas, ovvero del sentimento con la sensazione che, a ben guardare, è esattamente il suo oggetto, sembra riprodurre il legame tra *Will* e *Mask*:

Yeats's *Mask* corresponds to Blake's Tharmas, called the "demon of the waters"; and the "painted picture" into which *Will* looks is the reflection of "that which comes from within"; as in the Hermetic myth the archtypal man sees his own image reflected in the material world (symbolized in both the Neoplatonic and Indian traditions by water)¹⁸¹.

In modo analogo, anche Urizen e Los esprimono lo stesso rapporto che sussiste tra *Creative Mind* e *Body of Fate* essendo, in entrambi i casi, il primo termine di paragone il pensiero, ed il secondo il suo oggetto.

Accanto alle quattro facoltà, compare un altro importante simbolo quaternario nel sistema yeatsiano, quello dei quattro principi. Per l'esattezza, Yeats sottolinea l'esistenza di un primo cono correlato esclusivamente ai quattro principi e di un secondo cono legato invece soltanto alle quattro facoltà. Mentre quest'ultimo rappresenta il ciclo racchiuso tra la nascita e la morte, quello dei principi simboleggia invece la fase che intercorre tra la morte e la rinascita. *Husk*, *Passionate Body*, *Spirit* e *Celestial Body* sono i quattro principi che, a loro volta, sono rispettivamente collegati a *Will*, *Mask*, *Creative Mind* e *Body of Fate*. I principi rappresentano l'elemento soprannaturale che emerge in *A Vision*, il ciclo solare in cui l'anima umana viene reincarnata. Anch'essi sembrano essere riconducibili agli zoa blakiani. In effetti, il principio definito col nome *Celestial Body*, la manifestazione del divino, «the portion of Eternal Life which can be separated away» (AV A 160), il frammento delle «Divine Ideas in their unity» – che, aggiunge Yeats in AV B, una volta scisso da *Spirit* diventa «the unity of nature», implicitamente legato quindi al mondo naturale e alle leggi che lo governano, «a fixed structure to the physical world» –, ci ricorda sicuramente Urizen, lo zoa che governa le leggi del mondo materiale e che lo racchiude all'interno della *Mundane Shell*. Il legame con il demiurgo blakiano emerge ancora più chiaramente nella seconda edizione di *A Vision*, in cui *Celestial Body* è rappresentato talvolta come l'essenza stessa del male che mira alla persecuzione e alla prigionia dei *Daimons* (AV B 189), esattamente come Urizen cerca di prevalere sugli altri zoa. Al contrario, Los la forma terrestre di Urthona, potrebbe essere associato a *Passionate Body*, che rappresenta appunto la passione o gli oggetti del desiderio (AV A 160). Non solo, Yeats aggiunge che mentre *Celestial Body* invecchia, *Passionate Body* ringiovanisce, un processo quest'ultimo che sicuramente ci richiama alla memoria, ancora una volta, l'altro analogo che avviene in *The Mental Traveller*.

I quattro principi hanno una funzione particolare nel sistema di *A Vision*. La loro capacità riflettente li rende infatti in grado di riprodurre il divino nel sensibile, come il macrocosmo blakiano poteva essere riflettuto da e nel granello di sabbia. Tale imitazione speculare della realtà spirituale, che si compie in natura ad opera dei principi, è resa possibile attraverso un rapporto analogico o di corrispondenze tra le forme più alte e quelle più basse. I Principi ci ricordano infatti il quarto simbolo aggiunto da Blake alla Trinità, la matrice universale o Specchio: «Like Boehmen and the occultists generally, he postulates besides the Trinity a fourth principle, a universal matrix or heaven or abode, from which and in which we all have life» (*WWB*, I, 246). A proposito di questo simbolo, Yeats spiega:

[it is] the imagination of God without which neither Father, Son, nor Spirit could be made manifest in life and action [...] To this emanation, to give it the Blakean term, of the Father, is constantly applied by Boehmen the word 'looking-glass'. [...] God looking into this mirror, ceases to be mere will, beholds Himself as the Son, His love for His own unity, His self-consciousness, and enters on that eternal meditation about Himself which is called the Holy Spirit (*WWB*, I, 246-247).

Scopo dello specchio è dunque quello di riflettere la divinità, ovvero di rendere visibile la Trinità anche in natura. La stessa funzione nel sistema yeatsiano è espletata da *Husk*, la cui responsabilità è appunto quella di consentire la manifestazione dei Principi, proprio come lo Spirito «is the energy which wakes into being the numberless thought-forms of the great mirror, the immortal or typical shapes of all things, the "ideas" of Plato. It and the mirror make up together divine manifestation» (*WWB*, I, 247). La matrice è dunque, in altri termini, la creazione stessa. In effetti, il termine latino *matrix* significa proprio utero. Nel 1926, Yeats scrive a Thomas Sturge Moore: «Personally I believe there is a Matrix but that Matrix seems to me living and active, not a mere logical possibility. But that is a long story»¹⁸².

Creative Mind e *Body of Fate* sono facoltà solari e primarie, mentre *Will* e *Mask* sono essenzialmente lunari e antitetiche. Questa ulteriore contrapposizione determinata dagli aggettivi 'antitetico o solare' e 'primario o lunare'¹⁸³ costituisce un'altra importante coppia oppositiva utilizzata dal poeta per qualificare tutte le altre, ovvero gli esseri umani, le ere storiche, e la sua stessa visione della realtà. In effetti, dopo aver presentato il proprio concetto di forze oppostive in *AV B* attraverso la filosofia greca pre-socratica, Yeats passa a definirle specificamente. Il termine *primary* è legato alla «objectivity of mind» e pone l'accento «upon that which is external to the mind», giacché si occupa di «outward things and events rather than of inward thought». Suo scopo è «to exhibit the actual facts, not coloured by the opinions or feelings», per questo esso è precipuamente «reasonable and moral». Al contrario, il termine *antithetical* è connesso a tutto ciò che costituisce «our inner world of desire and imagination» ed è dunque «emotional and aesthetic» (*AV B* 73). Da un punto di vista storico, il dominio

di una forza o dell'altra determina le caratteristiche stesse dell'era in cui agisce. In altre parole, quando è il *primary* a governare, avremo «an age of necessity, truth, goodness, mechanism, science, democracy, abstraction, peace», mentre quando regna la *antithetical force*, subentrerà «an age of freedom, fiction, evil, kindred, art, aristocracy, particularity, war» (AV B 52). A livello religioso e socio-politico, ogni «*primary* dispensation looking beyond itself towards a transcendent power is dogmatic, levelling, unifying, feminine, humane», mentre «an *antithetical* dispensation obeys imminent power, is expressive, hierarchical, multiple, masculine, harsh, surgical» (AV B 263). In altri termini, come la visione primaria è essenzialmente teo-centrica, quella secondaria è necessariamente politeistica, nella misura in cui «all religious systems have their origin in God & descend to man – this ascends»¹⁸⁴. Di conseguenza, mentre la visione primaria con la sua focalizzazione fissa su Dio è una visione singola, lo sguardo antitetico, abbracciando tutti i sistemi religiosi e la natura stessa che detiene il divino¹⁸⁵ – poiché Dio è disceso sulla terra per riportare l'uomo a Sé («[...] all religious systems have their origin in God & descend to man – this ascends», YVP 2 269) –, è sicuramente uno sguardo pluralizzato. Yeats non sembra voler negare la verità e l'esistenza di Dio, piuttosto vuole sfruttare la Sua esistenza e comprenderne l'importanza nel mondo sensibile, poiché se la religione diventa «so wholly supernatural, that it is so opposed to the order of nature that the world can never capture it»¹⁸⁶, allora non avrà più alcuna importanza per l'uomo. E Yeats, il 'miscredente' sembra molto vicino al Blake 'cristiano' (o 'mefistofelico') quando invoca il Signore nella seguente preghiera: «May God us keep / From Single vision & Newton's sleep!» (K 818). La visione cristocentrica della realtà non può infatti essere singola nel momento in cui non è l'unica, bensì costituisce soltanto una delle innumerevoli prospettive: la cancellazione o riduzione di queste ultime all'interno di un solo sguardo significa *oppressione*, poiché per adottare ancora una volta le parole blakiane, «one law for the lion and ox is oppression» (K 158). Infatti, se il polo primario tende all'unificazione e all'uguaglianza l'altro, quello antitetico, è radicato invece sul concetto di divisione e differenziazione. Per questo, spiega ancora il poeta:

[...] the subjective cone is called that of the *antithetical* tincture because it is achieved and defended by continual conflict with its opposite; the objective cone is called that of the *primary* tincture because whereas subjectivity. . . tends to separate man from man, objectivity brings us back to the mass where we begin (AV B 71-72).

Da questo assunto, per cui il cono soggettivo o secondario conduce alla disuguaglianza e quindi alla molteplicità, mentre quello oggettivo o primario realizza l'unità, avremo da una parte il 'molto' che si scontra con l' 'uno'. Da tale nuovo dualismo emerge che il *primary*, lottando per l'unità, è anche definito la *tincture* dominante, sebbene determini in ultima analisi la sterilità e la paralisi poiché annulla ogni conflitto; al contrario, l'*antitheti-*

cal, nella sua capacità di provocare una situazione oppositiva è espressione stessa del diverso e del molteplice, divenendo dunque sinonimo di dinamismo e di progresso. Di conseguenza, la forza primaria diventa il simbolo stesso del macrocosmo, mentre quella antitetica è identificata con il microcosmo; e, ancora, mentre quest'ultima è lunare (ed è peraltro quella in cui Yeats si riconosce¹⁸⁷) e prende avvio dalla natura, la prospettiva primaria è invece quella solare¹⁸⁸, al cui centro vi è Dio). Giacché quest'ultima, come indica il nome stesso, è la *tincture* predominante, l'altra non può che delinearsi come antitetica, determinando in tal modo il rapporto conflittuale che nel Sistema le contraddistingue. Infatti, la prospettiva antitetica «expresses antithetical commitment, not only to images but also to letting the primary have its place and say. The antithetical can open itself to contrariety with the primary, but the primary always tends to suppress or negate the antithetical»¹⁹⁰.

Tuttavia, come il punto di vista primario non può essere superiore al secondario, pur considerandosi tale, anche la visione antitetica non potrà mai emergere come la migliore. Infatti, esattamente come gli stati blakiani risultano essere soggetti a cambiamenti, così le due prospettive in questione sono inclini ad un mutamento costante, determinato dalla trasformazione dei livelli del reale. In modo analogo, Yeats ritrae la realtà stessa talvolta come un insieme di esseri e talaltra come un unico essere; tale concezione dicotomica del reale è per lui indispensabile ai fini della vita stessa, e deve apparire come inconciliabile perfino alla ragione umana:

I think that two conceptions, that of reality as a congeries of beings, that of reality as a single being alternate in our emotion and in history, and must always remain something that human reason, because subject to one or the other, cannot reconcile. I am always, in all I do, driven to a moment which is the realisation of myself as unique and free, or to a moment which is the surrender to God of all that I am. . . . Again with remorse, a sense of defeat, I have failed when I would write of God, written coldly and conventionally. Could those two impulses, one as much a part of truth as the other, be reconciled, or if one or the other could prevail, all life would cease¹⁹¹.

6.4 Come abbiamo già anticipato, osservando i due vortici da una prospettiva dall'alto verso il basso, sarà possibile vederli come un singolo cerchio e quindi averne una diversa percezione. Questo simbolo geometrico, unico nella sua perfezione, rappresenta inoltre per Yeats, come aveva rappresentato sia per Boehme che per Blake, l'epitome della verità temporale. L'immagine del cerchio ci permette infatti di individuare l'altro simbolo paradigmatico del Sistema, quello delle *fasi lunari*, attraverso cui il poeta irlandese esemplifica l'opposizione tra la luna piena – quando l'anima «raggiunge il proprio essere separato» – e la luna nera. Le fasi lunari sono intrinsecamente correlate al fluire del tempo, sia che le sue lancette scandiscano il breve ciclo della vita umana, sia che esse percorrano il grande orologio della storia:

Perhaps some early Christian thought as I do, saw in the changes of the moon all the cycles; the soul realizing its separate being in the full moon, then, as the moon seems to approach the sun and dwindle away, all but realizing its absorption in God, only to whirl away once more: the mind of man separating itself from the common matrix, through childish imaginations, through struggle – then Vico's heroic age – to roundness, completeness, and then externalizing, intellectualizing, systematizing, until at last it lies dead, a spider smothered by its own web [simbolo urizenico]: the choice offered by the sages, either with the soul from myth to union with the source of all, the breaking of the circle, or from the myth to reflection and the circle renewed for better or for worse¹⁹².

Suddividendo il cerchio nelle 28 fasi che la luna compie ogni mese, la fase 15 e la fase 1 rappresentano rispettivamente tale opposizione lunare, che si concretizza appunto nella pienezza della prima cui fa da contraltare l'oscurità della seconda. Ogni fase corrisponde ad una incarnazione umana, ad eccezione proprio della prima e della quindicesima fase che non possono ospitare alcun essere umano. Per questo Michael Robartes, spiegando ad Aherne i periodi lunari, conta non 28 bensì 26 «culle»:

Twenty-and-eight the phases of the moon,
The full and the moon's dark and all the crescents,
Twenty and eight, and yet but six-and-twenty
The cradles that a man must needs be rocked in;
For there's no life at the full or the dark (AV B 60).

Quindi, la luna nuova e la luna piena, in cui non vi possono essere incarnazioni, rappresentano l'inizio e la fine dei tempi, mentre le fasi che intercorrono tra loro simboleggiano il tempo del pellegrinaggio terrestre o, secondo Yeats, il periodo delle reincarnazioni. Durante questo periodo, l'uomo può attraversare fasi più soggettive ed altre più impersonali. Le rinascite in cui la personalità si fa più forte sono quelle più vicine alla luna piena, mentre l'oggettività domina la luna nera e le tappe che immediatamente la precedono o la succedono.

I due *gyres* si muovono all'interno di una Sfera attraverso la quale «Yeats represents the unified reality beyond chaotic appearance or the experience of that reality»¹⁹³ e nella quale «[...] all the gyres converge in one, / There all the planets drop in the Sun» (*There*, 1935¹⁹⁴). All'interno della *Grande Ruota* o *Sfera*, la storia dell'uomo e la storia dell'umanità compiono i rispettivi cicli, proprio come il *Circle of Destiny* riproduce ogni movimento dalla nascita fino alla morte. In effetti, se in *The Mental Traveller* Blake descrive la propria visione della storia come un conflitto ciclico eterno tra l'uomo e la donna, anche nel sistema di *A Vision* troviamo un'analogia concezione ciclica della storia, espressa in termini sessuali:

A wheel of the Great Year must be thought of as the marriage of symbolic Europe and symbolic Asia, the one begetting upon the other. When it commenced at its symbolic full moon in March – Christ or Christendom was begotten by the West upon the East. This begetting has been followed by a spiritual predominance of Asia. After it must come an age begotten by the East upon the West that will take after its Mother in turn (AV B 203).

In *A Vision* vi è infatti un'intera sezione, dal titolo *Dove or Swan* (AV A, libro III; AV B, libro V), che Yeats dedica alla propria concezione della storia. È interessante notare come questo titolo rimandi sia alla tradizione cristiana sia a quella pagana. Infatti, se da una parte il canone neotestamentario conserva l'immagine dello Spirito di Dio che discende in Gesù assumendo le sembianze di una colomba, il giorno del Suo battesimo, d'altra parte è il poeta stesso che nel suo componimento *Leda and the Swan* (sett. 1923)¹⁹⁵, richiama alla memoria il mito pagano della violenza compiuta dal dio Zeus, sottoforma di cigno, su Leda. All'unione carnale del divino con l'umano si deve la nascita di Castore e Polluce, di Elena di Troia e di Clitemnestra. In entrambe le tradizioni, Yeats osserva come l'uccello diventi simbolo della discesa del potere soprannaturale nell'umano.

Secondo la visione ciclica yeatsiana, la fase in cui domina l'era cristiana è successiva a quella dell'era greca ma antecedente alla nuova fase antitetica che vedrà, come il poeta sostiene in *The Second Coming*, non la venuta del Cristo ma del suo opposto. In *A Vision* B, il poeta raffigura quest'ultimo Messia come Edipo, «an image from Homer's age» (AV B 28), un dio antitetico che «sank down soul and body into the earth. I would have him balance Christ who, crucified standing up, went into the abstract sky soul and body» (AV B 27).

I cicli storici che Yeats identifica nel proprio sistema variano da 500 anni, a 1000, 2000, fino a 4000 anni¹⁹⁶ e sono di due tipi: religiosi o primari, e secolari o antitetici. Il ciclo religioso segue il modello solare, mentre il ciclo della civiltà quello lunare (AV B 197). Come i due *gyres*, anche i due cicli si alternano, cosicché quando il ciclo religioso è al proprio massimo, l'altro è al proprio minimo e viceversa. Una delle peculiarità dell'annuncio del ciclo antitetico è ovviamente la sua molteplicità («the *antithetical* multiform influx», AV B 301), mentre l'annuncio del *primary cycle* è unitario. Inoltre, il segnale del nuovo ciclo avviene sempre quando l'altro raggiunge il proprio apice. Di conseguenza, l'annuncio della civiltà antitetica di Leda si compie quando la *primary civilisation* – una civiltà mesopotamica – tocca il vertice della propria potenza (AV B 268). Intorno al XII secolo il *gyre* della civiltà raggiunge la propria massima espansione, mentre quello della religione è in declino. Yeats descrive la *tincture* dell'era cristiana come *primary* o solare, «because whereas subjectivity – in Empedocles “Discord” as I think – tends to separate man from man, objectivity brings us back to the mass where we begin» (AV B 72). Alla fine del periodo cristiano regnerà dunque l'uomo collettivo

o molteplice e avrà inizio la nuova era di disunità auspicata da Yeats, al contrario del proprio maestro:

Blake is Christian and primary because in his vision of “Jesus the Imagination” as the one-in-many and many-in-one he is concerned with the race as a whole. Yeats, on the contrary, is typical of the antithetical tincture, the subjective principle that disunites what concord had united, and at the same time individualizes. Blake, though he borrowed from Plato and Plotinus, is at heart “a worshipper of Jesus”. Yeats, though as a Rosicrucian he acknowledged Jesus Christ, was at heart with Plotinus and the Upanishads¹⁹⁷.

In *The Second Coming* (1919) Yeats descrive infatti il tramonto dell'era cristiana, la cui fine sarà rivelata da un secondo avvento che non corrisponde, come è stato anticipato, al ritorno del Cristo che preannunciano le Sacre Scritture, bensì a quello di un essere animalesco e mostruoso. A partire dai primi due versi («Turning and turning in the widening gyre / The falcon cannot hear the falconer») si avverte l'eco della situazione tragica espressa attraverso l'immagine del falco incapace di udire il falconiere. L'animale – simbolo del cerchio che si espande –, divenuto sordo al richiamo dell'uomo rischia di uscire dal cono e di spezzare il cerchio («Things fall apart; the centre cannot hold», v. 3)¹⁹⁸. Ma il nuovo avvento è alle porte, e «twenty centuries of stony sleep» (v. 19) saranno sostituiti da una nuova era passionale, violenta e dionisiaca.

Anche in *A Vision* Yeats contempla il mito della ciclicità, del «ritorno perpetuo della stessa cosa» (AV A 133): «A purely cyclical theory of history dominated by the organic imagery of birth, growth, death, and birth [...]»¹⁹⁹. Un movimento ciclico della storia che comprende e giustifica in un certo qual modo tutti i simboli presenti nel Sistema i quali, a loro volta, rimandano ed elaborano questa visione unitaria e ciclica della storia:

November 1917 had been given to an exposition of the twenty-eight typical incarnations or phases and to the movements of their Four Faculties, and then on December 6th a cone or gyre had been drawn and related to the soul's judgement after death; and then just as I was about to discover that incarnations and judgement alike implied cones or gyres, one within the other, turning in opposite directions, two such cones were drawn and related neither to judgement nor to incarnations but to European history (AV B 11).

La Grande Ruota che comprende le ventotto fasi lunari, si riferisce direttamente al simbolo del *Grande Anno* e alle sue ventotto fasi storiche. È interessante osservare, ai fini della comprensione della prospettiva che il poeta ha della storia, lo schema seguente proposto da Adams quale compendio della simbologia yeatsiana e del suo stesso disegno storico:

I. Each civilization moves from its inception at phase I into the full moon and back to its impending collapse at phase 28.

2. Conflict exists except at phases I and I5, where there is no life, both being “perfect phases.”

3. Phases I and I5 are phases of a supernatural quality, in which the usual gyre conflict (the breath of life) is stilled by some revelation.

4. Each wheel is part of a larger wheel, so that phase I of a millennium may be phase I5 of a greater era. Yeats’s system moves beyond any conception possible on geometric logic. Contrary phases exist simultaneously, one within another *ad infinitum*. The system resolves itself, or rather remains unresolved, in perpetual conflict.

5. Furthermore, “every phase is in itself a wheel; the individual soul is awakened by a violent oscillation [...] until it sinks in on that Whole where the contraries are united, the antinomies resolved.” The conflict moves not only toward infinity but also toward the smallest of microcosms²⁰⁰.

Come ogni uomo attraversa le ventotto fasi incarnandosi per ben 26 volte, così anche le ere storiche passano dalla fase 1 alla 15 fino alla 28. Le prime due, essendo come sottolinea Adams perfette, non contemplan la vita e quindi non hanno conflitti. Poiché ogni ruota è parte di una ruota più grande, la fase 1 di un’era può corrispondere ad un’altra di un’era più lunga e può contenere in se stessa una ruota, esattamente come il microcosmo blakiano comprende il macrocosmo.

Analogo al simbolo della sfera che comprende i due coni e li trascende al contempo è, per quanto riguarda le fasi lunari, il *Tredicesimo Cono* o *Ciclo* o *Sfera*. Il Tredicesimo Ciclo e il Tredicesimo Cono sono immagini affini poiché ogni ciclo può essere raffigurato anche dal proprio cono. I dodici cicli che precedono il tredicesimo sono i cicli delle incarnazioni, i quali a loro volta corrispondono ai dodici mesi del Grande Anno. Per questo, il Tredicesimo Ciclo rappresenta anche il cono che inaugura un nuovo Grande Anno e costituisce l’emblema stesso dell’unità, della libertà e dell’equilibrio:

The ultimate reality because neither one nor many, concord nor discord, is symbolized as a phaseless sphere, but as all things fall into a series of antinomies in human experience it becomes, the moment it is thought of, what I shall presently describe as the thirteenth cone (AV B 193).

Il tredicesimo ciclo è inoltre il solo capace di liberare l’essere umano dal pellegrinaggio terrestre, esemplificato nei dodici mesi dell’*annus mirabilis* detto anche grande anno²⁰¹, poiché in esso abbiamo il totale delle reincarnazioni umane; per questo, esso rappresenta il cono oppositivo che l’uomo aspira a raggiungere e, secondo Yeats, la tredicesima sfera comparirebbe anche nel sistema blakiano, dove sarebbe definita come «the bright sculptures of Los’s Hall» (AV B 193):

I shall consider the gyre in the present expanding cone for the sake of simplicity as the whole of human life [...] and the contrasting cone as the other half of the antinomy, the “spiritual objective.” Although when we are in the first month of this expanding cone we are in the twelfth month of the other, when we are in second in the eleventh of the other, and so on, that month of the other cone which corresponds to ours is always called by my instructors the Thirteenth Cycle or *Thirteenth Cone*, for every month is a cone. It is that cycle which may deliver us from the twelve cycles of time and space. The cone which intersects ours is a cone in so far as we think of it as the antithesis to our thesis, but if the time has come for our deliverance it is the phaseless sphere, sometimes called the Thirteenth Sphere, for every lesser cycle contains within itself a sphere that is, as it were, the reflection or messenger of the final deliverance (AV B 210).

Il poeta sostiene infatti che il tredicesimo cono, rappresentando la controparte spirituale della nostra realtà materiale, «for the true reality is our mock reality turned inside out»²⁰², è analogo all'immagine del vortice blakiano. In entrambi i casi, il centro del mulinello costituisce il punto di inizio e di ritorno in cui movimento e non-movimento vengono a coincidere:

[...] a system symbolising the phenomenal world as irrational because a series of unresolved antinomies, must find its representation in a perpetual return to the starting-point. The resolved antinomy appears not in a lofty source but in the whirlpool's motionless centre, or beyond its edge (AV B 194-195).

Ma la figura forse più significativa di questa sfera che aspira a raggiungere il proprio centro è quella della ballerina che ruota vorticosamente su se stessa in un perfetto equilibrio: con questa immagine Yeats rappresenta il momento epifanico della visione²⁰³. Dai componimenti emergono tuttavia molte altre forme sotto cui si cela il *Thirteenth Cone*, come nella poesia *Chosen* (1926), in cui esso è dato dall'unione sessuale dei due protagonisti²⁰⁴.

L'origine del Tredicesimo Cono e degli altri dodici che lo precedono sembra instaurare un'analogia numerica e simbolica con Gesù e i dodici apostoli. Secondo Ellmann infatti, «to give God so mechanical a title was to ensure that He would be discussed only as “it”, never as a personal deity, least of all as a Christian one. God became thereby a feature of the Yeatsian cosmogony which like other features the poet's symbolic vocabulary might grasp and include»²⁰⁵. Vi è tuttavia un'altra possibilità forse trascurata da Ellmann. In effetti, anche Blake identifica la via della salvezza, ovvero la sola che permette all'uomo di uscire dalla *Mundane Shell*, con l'Immaginazione Umana, quest'ultima più volta associata al Cristo Redentore. In altre parole, il Tredicesimo Cono e l'Immaginazione umana potrebbe-

ro essere ugualmente considerati come altri due nomi del divino, con la differenza fondamentale che «For Blake, the divine being is a person; for Yeats, an abstraction», poiché «he had not, as Aherne is made to say, the sense of a Divine Presence»²⁰⁶.

6.5 Ritornando ancora una volta alla simbologia numerica espressa dal numero quattro, come abbiamo visto nel capitolo precedente essa è ampiamente utilizzata da Yeats nella sua analisi di *WWB*. In *Yeats's Vision Papers*, il poeta domanda al proprio istruttore: «do you know Blake terms Head, Heart, Loins?» (*YVP*, 1, 103). Le quattro parti che Yeats individua nel sistema blakiano – testa, cuore, reni e stomaco – emergono infatti nelle sessioni di scrittura automatica con una certa ricorrenza e molto presto. Il 21 novembre del 1917 il poeta introduce la divisione quaternaria del ciclo lunare – il bello, il brutto, la rabbia e la saggezza – e le sue ventotto fasi. Successivamente al posto di *stomach* o *womb*, troviamo il termine *fall*, rispetto al quale Yeats stesso chiede all'istruttore «What do you mean by fall», ricevendo la seguente risposta: «The beginning of anger and the departure from wisdom» (*YVP*, 1, 103). Il quarto termine riproduce infatti il quarto stato dell'umanità che mantiene la corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo. Mentre i primi tre corrispondono agli stati di Beulah, Alla e Al-ulro, o alle qualità del pensiero, dell'emozione, e dell'istinto, *womb* o *fall* sono invece in relazione con lo stato di Or-ulro (cfr. *WWB*, I, 260). «When man is in harmony with the Divine scheme», i quattro stati che contraddistinguono l'umanità «are continuous with each other and differ alone in that the one series is universal and the other particular» (*WWB*, I, 262).

Come ben sappiamo, gli insegnamenti della Golden Dawn (riprendendo la dottrina cabalistica) evidenziano tutta l'importanza che la posizione umana viene ad occupare rispetto all'albero della vita. Ora, come l'albero della vita è rappresentato in modo capovolto cosicché la sua chioma si espande nella realtà sensibile, mentre le sue radici affondano nel regno spirituale, Yeats sottolinea che nel sistema blakiano la posizione dell'uomo non solo è distanziata rispetto alla posizione che dovrebbe occupare il divino (altrimenti *head* sarebbe nel fuoco divino, *heart* nella luce, *loins* in aria e *womb* in acqua), ma è anche rovesciata. In altre parole, come abbiamo già notato, la testa non si trova nella luce, né il cuore nell'aria, né i reni nell'acqua, né lo stomaco (o utero) in terra poiché, con la caduta, quest'ordine è stato invertito: «the heart is full of water, the head is in the earth, and the loins are in the air and light» (*WWB*, I, 263).

Successivamente, sebbene i quattro elementi sembrano subire un mutamento o un'inversione a livello simbolico, la visione quaternaria resta comunque immutata, essendo applicabile ovunque: «He [Yeats] discovered that wherever he looked Blake's great plan seemed to apply»²⁰⁷. In una lettera ad Olivia Shakespear del 24 luglio 1934, ci troviamo sempre dinanzi allo stesso sistema quaternario anche se i quattro elementi non rimandano stavolta alle quattro parti rovesciate del corpo di Albione, che abbiamo

già identificato con testa, cuore, reni e utero perché, in questo caso, l'uomo archetipico non è ritratto con la testa rivolta verso la terra:

Notice this symbolism		
Waters under the earth		
The Earth	The bowels etc.	Instinct
The Water	= The blood and the sex organ	<i>Passion</i>
The Air	= The lungs, logical thought	<i>Thought</i>
The Fire	=	Soul

They are my four quarters: The Earth before 8, the Water before 15, the Air before 22, the Fire before 1 (see *A Vision* page 86) (L 823-824).

Fondamentale, ai fini della comprensione di questa lettera e della sua simbologia, è il componimento *The Four Ages of Man*, scritto dal poeta il 6 agosto 1934:

He with Body waged a fight;
Body won and walks upright.

Then he struggled with the Heart;
Innocence and peace depart.

Then he struggled with the mind,
His proud Heart he felt behind.

Now his wars with God begin;
At stroke of midnight God shall win²⁰⁸.

Già dal titolo si evince come questa poesia si riferisca appunto alle quattro età della vita umana, simbolicamente rappresentate in ogni stanza da una diversa parte del corpo che, a sua volta, è collegata con uno dei quattro elementi naturali. Alla prima età, simboleggiata dalla terra, sono attribuite le funzioni vegetative proprie dell'infanzia umana, in cui il corpo rappresenta l'elemento dominante, trovandosi nel proprio momento di maggiore crescita e splendore. L'acqua, correlata al cuore, al sangue e ad una simbologia prettamente sessuale, rappresenta invece la seconda età: l'età dell'amore fisico. Simbolo del terzo periodo, in cui domina la mente e quindi l'intelletto, è invece l'aria. A partire dalla terza età, non è infatti più il corpo materiale ad essere protagonista bensì l'intelletto così come, in modo analogo, gli elementi naturali più concreti, la terra e l'acqua, cedono il passo al terzo elemento, il più etereo: l'aria; il fuoco, infine, non può che introdurre ed esemplificare la quarta età dell'uomo, corrispondente infatti all'anima e a Dio essendo, anche in Blake, il simbolo paradigmatico della purificazione che deve precedere l'ultima anabasi compiuta dal figlio per ricongiungersi al Padre.

Ma vediamo più in dettaglio la simbologia legata ai quattro elementi naturali e alle fasi lunari²⁰⁹. Ora, suddividendo le fasi lunari in sotto-insemi composti ognuno da sette lune, emergono quattro quarti. Il primo quarto è dominato dall'elemento della terra e dalla facoltà della volontà. In questo primo ciclo hanno inizio le reincarnazioni dell'anima, poiché «Phases between 1 and 8 are associated with elemental earth, being phases of germination and sprouting» (AV B 93). Secondo la ruota della rinascita, le fasi 1-8 corrispondono all'infanzia dell'anima che, in quanto tale, mantiene ancora l'innocenza che gli è propria. Tuttavia, intorno all'ottava fase, la comparsa della volontà determina la perdita del suo *status nascendi*:

In the early phases one finds travellers, chroniclers, grammarians geographers and the general multitude of obscure hunters, fishers and tillers of the ground who do not see beyond their trade. All are objective with objectivity not of intellect but of instinct (YVP, 4, 29).

Le due fasi triadiche che si distinguono in questo ciclo, ovvero la prima dalla 2 alla 4 e la seconda dalla 5 alla 7, sono sostanzialmente diverse le une dalle altre poiché in esse avviene un altro fenomeno che Yeats definisce come «Opening and Closing of the Tinctures». Ovviamente, anche le *tinctures*²¹⁰ sono due e rappresentano l'origine stessa della tensione dialettica che domina l'esistenza dell'uomo. La prima è simbolo del macrocosmo, dell'oggettivo, della conoscenza e quindi del *primary*, mentre l'altra rappresenta il microcosmo, il soggettivo, la creatività ed è quindi *antithetical*. Le due *tinctures* sono in definitiva i due poli oppositivi che abbiamo già incontrato sottoforma di solare e lunare. Ritornando alla loro apertura e chiusura, il poeta osserva come esse siano aperte fino alla Fase 4 e come si chiudano di nuovo in Fase 5. Durante la loro apertura, il *gyre* dominante è quello primario e oggettivo dei quattro principi, mentre le quattro facoltà sono nel loro momento di maggior debolezza. Tuttavia, come già accennato, in questo quarto la volontà inizia ad affermarsi, e ciò comporta la perdita dell'innocenza. Infatti, il bambino inizia a relazionarsi col mondo esterno, e la quinta fase è per questo definita «Separation from Innocence». A questo punto, le facoltà assumono il controllo, mentre i principi vanno sempre più perdendolo.

Il secondo quarto è dominato dalla *maschera* ed è caratterizzato dall'elemento dell'acqua. La fase che dà avvio a questo quarto è la Fase 8, ovvero l'occidente; essa è inoltre «symbolised in the diagram of the "Great Wheel" as a cup, for it is an emotional or natural intoxication» (AV B 258). Questa fase esprime un momento di transizione tra il ciclo primario e l'altro antitetico, dunque tra l'oggettività e la soggettività, in cui il *primary* e l'*antithetical* concorrono per raggiungere la supremazia (AV B 85), ma rappresenta anche la nascita dell'individualismo, della conoscenza, e della sensualità. La facoltà dominante è la *maschera*, simbolo del desiderio e della conoscenza. In effetti, la maschera «before Phase 15 is described as a "revelation" because through it the being obtains knowledge of itself, sees

itself in personality» (AV B 85). Le fasi di questo ciclo sono emozionali e antitetiche. Inoltre, l'apertura e la chiusura delle *tinctions* corrispondono rispettivamente alla Fase 11 e alla Fase 12, e comportano:

[...] a reflecting inward of the *Four Faculties*: all as it were mirrored in personality, Unity of Being becomes possible. Hitherto we have been part of something else, but now discover everything within our own nature. Sexual love becomes the most important event in life, for the opposite sex is nature chosen and fated. Personality seeks personality. Every emotion begins to be related to every other as musical notes are related. It is as though we touched a musical string that set other strings vibrating (AV B 88).

Poiché alla fine di questo secondo quarto, la volontà e la maschera (facoltà antitetiche) hanno raggiunto forza e potere, le facoltà primarie sono estremamente deboli, tanto che la *Creative Mind* scompare in *Will* e il *Body of Fate* in *Mask*. Questo è ciò che accade alla Fase 15:

Thought and will are indistinguishable, effort and attainment are indistinguishable; and this is the consummation of a slow process; nothing is apparent but dreaming *Will* and the Image that it dreams. Since Phase 12 all images, and cadences of the mind, have been satisfying to the mind just in so far as they have expressed this converging of will and thought, effort and attainment. The words "musical," "sensuous," are but descriptions of that converging process. . . . The being has selected, moulded and remoulded, narrowed its circle of living, been more and more the artist, grown more and more 'distinguished' in all preference (AV B 135-36).

Nel terzo quarto la facoltà dominante è la mente creativa e l'elemento è invece l'aria «because through *air*, or space, things are divided from one another, and here intellect is at its height» (AV B 93). La quindicesima fase coincide geograficamente con il sud ed è simboleggiata dal fiore, che rappresenta la bellezza fugace. Essa costituisce il centro della ruota e delle fasi lunari e rappresenta il momento in cui l'individuo acquisisce una maggior consapevolezza di se stesso. Questo quarto raffigura la seconda metà dell'esistenza umana, quella della maturità che si avvia alla vecchiaia e alla morte (che si compie infatti alla Fase 22). La facoltà dominante è la *Creative Mind*, ovvero «intellect, as intellect was understood before the close of the seventeenth century – all the mind that is consciously constructive» (AV A 15); ma anche, secondo la sua forma *antitetica*, l'immaginazione (AV B 142). La Fase 22 rappresenta a questo punto il momento di transizione in cui gli elementi primari recuperano una posizione di dominio.

L'ultimo quarto è guidato da *Body of Fate* e correlato «with elemental *fire*, because here all things are made simple» (AV B 93). Questo quarto rappresenta l'ultimo viaggio, quello verso l'aldilà, in cui l'uomo si rende

propriamente conto della sua esistenza e della morte, pur non accettandola ancora: «Eyes spiritualised by death can judge, / I cannot» (*Are You Content*, vv. 7-8²¹¹). Alla Fase 22 (esemplificata dal fiore e collocata a meridione), l'io ha un contatto con la realtà ultra-sensibile che, tuttavia, l'intelletto non può comprendere, e nelle Fasi 23, 24 e 25 l'approccio intellettuale cerca ancora di predominare assieme alla conoscenza sensoriale. Durante le ultime tre fasi, invece, «he [man] permits those senses and those faculties to sink in upon their environment. He will, if it be possible, not even touch or taste or see: "Man does not perceive the truth; God perceives the truth in man"» (*AV B* 181). Dopo l'apertura delle *Tinctures* sopraggiunge l'annullamento della personalità, cosicché si ha «a sharing of or submission to divine personality experienced as spiritual objectivity» (*AV B* 88-89). La ventottesima fase costituisce una sorta di paralisi spirituale; in essa le quattro facoltà non sono ancora formate completamente e il suo simbolo paradigmatico è il *Fool*, la cui incarnazione testimonia la partenza dell'uomo dalla realtà sensibile (*The Phases of the Moon*, vv. 118-123):

Hunchback and Saint and Fool are the last crescents.
 The burning bow that once could shoot an arrow
 Out of the up and down, the wagon-wheel
 Of beauty's cruelty and wisdom's chatter –
 Out of that raving tide – is drawn betwixt
 Deformity of body and of mind.

Durante la prima fase, l'elemento solare e primario è dominante, mentre le facoltà primeggianti sono *Body of Fate* e *Creative Mind*: «there is complete passivity, complete plasticity» (*AV B* 183).

Secondo questa divisione quaternaria della ruota delle reincarnazioni i punti di transizione che inaugurano ogni nuovo quarto occorrono dunque tra le Fasi 26 e 27, 4 e 5, 12 e 13, 18 e 19. Dalla ventisettesima alla quarta Fase «the Tinctures become one *Tincture*», dalla quinta alla dodicesima, esse «become two again», dalla tredicesima alla diciottesima «each Tincture divides into two» e, infine, dalla Fase 19 alla 26, ritornano a essere due, per poi diventare nuovamente una (*AV A* 17).

Da questa immagine dei quarti e delle fasi lunari, risulta evidente come al di là delle fasi 8, 22, 15, e 1, in ogni quarto siano riconoscibili sei fasi o due triadi. Nella seconda edizione di *A Vision*, comunemente definita appunto *A Vision B*, Yeats afferma che la prima fase di ogni triade costituisce la manifestazione del potere, la seconda l'organizzazione e la terza la preparazione alla forma di potere che comparirà nella nuova fase (*AV B* 92-93). È interessante notare che la quadri-partizione cui è soggetta la ruota yeatsiana, e i suoi cicli di nascita, crescita, declino e morte, siano fondamentalmente di origine swedenborgiana, se si assume che la suddivisione stessa da parte di Yeats delle ventisette chiese blakiane è riconducibile più a Swedenborg che non a Blake. Tale rielaborazione del pensiero

swedenborgiano per la creazione della propria ruota emerge chiaramente dalla seguente spiegazione:

Excluding the four phases of crisis each quarter consists of six phases, or of two sets of three. In every case the first phase of each set can be described as a manifestation of power, the second of a code or arrangement of powers, and the third of a belief, the belief being an appreciation of, or submission to, some quality which becomes power in the next phase. The reason of this is that each set of three is itself a wheel, and has the same character as the Great Wheel (AV B 93).

Un altro numero centrale nel simbolismo numerico adottato dai due poeti è quindi il 28, anch'esso evidentemente un multiplo di 4. In *Milton* e in *Jerusalem* troviamo invece il numero ventisette, che contraddistingue le 27 chiese o cieli («the “heavens” are the inner states of which the “churches” are historical manifestations»²¹²) di Beulah, i quali a loro volta formano il *Covering Cherub* blakiano. Blake infatti tende ad associare il simbolo della *Mundane Shell* con quest'ultimo, giacché il *Covering Chrub* rappresenta la forma o la maschera assunta dalla rivelazione spirituale:

The Cherub is divided into twenty-seven heavens or churches, that is to say into twenty-seven passive states through which man travels, and these heavens or churches are typified by twenty-seven great personages from Adam to Luther, by the initiation, progress and close of a religious era; and after Luther, who preached “private judgment,” Adam, its symbol, is said to begin again “in endless circle,” one era closes, another commences. In these twenty-seven great personages, and their lives as set forth in sacred and profane history, Blake found, wrapped up in obscure symbolism, the whole story of man's life, and of the life of the moods, religions, ideas, and nations (WWB, I, 290).

Sempre in *WWB*, Yeats precisa che «[...] all these complex symbols contain the others in miniature within them. All is within all, and every one of the twenty-seven churches contains the whole twenty-seven fold in miniature» (*WWB*, I, 308). Circa quaranta anni dopo, in *A Vision*, leggiamo una formulazione per certi versi analoga, che porta ad associare le chiese o i volti del cherubino blakiano alla ruota: «Every phase is itself a wheel» (AV B 89). Ogni fase, come ogni chiesa, contiene in sé una ruota composta da altre ventotto fasi. Il poeta irlandese cerca infatti di perfezionare il numero dei volti che formano il proprio *Covering Cherub*, aggiungendone uno così da averne non ventisette ma ventotto. In altre parole, il cherubino blakiano può essere considerato una delle possibili fonti della visione yeatsiana delle fasi lunari. Con il concetto delle ventisette chiese Blake espone la propria visione ciclica della storia (e lo fece anche in *The Mental Traveller*). Tuttavia, ciò che catturava la sua attenzione non era tanto la tipologia di uomini appartenenti ad ogni fase né le fasi stesse, bensì «the breaking of

the circle (or hatching from the egg) and the return to “Great Eternity” which for him was man’s beginning and end [...]»²¹³. Al contrario, Yeats sembra essere molto più concentrato su ciascuna fase e sugli esseri umani, reali e concreti, che in esse si possono trovare. Del resto, non rappresenta a questo punto una novità il fatto che il ‘mago’ irlandese sia più incuriosito dalla dinamica che determina l’avanzamento dei vari stati che non dal segnale opaco che indica l’uscita dalla grande ruota della vita. Come suggerisce ancora Raine, lui stesso sembra avere ben poco desiderio di uscire dal cerchio, incuriosito come è dai suoi meccanismi, che catturano tutto lo scibile umano. In definitiva, abbiamo da una parte il ‘profeta’ che anela a riunirsi col Padre e quindi a uscire dal mondo materiale e, dall’altra, il Faust, che tutto vuol sapere e conoscere non per rientrare nel *nirvana* ma, al contrario, per restare nel *samsara* e comprenderne i misteri ultimi. Ed ecco, da una parte, William Blake che si distacca sempre più dall’incanto e dalla tentazione della realtà fenomenica per nutrirsi soltanto della propria immaginazione e così aiutare il pellegrino perduto e, dall’altra, colui che invece di quella stessa realtà ha fatto il suo ‘pane quotidiano’, giacché Yeats si è servito della propria immaginazione non tanto per traguardare il mondo materiale e ritornare a Dio, quanto per conoscere quello stesso mondo, razionalizzarlo in grafici e diagrammi, comprenderlo attraverso la teosofia, la cabala e la filosofia indiana, e spiegarlo personalizzando il pensiero di Blake, di Boheme e di Swedenborg. Una differenza che Yeats stesso forse comprende quando scrive (*Vacillation*, 1931²¹⁴):

The Soul. Seek out reality, leave things that seem.
 The Heart. What, be a singer born and lack a theme?
 The Soul. Isaiah’s coal, what more can man desire?
 The Heart. Struck dumb in the simplicity of fire!
 The Soul. Look on that fire, salvation walks within.
 The Heart. What theme had Homer but original sin?

6.6 Come abbiamo già anticipato, il poeta irlandese non sembra accettare l’assenza di una concezione astrologica nel sistema del proprio maestro, aggiungendo che «Nearly all the ancient and medieval mystics have made great use of the zodiacal signs in their systems of expression» e, sebbene «It is not possible to find very numerous traces of their use in the mystical books. Blake, however, found, a substitute by arranging the twenty-seven heavens upon the sun’s path» (I, 300). Così, in *WWB* troviamo ben due raffigurazioni dei ventisette cieli. La prima (301), intitolata *Chart of the Twenty-seven Heavens and of the Mundane Shell*, mostra due cerchi: il cerchio più grande a ben guardare è formato da tre parentesi graffe circolari che portano ognuna il nome delle tre chiese; tra il cerchio esterno e quello interno compaiono prima i dodici segni zodiacali e poi i ventisette cieli; infine, nella parte interna del cerchio più piccolo troviamo i quattro punti cardinali, le quattro parti del giorno, e le quattro stagioni. Nella seconda raffigurazione (305), dal titolo *Chart of the Descending and Ascen-*

ding Reason, Yeats indica il sentiero solcato da Urizen nella sua caduta e poi nella sua ascesa. Ciò che sorprende è la figura di cui Yeats si è servito per riprodurre questa duplice traiettoria, ovvero la spirale. Questa figura non sembra infatti essere stata utilizzata da Blake ma, come suggerisce Raine, Yeats potrebbe averla ripresa da una delle tavole cosmologiche che figurano nel *Boheme* di William Law (1764):

Boehme's symbolic diagram illustrates the track by which Jesus entered Creation in the Zodiacal sign of Sagittarius, descending through the planetary spheres to enter Earth, Adam's little "world f generation". The equivalent of Blake's "mundane shell". The track is a serpentine spiral. Blake equated Jesus with the Imagination of God; as did Boehme. We can therefore understand that Milton, whom Blake calls "the inspired man", could with reason be seen as, because of the part he played in the spiritual awakening of the English nation, perform in for the Giant Albion a part comparable (by analogy) to that which Jesus performed for the whole of humanity. Such at least is the logic of the symbol, and so Yeats has understood it²¹⁵.

Questa raffigurazione prende avvio da una curva tratteggiata, che rappresenta il percorso compiuto da Urizen durante la sua caduta e che è poi congiunta ad un'altra curva in cui compaiono nella sua parte interna i segni zodiacali e, in quella esterna, i sette giorni della creazione precedenti, a loro volta, dalle «three dark creations». A questo punto, la curva si riunisce alla prima linea, quella tratteggiata, che segna adesso l'ascesa di Urizen. La spirale sembra essere inoltre contenuta, fatta eccezione per la parte che segna la sua sommità ovvero zenit, dalle tre graffe già presenti nell'immagine precedente sulle quali sono scritti i nomi delle tre chiese. La caduta di Urizen si compie con il suo passaggio attraverso i sette giorni della creazione e le tre creazioni oscure. Ora, sommando i giorni alle creazioni, abbiamo il numero dieci che, verosimilmente, Yeats ha associato alle dieci *Sefirot* dell'albero cabalistico, completando e giustificando il proprio *Chart*. Infatti, come ben sappiamo, nell'albero sefirotico la caduta si compie proprio con il passaggio attraverso le *Sefirot* e, quindi, i quattro mondi di Atzilut, Beriah, Yetzirah e Asiyah.

Il fascino che l'astrologia esercita su Yeats lo porta dunque ad inserire lo zodiaco perfino nel sistema blakiano, facendo riferimento al suddetto movimento rotatorio compiuto dagli zoa. Ma gli zoa come afferma Raine, non sono soggetti ad alcuna rotazione e l'astrologia non sembra rientrare negli orizzonti culturali del poeta inglese sebbene «[it] is perhaps more surprising that the eclectic Blake seems not to have been interested in astrological symbolism than that Yeats tried to discover such an interest in Blake»²¹⁶. Lo stesso Yeats, in realtà, si rende conto che la rotazione degli zoa non è così evidente nel sistema blakiano quando afferma:

The rotation of the Four Regents in medieval occultism has perfect regularity. They move round the heavens as on a pivot, following the

apparent motion of the Zodiac, or, to pass from the symbol to the symbolized, the four forms of life as existing within the four regions are awakened into successive activity. The matter is much less simple in Blake (*WWB*, I, 265).

In effetti, la caduta di Urizen da zenit a nadir, che riecheggia quella di Lucifero che cade con la testa rivolta verso il basso e le membra in alto nel *Paradise Lost* di Milton, e lo spostamento di Luvah da est verso sud, non bastano per poter parlare di una 'rotazione degli zoa', in quanto come già abbiamo visto, Los e Urthona non abbandonano le proprie posizioni originarie. Ma Yeats sembra sorvolare questo punto, per soffermarsi invece sul moto rotatorio di Urizen che, ai suoi occhi, rievoca addirittura quello solare:

This continual journey is a hieroglyphic for human life, as much as for the life of creeds and societies. We die into the grave – in the West, or at evening, and passing through the womb of the North are born once more at dawn in the East (*WWB*, I, 272).

Evidentemente, il poeta riconosce in tale presunto andamento rotatorio urizenico una improbabile fede blakiana nella dottrina della reincarnazione; per questo lo descrive come «un geroglifico della vita umana» e gli conferisce tutte le coordinate geografiche. Infatti, da questa descrizione a quella concernente la 'sua' Ruota in *A Vision* il passo è oltremodo breve. Non solo, egli interpreta la visione blakiana dell'immaginazione (Gesù per Blake e il Tredicesimo Cono in *A Vision*) come l'unico strumento che l'uomo possiede per uscire dalla ruota della reincarnazione:

It is only when man accepts imagination that he ceases to circle about the wheel of birth. Imagination is eternal – it knows not of death – it has no Western twilight and Northern darkness. We must cast our life, thought after thought, desire after desire, into the world of freedom, and so escape from the warring egotisms of elements and years. We must receive the unity and cast off the multiplicity. This final absorption into absolute imagination is not, however, a sudden process. The soul, world, mental state, or thought in its innumerable incarnations, preserves its continuity. It is but slowly that the souls are threshed from their husks. Each new life is conditioned by the preceding one [...] (*WWB*, I, 273).

Questa interpretazione dell'immaginazione blakiana come la chiave di volta per distaccarsi dal *samsara* ci aiuta a comprendere ulteriormente la visione dinamica o, se vogliamo, temporalmente condizionata di Yeats. Infatti, se da una parte Blake «saw time as a fall from “the eternal”», per Yeats «time is a paramount»²¹⁷; e se Blake rappresenta il tempo nell'immagine della *Mundane Shell*, del mondo fenomenico, che costituisce infatti l'opposto del regno edenico in cui vige l'eterno presente e a cui l'uomo

farà ritorno soltanto con la distruzione dell'uovo cosmico, Yeats invece, rappresenta il tempo attraverso l'immagine della luna e delle sue 28 fasi, che scandiscono appunto il percorso della vita, della morte e della rinascita. Come suggerisce Raine, quindi, «Yeats's symbol in *A Vision* can be seen as an extension and amplification of only a part of Blake's symbol, the Mundane Shell»²¹⁸, proprio perché se attraverso tale simbolo negativo Blake esemplifica la caduta urizenica dalla propria condizione atemporale ad un'altra temporale, Yeats lo considera invece come il luogo privilegiato ed indispensabile delle reincarnazioni.

6.7 In *A Vision B*, i momenti di transizione corrispondenti all'apertura e alla chiusura delle *tinctures* non avvengono più tra una fase e l'altra, ma corrispondono ad un momento ben preciso. In altre parole, alle fasi 25 e 26 si aprono rispettivamente l'*antithetical* e la *primary tincture*; alle fasi 4 (*primary*) e 5 (*antithetical*) esse si chiudono nuovamente; alle fasi 11 e 12 si riaprono e, infine, alle fasi 18 e 19 si chiudono ancora una volta (AV B 88). Questo cambiamento dalla prima alla seconda versione dell'opera yeatsiana è probabilmente riconducibile alla successiva presa in considerazione, da parte del poeta irlandese proprio della dottrina astrologica. La sua importanza è da ricercarsi nelle relazioni matematiche tra le stelle e non nella loro diretta influenza, come Yeats stesso spiega nella seguente lettera indirizzata a Sturge Moore:

[Bertrand Russell] now thinks that physical objects are merely appearances and that nothing is real but space-time (the event or date and place) and this pleases me because it is in the most exact way the doctrine of ancient astrology. It awes never, as modern astrologists think, the "influence" of this or that star that mattered but always date and place. The stars were figures on a clock-face²¹⁹.

Lo zodiaco, quella zona della sfera celeste delimitata da due linee parallele all'eclittica, che viene comunemente identificato con i percorsi apparenti compiuti dal sole, dai pianeti e dalla luna, è suddiviso in 360° gradi, e comprende dodici costellazioni irregolari e 28 case lunari²²⁰. Yeats utilizza i segni zodiacali per registrare il movimento degli elementi solari all'interno del sistema. La simbologia numerica che abbiamo visto occupare un posto di rilievo sia nel sistema blakiano, che in quello yeatsiano rappresenta sicuramente un centro nevralgico dell'astrologia, soprattutto per quanto concerne i segni zodiacali. Infatti, essi sono 12, un numero quest'ultimo che ci riconduce ancora una volta sia al 3 che al 4, essendo infatti multiplo di entrambi e loro prodotto. Non solo, grazie alle loro qualità intrinseche, i dodici segni sono riconducibili ai quattro elementi naturali (terra, acqua, aria e fuoco) e a tre qualità legate al loro movimento, alla loro staticità e alla loro mutevolezza. Qualità che conducono queste ultime verso una loro ulteriore suddivisione in segni cardinali, fissi e mutevoli.

	Fuoco	Acqua	Aria	Terra
Cardinali	Ariete	Cancro	Bilancia	Capricorno
Fissi	Leone	Scorpione	Acquario	Toro
Mutevoli	Sagittario	Pesci	Gemelli	Vergine

La suddivisione dello zodiaco tra i primi sei segni zodiacali, (Ariete, Toro, Gemelli, Cancro, Leone e Vergine) e i sei segni rimanenti (Bilancia, Scorpione, Sagittario, Capricorno, Acquario, Pesci), ci permette di tracciare una linea invisibile che separa il cerchio dello zodiaco in due parti uguali. Queste parti ci ricordano il dualismo introdotto dai termini *solar* e *lunar* o *primary* e *antithetical*, o le due parti che compongono la ruota delle rinascite e, nella fattispecie, i cicli che vanno dalla fase 1 alla 15 e dalla 16 alla 28. In *A Vision*, il poeta riesce ad associare le quattro fasi di transizione, che abbiamo visto essere la 1, la 8, la 15, e la 22, ai quattro segni cardinali dello zodiaco (Ariete, Cancro, Bilancia e Capricorno), determinati dalla posizione degli equinozi: l'equinozio primaverile coincide con la costellazione dell'Ariete, il solstizio estivo segna l'inizio del Cancro; l'equinozio autunnale, distingue il principio della costellazione della Bilancia, il solstizio invernale l'inizio del Capricorno²²¹.

Inoltre, dalla Scrittura Automatica il poeta desume che i dodici cicli della reincarnazione (ognuno composto da 28 fasi)²²² sono rappresentati dai dodici segni zodiacali, i quali possono essere alternativamente solari (femminili) e lunari (maschili). In modo analogo, anche i cicli si distinguono in solari e lunari (cfr. *YVP*, 3, 276; *YVP*, 2, 266). Yeats rivela di essere nel sesto ciclo, il ciclo della Bilancia, mentre Georgie si troverebbe nel suo settimo ciclo, quello dello Scorpione. Basandosi sul movimento compiuto dal sole ogni mese, la divisione dello Zodiaco è essenzialmente di tipo solare e Yeats ne sfrutta le caratteristiche quando parla in *A Vision* degli elementi che egli identifica appunto come solari. Le quattro Facoltà, ad esempio, essendo di natura lunare non sono legate ai dodici segni zodiacali bensì alle fasi lunari, al contrario dei quattro principi. Tuttavia, all'interno di questi ultimi è necessario compiere un'ulteriore suddivisione tra principi effettivamente lunari, come *Husk* e *Passionate Body*, e i due rimanenti correlati invece allo Zodiaco proprio per la loro natura principalmente solare: *Spirit* e *Celestial Body*.

Ogni segno è caratterizzato dall'influenza di un pianeta. Così, secondo la più antica concezione astrologica, il Leone è guidato dal Sole, il Cancro dalla Luna; i Gemelli e la Vergine da Mercurio; Toro e Bilancia da Venere; Ariete e Scorpione da Marte; Pesci e Sagittario da Giove; e Acquario e Capricorno da Saturno. In *A Vision*, Yeats descrive certe corrispondenze astrologiche in relazione alla Grande Ruota, sottolineando come le Fasi 16, 17 e 18 sono collegate con la congiunzione di Marte e Venere, mentre le Fasi 12, 13 e 14 con la congiunzione di Giove e Saturno²²³. Secondo il suo sistema astrologico, la congiunzione di Giove e Saturno è inoltre segnale

di un'era antitetica: «If Jupiter and Saturn meet, / What a crop of mummy wheat!» (*Conjunctions*, vv. 1-2). Il poeta riporta infatti i due versi in questione anche in *A Vision B* (302), per evidenziare come una nuova età antitetica, violenta e aristocratica sta per sostituire l'attuale era cristiana. In modo analogo, la congiunzione dei pianeti Marte e Venere indica il sovrappiungere di un periodo primario.

Riassumendo quindi la propria visione astrologica ed enfatizzando il sistema di corrispondenze che sussiste tra i segni zodiacali, i pianeti, le fasi lunari e la facoltà, Yeats aggiunge:

I must now explain a detail of the symbolism which has come into my poetry and, in ways I am not yet ready to discuss, into my life. When *Will* is passing through Phases 16, 17 and 18 the Creative Mind is passing through the Phases 14, 13 and 12, or from the sign Aries to the sign Taurus, that is to say, it is under the conjunction of Mars and Venus. When *Will* upon the other hand is passing through the Phases 12, 13 and 14 the Creative Mind is passing through the Phases 18, 17 and 16, or from the sign Pisces to the sign Aquarius, it is, as it were, under the conjunction of Jupiter and Saturn. These two conjunctions which express so many things are certainly, upon occasion, the outward-looking mind, love and its-lure, contrasted with introspective knowledge of the mind's self-begotten unity, an intellectual excitement. They stand, so to speak, like heraldic supporters guarding the mystery of the fifteenth phase. In certain lines written years ago in the first excitement of discovery I compared one to the Sphinx and one to the Buddha (*AV B* 207-208).

I «versi scritti anni fa» appartengono ad uno dei componimenti più significativi nella formulazione del Sistema, *The Double Vision of Michael Robartes*. Il Buddha rappresenta il desiderio che cerca la propria completezza al di fuori di se stesso, mentre la Sfinge è l'intelletto che insegue la completezza dentro di sé. Il Buddha e la sfinge corrispondono quindi a due facoltà, ovvero *Will* e *Creative Mind* che, alla Fase 15, sono perfettamente unite assieme.

6.8 È necessario ricordare come, successivamente, Yeats riformuli alcune delle idee presentate in *A Vision* all'interno di uno scritto composto da brevi aforismi, dal titolo *Seven Propositions*. Virginia Moore nel suo contributo²²⁴, identifica le sette proposizioni come un ulteriore sviluppo del pensiero yeatsiano («his ideas a year or so after he gave the 1937 *Vision* to his publisher»), in quanto sarebbero state dettate a Georgie Yeats «in 1937, at Cannes»²²⁵, – come quest'ultima le avrebbe rivelato. Ellmann, introducendo questo ulteriore compendio del Sistema, aggiunge: «late in life he [Yeats] formed a schematization which was more explicit than the chapter, "The Completed Symbol", in *A Vision*»²²⁶. Un'opinione, questa di Ellmann, che anche Adams sembra condividere quando afferma, «Late in life Yeats wrote down in "Seven Propositions" what he called his "private philoso-

phy” [...]»²²⁷. Di parere leggermente diverso è Elizabeth Heine, almeno per quanto riguarda il periodo di composizione delle proposizioni, che sarebbero state scritte da Yeats dieci anni prima rispetto a *A Vision*, durante il suo soggiorno a Rapallo: «Yeats wrote the “Propositions” as “Astrology and the Nature of Reality” in his Rapallo Notebook of 1928-29, now in the National Library of Ireland (NLI 13,581)»²²⁸. Inoltre, in una lettera datata 9 ottobre 1929, lo stesso Yeats avrebbe inviato a Frank Pearce Sturm uno scritto dal titolo *Six Propositions*, aggiungendo che tali proposizioni erano state scritte per George Russell e per la sua Hermetic Society:

My dear Sturm: I was thinking about you & planning to write when your letter came. You would find life cheap in Rapallo. [...] I was about to ask you if you would read my proofs in my typed copy – I would of course make acknowledgements. Probably I would at the last moment have been afraid to do so but your letter emboldens me. The Vision, now ‘The Great Wheel’ requires another six months of simplification, but is already fairly simple. I enclose a set of ‘Propositions’ which I have sent to AE ‘Hermetic Society’ – I discuss them there the day after tomorrow – & shall send to some of my Kaballists as well as to the Dublin astrologers. I want to find if we are in agreement. They contain the first theoretical justification of Astrology made in modern times, & even that which antiquity must have had has not come down to us. [...] The Propositions are probably stiff. They are mainly aimed at AE who in reading my Packet preferred to it certain Indian aphorisms, & seems to think that aphorism [is] the true method²²⁹.

Riportiamo di seguito le sette proposizioni così come figurano nell’opera di Adams (287-288):

I. Reality is a timeless and spaceless community of Spirits which perceive each other. Each Spirit is determined by and determines those it perceives, and each Spirit is unique.

II. When these Spirits reflect themselves in time and space they still determine each other, and each Spirit sees the others as thoughts, images, objects of sense. Time and space are unreal.

III. This reflection into time and space is only complete at certain moments of birth, or passivity, which recur many times in each destiny. At these moments the destiny receives its character until the next such moment from those Spirits who constitute the external universe. The horoscope is a set of geometrical relations between the Spirit’s reflection and the principal masses in the universe and defines that character.

IV. The emotional character of a timeless and spaceless spirit reflects itself as its position in time, its intellectual character as its position in space. The position of a Spirit in space and time therefore defines character.

V. Human life is either the struggle of a destiny against all other destinies, or a transformation of the character defined in the horoscope into timeless and spaceless existence. The whole passage from birth to birth should be an epitome of the whole passage of the universe through time and back into its timeless and spaceless condition.

VI. The acts and nature of a Spirit during any one life are a section or abstraction of reality and are unhappy because incomplete. They are a gyre or part of a gyre, whereas reality is a sphere.

VII. Though the Spirits are determined by each other they cannot completely lose their freedom. Every possible statement or perception contains both terms – the self and that which it perceives or states.

La prima proposizione ci ricorda chiaramente la rappresentazione blakiana del *Divine Council*, in cui i quattro zoa sono uniti in perfetta armonia nell'eterno presente e nello spazio senza confini. In tale contesto, ogni spirito può determinare ed essere determinato soltanto da quegli spiriti che lui stesso percepisce, in una eterna relazione di causa-effetto. In modo analogo, nel secondo assunto sarebbe possibile individuare, secondo Adams, proprio a partire dalla capacità degli spiriti di determinarsi l'un l'altro, il rapporto che lega Urizen a Orc, essendo l'uno sia causa che conseguenza della presenza dell'altro, per cui «Without Orc there is not Urizen, and vice versa»²³⁰. Inoltre, come intuisce ancora Adams, in questa proposizione troviamo rielaborata la dottrina blakiana dei *Minute Particulars*, poiché Yeats parla della capacità degli Spiriti, una volta che si auto-riflettono nella realtà spazio-temporale, di vedere anche gli altri spiriti come riflessi della loro realtà eterna. Con la terza proposizione, il poeta passa ad introdurre e ribadire la necessità dello Zodiaco nel proprio sistema, definendolo come un *ensemble* di «relazioni geometriche» tra lo spirito ed il proprio spazio fisico e mentale, ovvero il proprio *Body of Fate*. In termini puramente blakiani, la quarta proposizione rimanda con le due coppie dello spazio-tempo da una parte e dello spirito-intelletto dall'altra, al rapporto tra Los ed Enitharmon. Infatti, come ben sappiamo, Los è lo zoa spirituale che scende nella realtà temporale per sopprimerla, mentre Enitharmon è la sua emanazione, simbolo dello spazio sensibile, la madre-terra. Yeats infatti sottolinea con queste parole il legame tra l'emozione e il tempo e l'altra tra l'intelletto e lo spazio; per questo, le coordinate spazio-temporali di uno spirito, determinate appunto dal suo «emotional character» e dal suo «intellectual character», ne caratterizzano la natura stessa. In altre parole, il *Body of Fate* ha distinto l'incarnazione dello spirito in un certo asse spazio-temporale e tali coordinate al momento della nascita ne determineranno la natura. Ecco quindi che l'oroscopo aiuta a comprendere la natura dell'individuo, giacché le posizioni planetarie permettono di determinare le coordinate temporali, mentre il *Midheaven* e l'ascendente ne definiscono quelle spaziali. Per questo, secondo Yeats i pianeti, essendo implicitamente correlati al tempo, caratterizzano anche

la qualità emozionale, ovvero *Will*, mentre le «Mundane Houses» ne rappresentano il carattere intellettuale, cioè *Creative Mind*. Il poeta sembra dunque osservare gli esseri umani da una prospettiva puramente spirituale, poiché li percepisce appunto come spiriti che si muovono da una incarnazione all'altra, ma che risultano pur sempre un simbolo inequivocabile dell'umanità pellegrina sulla terra, poiché come recita la sesta proposizione, i suoi atti e la sua natura sono soltanto «una sezione o astrazione della realtà», quella al di fuori dal ciclo delle rinascite; di conseguenza, essi «sono infelici perché incompleti». Osservando l'uomo a partire da questa prospettiva particolare, Yeats si avvicina molto alla visione orientale che tende a concepire l'essere umano *in primis* per la sua essenza spirituale e poi per la sua sostanza fisica o *maya*. Nel momento in cui gli Spiriti si riflettono nella realtà spazio-temporale, essi si manifestano nello spazio illusorio, ovvero si incarnano, ma la sola realtà è quella spirituale, che è una sfera completa e non parte di essa, ovvero un *gyre* (VI).

Le proposizioni, sia che siano state scritte durante il periodo di Rapallo oppure più tardi come sostengono Adams e Ellmann, costuiscono una spiegazione ulteriore del sistema formulato in *A Vision* e soprattutto, una schematizzazione di quest'ultimo, sebbene a livello tematico non apportino alcuna novità rilevante.

7. Metafisiche del paradosso

To me all things are made of the conflict of two states of consciousness, beings or persons which die each other's life, live each other's death (1938, L 918).

Avviandoci verso la conclusione di questo studio sul sistema blakiano interpretato da Yeats e sul sistema yeatsiano mutuato da Blake, mi sembra necessario in primo luogo giustificare in un certo senso il percorso seguito e le tappe affrontate, a discapito ovviamente di altre non meno importanti. In effetti, se da una parte abbiamo voluto scavare nei meandri del pensiero blakiano e quindi delle sue opere 'profetiche' più significative, cercando di prestarvi tutta l'attenzione da loro richiesta e meritata, d'altra parte non è stata impiegata una cura ed un'ampiezza d'indagine analoghe per quel che riguarda l'*opus* yeatsiano. Limitando questa analisi a quelle che sono state le sue esperienze magico-esoteriche e alla sua eredità blakiana, entrambe poi confluite nel grande sistema di *A Vision*, abbiamo sicuramente trascurato una parte fondamentale della sua *bildung* artistica e umana. Mi riferisco in particolar modo a quel notevole ventaglio tematico che Yeats adotta in molti suoi componimenti e che trascende in parte dalle due influenze sovra-menzionate, per provenire piuttosto dalle sue radici, da quel sostrato celtico che è parte integrante del suo percorso formativo; quel sottofondo composto dalle tradizioni popolari che lo avrebbe condotto verso l'impresa patriottica, condivisa con Lady Gregory, di raccogliere e riformularle nelle proprie opere. Numerosi sono, del re-

sto, i volti del nazionalismo yeatsiano, poiché al volto letterario occorre aggiungere quello politico che lo porterà a scendere in campo più volte per mostrare la propria linea di pensiero nonché ad accettare la carica di governatore; ed il volto sociale, al quale si deve la creazione dello Irish Literary Theatre (1897) o della Irish Academy of Letters (1932), per citare soltanto le sue imprese più note.

Non solo, mi riferisco anche alle sperimentazioni metriche condotte dal poeta, che lo allontanano dal maestro inglese il quale, come ben sappiamo, è più incline al tetrametro giambico e al verso tradizionale proprio dei testi biblici. Yeats invece 'azzarda', passando dalla stanza rimata con alternanza di pentametri, tetrametri e trimetri, al sonetto, mostrando con evidenza quella sua rara capacità di inventare ed adottare le più svariate soluzioni metriche.

Sarebbe assurdo negare l'importanza che rivestono queste componenti in qualunque studio del pensiero e dell'opera del poeta celtico. D'altra parte sarebbe stato altrettanto impossibile trattare 'equamente' i percorsi formativi perseguiti dai due poeti in quest'unica sede. La decisione di dedicare una maggiore attenzione al sistema di W. Blake è dipesa da quell'impossibilità di prescindere da alcuna sua parte per dichiararsi pronti ad affrontare quell'opera interpretativa altrettanto complessa che è *The Works of William Blake*. Del resto, è lo stesso Yeats che nel primo capitolo del suo *opus magnum*, il 'Symbolic System', ci ricorda che la produzione poetica blakiana è racchiusa e costruita su di un apparato simbolico intricato ed esteso, che ne determina il suo significato totale e la sua stessa comprensione da parte del lettore. Ed è sempre il poeta celtico che, nell'affrontare la produzione poetica ed artistica del proprio maestro nell'edizione Quaritch, dimostra di averne sondato ogni sua parte più recondita. Per questo, dal momento che la nostra attenzione è stata catturata, come del resto voleva esserlo, da quella interpretazione e rielaborazione personalissima del sistema blakiano che è l'edizione di Ellis e di Yeats, abbiamo cercato di arrivare a quest'ultima, da una parte, non dopo uno sguardo approfondito sul *corpus* blakiano e, dall'altra, non senza un'indagine *specificata* del *background* yeatsiano che lo avrebbe condotto a sì tale impresa. Iniziato nel 1889, *W.W.B.* può del resto essere considerata una delle prime opere rilevanti scritte da Yeats, che aveva ancora alle sue spalle ben poche esperienze formative, ad eccezione di quelle legate alla magia e all'occultismo che ho cercato di illustrare nel secondo capitolo di questo studio.

Memore della complessità propria della produzione blakiana, dipendente in gran parte da una sostanziale stratificazione simbolica, mi sono quindi avvicinata all'edizione Quaritch come chi si avvicina ad una sorgente d'acqua dopo tanta strada nel deserto o, semplicemente, come chiunque spera di trovare chiarimenti nell'interpretazione critica di un'opera poetica di difficile comprensione. Grave errore. Già da una prima lettura, ci si rende conto che Yeats ed Ellis non si rivolgono ad un lettore né superficiale né settoriale, capace di tralasciare alcune parti del sistema blakiano per focalizzarsi invece su altre di suo maggior gradimento. Essi non prendono

per mano il loro interlocutore accompagnandolo nella comprensione del pensiero del maestro inglese, laddove esso si dimostra essere più oscuro o addirittura «inintelligibile». Al contrario, i due editori arrivano ben presto al centro di tale pensiero, evidenziando implicitamente la profondità e l'ampiezza dei loro studi blakiani ma anche, e mi riferisco soprattutto a Yeats, quell'acume interpretativo di cui molti suoi predecessori erano sicuramente privi. Il lettore per così dire ingenuo si vede quindi, a questo punto, obbligato a far luce da solo sulle oscurità incontrate ad esempio nei *Libri Profetici*, giacché addentrandosi nella lettura di *WWB*, tali tonalità oscure sembrano addirittura intensificarsi.

In effetti, come abbiamo più volte ripetuto in questo terzo capitolo, l'edizione Quaritch non è semplicemente un'edizione critica, né tantomeno il frutto delle fatiche di uno studioso il cui scopo è, semplicemente, quello di interpretare e commentare nel modo più obiettivo e cauto possibile. Yeats non scrive per interpretare, ma *riscrive*; non commenta con quel distacco di cui è solito servirsi il critico, ma 'fa suo', *ingloba, fagocita* per poi *rielaborare*. Cosicché, chiunque non si sia ancora avvicinato all'opera (ellis-)yeatsiana e voglia farlo, da *WWB* non riceverà una delucidazione sul Blake poeta visionario, profeta, voce contro l'Inghilterra razionalistica, monarchica ed ecclesiale, e autore dei *Libri Profetici*; riceverà piuttosto qualcosa di simile ma profondamente diverso: la *sua* visione, la *sua* interpretazione, il *suo* Blake, forse perché Yeats si sente il discepolo, il figlio, ma è anche, soprattutto, un poeta.

Per comprendere il pensiero del maestro, Yeats ha voluto scriverci un libro; per fare proprio il suo sistema, Yeats lo ha riscritto. La *Memoir* e il secondo volume, il cui titolo significativo è *Interpretation and Paraphrased Commentary*, mostrano chiaramente questa rivisitazione della vita e delle opere blakiane da parte dei due editori. Così, se per quanto riguarda la prima sezione, dedicata appunto alla sua biografia, troviamo un Blake di origine irlandese, apprendista mago e adepto di una 'Ur-Golden Dawn' che ben si adatta come già sappiamo alle inclinazioni del proprio discepolo; d'altra parte, anche per quanto concerne il secondo volume, non troviamo un lavoro esegetico dei componenti blakiani, bensì appunto una riscrittura commentata degli stessi. L'editore, il poeta, il mago e il mistico diventano uno, e soprattutto il poeta inglese e il suo discepolo si abbracciano, tantoché nel terzo volume Yeats ed Ellis si sentono addirittura in dovere, come abbiamo visto, di apportare delle modifiche perfino ad alcuni dei componenti, come *The Four Zoas*, perché privi di quella giusta armonia rinvenuta invece altrove.

Errori, negligenze e allusioni infondate.

Ma non dimentichiamo il sottocapitolo forse più importante di *WWB*, dedicato al sistema simbolico e scritto principalmente da Yeats. Infatti, se è vero che anche nel *Symbolic System* il poeta irlandese ha cercato di avvicinare il proprio mentore a se stesso, presupponendo una sua fede nell'astrologia e nella reincarnazione, e studiando il suo sistema con gli strumenti che gli sono propri, eppure è altrettanto vero che questa sezione

dell'edizione Quaritch rappresenta una delle analisi dell'*opus* blakiano e della sua costruzione mitico-simbolica tra le più significative. La necessità avvertita da Yeats di addentrarsi nelle gerarchie simboliche del proprio maestro è implicita ed è soprattutto parte imprescindibile del suo personale intento di trovare «a profound answer to the riddle of the world» (*WWB*, I, 235). Blake è l'unico poeta che, ai suoi occhi, è stato capace di trovare tale risposta, identificandola con la chiave d'accesso per aprire la porta dalla quale si esce dalla Grande Ruota. La risposta si trova evidentemente nella rivolta dell'immaginazione contro la ragione, poiché Blake è il profeta dell'immaginazione, colui che ha avuto in mano le chiavi e che le ha mostrate al pellegrino terrestre. Per questo, più volte nella loro edizione, Yeats e Ellis annunciano che il loro compito primo è quello di riportare alla luce l'opera a torto nascosta, fraintesa e derisa di un grande poeta visionario. Bussare alla porta dell'immaginazione ha significato in primo luogo per Yeats addentrarsi nel sistema simbolico del bardo inglese e, anche in questo caso, *farlo proprio*.

Del resto, sebbene come sostiene Dorfman l'importanza e l'influenza di questa edizione non sia da ricercare nella sua «ordinary usefulness», poiché «Its expansiveness and its intrinsic drawbacks, the errors and misprints, precluded that»²³¹, *WWB* ha rappresentato un motore propulsivo di ineguagliabile valore per i futuri studiosi del genio inglese, stimolandoli verso un approccio non più confinato alle prime opere, ma soprattutto all'analisi dei *Prophetic Books*. Nel *Sistema Simbolico*, seppure come già accennato non troviamo una spiegazione o semplificazione del *corpus* simbolico e mitico blakiano, ma al contrario una sua 'complicazione' derivata dalla spiegazione di quest'ultimo a partire da Boehme, da Swedenborg, da Paracelso e dalla cabala per arrivare fino alla filosofia indiana, all'astronomia, all'astrologia e alle scienze magico-occulte; ebbene, ciò nonostante, questa sezione di *WWB* in particolare, ponendo in relazione ogni pietra del mosaico con altre appartenenti a opere ben diverse, talvolta assolutamente irrelate con le prime, ha necessariamente smontato il mosaico in questione, interrogandosi quindi sulla forma e sulla destinazione di ogni sua parte; ha mostrato certe sue componenti da angolazioni assolutamente imprevedibili o trascurate; e, soprattutto, ha conferito un nuovo ordine e un'unità imprescindibile alla produzione poetica e pittorica blakiana, spesso precedentemente suddivisa come ben sappiamo in leggibile e inintelligibile.

Dimostrando inoltre come i componimenti del maestro inglese siano parte di un solo disegno unitario, Yeats è riuscito a comprendere tutta l'importanza e la necessità di affidare e convogliare i propri pensieri all'interno di un sistema capace di unirli e relazionarli reciprocamente. Come abbiamo cercato di dimostrare, questo sistema prende forma nelle due edizioni di *A Vision*. Da *WWB* a *A Vision* si assiste ad una formalizzazione e ad una personalizzazione del simbolismo blakiano, ma anche ad una sorta di maturazione di quei concetti già incontrati nel *Symbolic System*. L'interpretazione yeatsiana dei quattro zoa e dei ventisette volti del *Cove-*

ring Cherub in *WWB*, e la sua individuazione di ogni coppia oppositiva all'interno del sistema blakiano, ha rappresentato sicuramente il primo germe dei *symbolic layers* che contraddistinguono *A Vision*.

Risulta infatti evidente, giunti a questo punto, che la simbologia quaternaria che in Yeats abbiamo individuato a proposito dei Principi, delle Facoltà, dei Quarti, degli elementi naturali che suddividono anche i segni zodiacali in quattro gruppi, e delle Fasi Lunari, e quella di Blake, o meglio del Blake interpretato da Yeats, a proposito della trinità a cui si aggiunge lo specchio, degli zoa e delle facoltà da loro rappresentate, dei punti cardinali, degli elementi naturali, degli stati di Beulah, Alla, Al-ulro e Or-ulro, e della suddivisione in *head, heart, loins* e *womb*, che sembra peraltro attraversare tutto il sistema blakiano; questa simbologia che Yeats sistematizza in *A Vision*, sembra in definitiva prendere le mosse proprio dalla sua interpretazione di *WWB*, poiché come nota Yeats, «In mystical systems, like this of Blake's, numbers are always of the greatest significance» (*WWB*, I, 283-84):

La simbologia quaternaria nel sistema di Blake (secondo Yeats):

Zoa	Urizen	Luvah	Tharmas	Urthona
Facoltà	Ragione	Emozione	Sensazione	Energia
Trinità e specchio	Padre	Figlio	Specchio	Spirito
Punti cardinali	Sud	Est	Ovest	Nord
Coordinate	Zenit	Centro	Circonferenza	Nadir
Elementi	Fuoco / Luce	Aria	Acqua	Terra/ Oscurità
Stati (Jerusalem)	Beulah	Alla	Al-ulro	Or-ulro
Parti del Corpo	Capo	Cuore	Reni	Stomaco e utero

La simbologia quaternaria nel sistema di Yeats:

Facoltà	<i>Body of Fate</i>	<i>Creative Mind</i>	<i>Will</i>	<i>Mask</i>
Principi	<i>Celestial Body</i>	<i>Spirit</i>	<i>Husk</i>	<i>Passionate Body</i>
Parti del Corpo	Loins	Head	Fall	Heart
Simboli della Grande Ruota	fiore	coppa	frutta	scettro

Elementi	Terra	Acqua	Aria	Luce/Fuoco
Età storiche	istintiva/ vegetativa	passionale/ sessuale	mentale	spirituale
Età dell'Uomo	infanzia	adolescenza	vecchiaia	morte
Punti Cardinali	ovest	sud	est	nord
Segni cardinali	Ariete	Cancro	Bilancia	Capricorno
Fasi di transizione (fasi lunari)	1	8	15	22
AV A 176	The One	The Intellectual Principle	Nature	The All-Soul
Tentazione (YVP I 111)	spirituale	intellettuale	istintiva	emozionale

Risulta forse meno chiaro come, nonostante l'evidenza di queste analogie indicate a livello simbolico che provengono probabilmente da una *vision* comune, le strade perseguite e le prospettive raggiunte dai due poeti siano per più di un verso non opposte ma sicuramente lontane. Il loro punto di partenza comune, quella «metafisica del paradosso»²³² come la definisce Adams, che raggiunge la propria completezza e maturità nel *Marriage* blakiano da una parte e nella *Vision* yeatsiana dall'altra, è sicuramente perseguita dai due poeti come una legge indiscussa. Ma quei 'contrari' enucleati nei loro sistemi li hanno sicuramente condotti a perseguire due diverse strade del 'progresso', perché distinto è il loro punto di osservazione. Come abbiamo già accennato, Yeats osserva la realtà fenomenica ben radicato in essa; la percepisce fisicamente e mentalmente. Yeats è Urizen, incatenato nel Cerchio del Destino, nelle dimensioni dello spazio fenomenico; si trova coscientemente e volontariamente all'interno della Grande Ruota, incapace perché nolente di tragarla completamente e definitivamente:

Yeats was less preoccupied with release from the wheel than with the States themselves, as perhaps was Dante, whose "states" of Hell, Purgatory and Paradise are, like Yeats's phases of the moon, peopled with many souls, with human individuals incomparably richer than are Blake's and Swedenborg's abstract Patriarchs, [...]. For Yeats release from the wheel was a remote possibility, while the States were charged with attraction and full of interest²³³.

Blake, al contrario, ha un'altra visione di se stesso. In quanto artista e profeta, egli deve valicare le mura della realtà sensibile: «You certainly Mistake, when you say that the Visions of Fancy are not to be found in This World. To Me This World is all One continued Vision of Fancy or Imagination» (K 175). Blake scruta il mondo sensibile per individuarvi

quello spiraglio attraverso il quale egli può accedere alla *Vision*, quella creata dalla propria facoltà immaginativa, che non è *Una Visione* come per Yeats, ma *La Visione*.

Questa profonda differenza sembra in un certo qual modo determinare anche le caratteristiche dei rispettivi personaggi, o meglio la loro stessa 'realtà' o fisicità. Se Yeats da una parte, nelle proprie poesie, ama celebrare uomini realmente esistiti²³⁴, così come anche nelle ventotto fasi lunari egli inserisce conoscenti, amici e collaboratori, oltre ai grandi nomi della pittura, della letteratura e della magia, Blake d'altro canto convoglia il proprio sguardo ben al di sopra dei confini dell'uomo terrestre, per volgersi piuttosto al suo Uomo Eterno, Albione e al suo ritorno al Padre. In effetti, le *dramatis personae* che incontriamo nella produzione poetica yeatsiana non sembrano abbandonare la propria corporeità e non rassomigliano minimamente ai personaggi archetipici che popolano l'universo blakiano. Adams sostiene che questa differenza è essenzialmente una divergenza prospettica: «Yeats characterized himself as a common man caught like Urizen in what Blake called the fallen world – the world known to other fallen creatures. [...] Utter denial of both the actuality and the reality of the fallen world led Blake in another direction».

In effetti, come afferma Raine a proposito dell'influenza del poeta inglese sul proprio maestro, «What he [Yeats] took was the doctrine»²³⁵, e non le immagini o le figure, poiché queste ultime provengono piuttosto dal suo immaginario irlandese. Per questo, continua Raine, «it became impossible for Yeats to borrow his symbolic imagery from English Blake», giacché riconosce «a temperamental difference between himself and his volcanic master; [...] discovering that he did not possess the gift of visionary imagination to the same degree»²³⁶. Ed è una fortuna che, analizzando il sistema mitico blakiano, Yeats abbia compreso come quest'ultimo, avulso da una tradizione viva e reale, non potesse mai essere davvero 'suo'. L'immaginazione visionaria di cui Blake si è servito per creare quell'immenso *pantheon* mitico-simbolico che si realizza nelle sue opere gli ha permesso di trascendere dal contesto materiale; di cercarvi ben pochi riferimenti o fonti d'ispirazione. Il suo discepolo mostra di non avere la stessa forza immaginativa. Ed è infatti nel canale fortemente terrigno delle tradizioni popolari celtiche, che il poeta nazionale irlandese ha individuato e riconosciuto il proprio sistema mitologico:

He [Blake] was a man crying out for a mythology, and trying to make one because he could not find one to his hand. Had he been a Catholic of Dante's time he would have been well content with Mary and the angels; or had he been a scholar of our time he would have taken his symbols where Wagner took his, from Norse mythology; or have followed, with the help of Professor Rhys, that pathway into Welsh mythology which he found in Jerusalem; or have gone to Ireland and

chosen for his symbols the sacred mountains, along whose sides the peasant still sees enchanted fires, and the divinities which have not faded from the belief, if they have faded from the prayers, of simple hearts; and have spoken without mixing incongruous things because he spoke of things that had been long steeped in emotion; and have been less obscure because a traditional mythology stood on the margin of his sacred darkness²³⁷.

Da *Works of William Blake a A Vision*, Yeats trova la propria voce poetica. Questo non significa rinnegare le proprie origini. Il maestro e il discepolo appartengono alla stessa tradizione, perché capaci di guardare con gli occhi dell'immaginazione e di comprendere e creare nuove *metafisiche del paradosso*. Del resto, come ben chiarisce Adams, «when Blake and Yeats are working from different points of view, their work is more nearly alike than when their methods are superficially similar»²³⁸.

Note

¹ Descrizione dell'immagine (tratta dal Blake Archive, <<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/illusdesresresults.xq?objectid=bb421.1.spb.18&cb=Satan&boolean=and&objectdbi=bb421.1.18-17.ps>>): «God sits, apparently enthroned on a plinth or at the top of steps, at the top center of the central design. He holds an open book on his lap; he raises his right hand, palm out, in a sign of blessing. A giant halo, two winged putti, and four children surround him, with beams of light and cloud bands further from him right and left. Two large angels hover nearby, right and left. A tongue of flame contains a vision of Satan falling headlong into bolts of lightning and the fires of hell below. The two figures with him have been variously identified as his fellow-devils and as the fallen selves of Job (right) and his wife (left). On the ground lower left, Job and his wife sit or kneel, beholding the vision in the flame. The landscape in which they appear includes some vegetation (perhaps grass) and the suggestion of a background hill and, just to the right of Job's wife, a cliff or the side of a cave from which issue the fires of hell. Job's three friends kneel, aghast at the vision, lower right. Given our identifications of the friends in object 9 (plate numbered 7), these are Zophar (left-most in the group, seen from behind), Bildad (head only, upper right), and Eliphaz (nearest the lower right corner of the design)» (K 730).

² W. B. Yeats, E. J. Ellis (eds.), *Preface* (1892), in *The Works of William Blake: Poetic, Symbolic, and Critical*, 3 vols, Quaritch, London 1893. Questa edizione sarà indicata con la sigla WWB, seguita dal numero del volume e, infine, il numero arabo della pagina.

³ W. B. Yeats, *A Vision*, II edizione, New York 1938 (ed. orig. *A Vision: An Explanation of Life Founded upon the Writings of Giralduus and upon certain Doctrines attributed to Kusta Ben Luka*, T. Werner Laurie, Ltd., London 1925); Macmillan, London 1962, p. 72. Questa edizione sarà indicata nel testo con la sigla AV e l'indicazione A quando si farà riferimento alla prima edizione e B alla seconda, seguiti dal numero arabo della pagina. Sebbene molte sezioni di *A Vision* A siano reiterate in *A Vision* B (le ventotto fasi lunari, la concezione ciclica della storia, i componimenti principali come *The Phases of the Moon* e *All Souls' Night*), quest'ultima è sostanzialmente diversa dalla prima tanto da poter essere considerata una nuova opera. Per un'analisi più dettagliata delle differenze tra le due edizioni rimando a R. P. Ritvo, *A Vision B: The Plotinian Metaphysical Basis*, «Review of English Studies»,

26, 1975, pp. 34-46; R. J. Finneran, *On Editing Yeats: The Text of A Vision* (1937), «Texas Studies in Literature and Language», 19, 1, 1977, pp. 119-134; G. M. Harper, W. K. Hood (eds.), *A Critical Edition of Yeats's A Vision* (1925), Macmillan, London 1978; T. Parkinson, *This Extraordinary Book*, «Yeats Annual», 1, 1982, pp. 195-206; C. K. Hood, *The Remaking of A Vision*, «Yeats: An Annual of Critical and Textual Studies», 1, 1983, pp. 33-67; B. Croft, «Stylistic Arrangements»: *A Study of William Butler Yeats's A Vision*, Associated University Presses, London 1987; G. Warwick, *A Lesson for the Circumspect: W. B. Yeats's Two Versions of A Vision and the Arabian Nights*, in P. L. Caracciolo (ed.), *The "Arabian Nights" in English Literature: Studies in the Reception of "The Thousand and One Nights" into British Culture*, Macmillan, London 1988, pp. 244-280.

⁴ Si veda inoltre D. Dorfman, *Blake in the Nineteenth Century. His Reputation as a Poet From Gilchrist to Yeats*, Yale University Press, New Haven and London 1969, p. 195.

⁵ K. Raine, *Yeats the Initiate*, cit., pp. 82-83.

⁶ Del resto, proprio i Pre-Raffaeliti, come ben ricorda Dorfman, sono stati «The group of young men who were to become the most influential shapers of Blake's reputation in the nineteenth century [...]» (ivi, p. 59). Presumibilmente, infatti, la loro interpretazione della produzione artistica blakiana è la stessa che influenzerà anche John Butler Yeats e lo stesso Ellis: «Rossetti and Pre-Raphaelitism influenced, in turn, John Butler Yeats, [...]», H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., p. 131.

⁷ «While J. B. Yeats and his friends turned from Rossetti to the new scientific French school of "Paint what you see," Yeats remained "pre-Raphaelite in all things" until he was past thirty, loyal to an ideal of Blake as poet-painter, [...]. Yeats and his circle of poets and critics – Arthur Symons, Ernest Dowson, Lionel Johnson – all followed Pater in accepting art unconditionally as the only effective spiritual and religious element in contemporary life» (D. Dorfman, *Blake in the Nineteenth Century...*, cit., pp. 195-196). Ma, come aggiunge Raine, «[...] if Blake and the pre-Raphaelite were his earliest passion, Blake alone remained as an inexhaustible source into his poetic maturity. In 1915, he named as his chief mystical authorities Blake and his two teachers, Boehme and Swedenborg; and to the end, [...], he continued to write of Blake as a disciple writes of his master» (K. Raine, *Yeats the Initiate*, cit., pp. 82-83). Il nome di Blake compare per l'ultima volta nella lettera scritta da Yeats a Ethel Mannin nel 1838 (sarebbe morto il 28 gennaio 1839): «This idea of death [emerge dal romanzo *Darkness My Bride* di Mannin] suggests to me Blake's design (among those he did for Blair's *Grave* I think) of the soul and body embracing. All men with subjective natures move towards a possible ecstasy, all with objective natures towards a possible wisdom» (L 917).

⁸ «Thus the name of Blake must have been a magical name heard by Yeats in his childhood; the name of a poet of supreme genius, who was more than a poet: a sage, a visionary; but who was as yet almost unknown outside the world into which Yeats himself had been born» (*ibidem*).

⁹ Edwin John Ellis nasce nel 1848. Il padre, il Dr. Alexander John Ellis, è un noto linguista e scienziato naturalista di origine scozzese. L'incontro tra Edwin Ellis e John Butler Yeats avviene alla scuola d'arte Heatherley. Frutto della loro amicizia e reciproca stima è la creazione di un gruppo di artisti, che si riunisce sotto il nome 'The Brotherhood' e a cui partecipano anche John Trivett Nettleship e Sidney Hall. Per ulteriori approfondimenti riguardo al suddetto circolo rimando a J. Hone, O. Elton (eds.), *J. B. Yeats, Letters to his Son W. B. Yeats and Others, 1869-1940*, Faber, London 1944.

¹⁰ D. Dorfman, *Blake in the Nineteenth Century...*, cit., p. 195.

¹¹ Ricordiamo ancora una volta che Yeats inizia ad intraprendere la propria *quest* nei misteri dell'occultismo e dello spiritismo già a partire dagli anni '80, accanto all'amico George Russell.

¹² Per quanto riguardano le tappe fondamentali condivise dai due artisti, è necessario ricordare, al di là dell'edizione blakiana del 1893, la loro partecipazione al Rhymers' Club, cui Ellis dedica una raccolta di quattro poesie nel 1892 (*The Book of the Rhymers' Club*) e un'altra di sei nel 1894 (*The Second Book of the Rhymers' Club*). Dopo l'edizione con Yeats, Ellis continua comunque a lavorare su Blake e nel 1906-1907 pubblica altre opere sul poeta inglese: *The Poetical Works of William Blake* (Chatto and Windus, London 1906), e *The Real Blake. A Portrait Biography* (Chatto and Windus, London 1907), in cui riprende il primo volume di *The Works of William Blake* e l'esposizione del sistema blakiano. Ellis e Quaritch cercano inoltre di fondare una 'Blake Society' intorno agli anni '90, ma il loro tentativo non riscuote molto successo («Art Journal», N. S., 48 [1896], 30). Il nome di Ellis è inoltre legato alla composizione di altre opere, tra le quali segnaliamo le raccolte poetiche *Fate in Arcadia* (1892) e *Seen in Three Days* (1893); il romanzo *The Man of Seven Offers* (1895); e il *verse drama*, *Sancan the Bard* (1895). Da quest'ultimo Yeats sembra aver tratto ispirazione per la composizione di *The King's Threshold* (1904).

¹³ Fatta eccezione per un comune interesse per le opere profetiche blakiane e per certe esperienze di tipo magico ed occulto che avevano coinvolto anche Ellis, pur non partecipando mai ad alcuna società esoterica.

¹⁴ «The fields from Islington to Marybone, / To Primrose Hill and Saint John's Wood, / Were builded over with pillars of gold; / And there Jerusalem's pillars stood. // [...]».

¹⁵ Yeats evidenzia la propria consapevolezza di non essere ancora all'altezza del compito propostogli. Infatti, in un'altra lettera scritta a Katharine Tynan (marzo 1889), il poeta non nasconde una certa impellenza nel ricevere dall'amico Russell del materiale critico che gli permetta di dare avvio alla propria ricerca: «I notice by your letter that you see Russel now and then. Tell him to write to me – Tell him myself and a friend are writing a book on Blake and perhaps he will send me a letter with some Blake criticisms» (L 156).

¹⁶ K. Raine, *Yeats the Initiate*, cit., p. 86.

¹⁷ L'opera di Gilchrist è stata pubblicata per la prima volta nel 1863 con il titolo *The Life of William Blake, "Pictor Ignotus," with Selections from His Poems and Other Writings* e una seconda volta nel 1880, sempre a Londra, con il titolo *The Life of William Blake, with Selections from His Poems and Other Writings*. Dopo il 1880, l'edizione Gilchrist è stata consegnata nuovamente alla stampa nel 1906 dall'editore W. Graham Robertson (John Lane, London) e nel 1942 dall'editore Ruthven Todd (Everyman, New York; rev. ed. 1945).

¹⁸ L'edizione Swinburne è stata pubblicata una seconda volta nel 1906 dalla casa editrice Chatto and Windus.

¹⁹ K. Raine, *Yeats the Initiate*, cit., p. 86.

²⁰ G. Keynes (ed.), *The Note-book of William Blake* (altrimenti noto come "The Rossetti Manuscript"), Cooper Square Publishers, New York 1971.

²¹ W. M. Rossetti, *The Poetical Works of William Blake, Lyrical and Miscellaneous ('the Aldine Blake')*, Aldine, London 1874.

²² D. Dorfman, *Blake in the Nineteenth Century...*, cit., p. 190.

²³ *Ibidem*.

²⁴ K. Raine, *Yeats the Initiate*, cit., p. 83.

²⁵ G. Saintsbury, *Review of the Aldine Edition of The Poetical Works of William Blake*, «Academy», N. S., 35, Dec. 5, 1874, pp. 559-601.

²⁶ W. B. Scott, *Catalogue of the Burlington Fine Arts Club Exhibition of the Works of William Blake*, Burlington Fine Arts Club, London 1876, p. 10.

²⁷ London, 1868; Chatto & Windus, London, 1906.

²⁸ W. M. Rossetti, *The Poetical Works of William Blake*, cit., p. cxxii.

²⁹ K. Raine, *Yeats the Initiate*, cit., p. 83.

³⁰ D. Dorfman, *Blake in the Nineteenth Century...*, cit., pp. 191-192.

³¹ Ivi, p. 194.

³² Yeats ci informa inoltre sul loro lavoro di trascrizione compiuto al British Museum e a Redhill: «After months of discussion and reading we made a concordance of all Blake's mystical terms, and there was much copying to be done in the museum and at Redhill, where the descendants of Blake's friend and patron, the landscape-painter, John Linnell, had many manuscripts. The Linnells were narrow in their religious ideas and doubtful of Blake's orthodoxy, whom they held, however in great honour, and I remember a timid old lady who had known Blake when a child saying, 'he had very wrong ideas, he did not believe in the historical Jesus'. One old man sat always beside us, ostensibly to sharpen our pencils but perhaps really to see that we did not steal the manuscripts, and they gave us very old port at lunch, and I have upon my dining-room walls their present of Blake's Dante engravings» (A 161-162).

³³ I. Fletcher, *The Ellis-Blake-Yeats Manuscript Cluster*, cit., p. 90.

³⁴ J. Kelly (ed.), *The Collected Letters of W. B. Yeats*, vol. I, cit., p. 226, n. 4.

³⁵ Cit. tratta da H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., pp. 47-48.

³⁶ Lettera a John O'Leary (dicembre 1889): «We found the other day a long mystical poem of his that had never been published or even read. Rossetti mentioned it merely but had not read a line or said where it was. It is about 2,000 lines about the longest poem he wrote. We go down every now and then, to a country house in Surrey to spend a day copying it out bit by bit. The owners of the poem & house are some very hospitable old brothers & sisters, [...]. The poem was given to their father by Blake in MS» (L 201). In nota a questa lettera leggiamo: «The poem (actually more than 4,000 lines long) was *Vala, or the Four Zoas* (c. 1797), the MS of which was given by Blake to this friend and patron John Linnell (1792-1882); it was eventually included in vol. III of Ellis's and WB's *Works of William Blake*» (ivi, n. 5). Infatti, come precisa anche Adams, «Ellis and Yeats were the first to publish *The Four Zoas*, the manuscript of which they discovered in the possession of the Linnell family; and they held that it was the focal document in any interpretation of Blake's symbolism» (H. Adams, cit., p. 45).

³⁷ Cfr. D. Dorfman, *Blake in the Nineteenth Century...*, cit., p. 197.

³⁸ Bernard Quaritch è uno dei principali collezionisti ed editori della Londra yeatsiana: «[...] a most active collector, publisher of Blake facsimiles and also of EY which is sometimes referred to as the Quaritch Blake, was a man who never read a book [...]. Quaritch issued a series *Seen and Sung*, done by poet-painters, which took as model Blake's illuminated books; one of the volumes was *Seen in Three Days* (London, 1893), "Written, Drawn, & Tinted by Edwin J. Ellis"» (ivi, p. 190, n. 1).

³⁹ Come spiega Dorfman «Yeats did not share Ellis' taste or talent for melodramatic reconstruction [...], cosicché potremmo attribuire ad Ellis le sezioni caratterizzate da un tono appunto melodrammatico; d'altra parte, però, «Yeats [...] did share Ellis's passion for signs, symbols, magic numbers, and abstractions. [...] The moods, the emotional states, and the fourfold symmetry came from their mutual discussions» (ivi, pp. 198-199).

⁴⁰ In effetti, dal 1889 (anno in cui Ellis e Yeats cominciano a lavorare su *WWB*) fino al 1893 (anno di pubblicazione di *WWB*), Yeats cerca di riportare la letteratura irlandese *in auge*, «by founding various societies» nel 1891 e pubblicando, sempre nello stesso anno, un'antologia dal titolo *Representative Irish Tales*; e ancora, nel 1892, cercando di realizzare «a Library of Ireland, to make important new Irish books and reprints generally available [...]» e pubblicando gli *Irish Fairy Tales* e *The Countess Kathleen and Various Legends and Lyrics* (W. B. Yeats, *Chronology of Yeats's Life, The Poems*, cit., p. xxi).

⁴¹ Ivi, p. 198.

⁴² Cit. tratta da H. Adams, *Blake and Yeats...*, cit., p. 47.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ «We must rid ourselves of the notion that either Blake or Yeats shared any part of the beliefs of materialism; their interest in the “supernatural” [...], K. Raine, *Yeats the Initiate*, cit., p. 107.

⁴⁵ H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., p. 7.

⁴⁶ «To agree with Blake is to seek the “influences” on Yeats not in Blake alone but in the tradition of which both writers are a part. The question is finally one of their aesthetic principles. It is not at all surprising that, in the Quaritch edition of Blake, Yeats’s essay on general principles of poetry applicable to the problem of Blake still stands up as the conveyor of valid insights into Blake’s method, while the running commentaries upon specific poems leave much to be desired. Yeats was himself a poet interested in the problems of poetic creation, not a commentator of poems» (ivi, p. 21).

⁴⁷ Cit. tratta da H. Adams, *Blake and Yeats...*, cit., p. 48.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ D. Dorfman, *Blake in the Nineteenth Century...*, cit., p. 192.

⁵⁰ K. Raine, *Yeats the Initiate*, cit., pp. 93-95.

⁵¹ Cit. tratta da J. Hone, *W. B. Yeats, 1865-1939*, Macmillan, New York 1943, p. 80.

⁵² «Previous to the Ellis-Yeats edition little to nothing had been done to aid the reader in the task of understanding Blake. The most thorough book on Blake prior to that of Ellis and Yeats was Gilchrist’s. Gilchrist’s treatment of Blake was superficial at best. He made only limited efforts at explaining the works of Blake. Rather, he spent his time praising the man and detailing his life» (K. Raine, *Yeats the Initiate*, cit., p. 3).

⁵³ Del resto, lo stesso Blake era riuscito a pubblicare soltanto alcune delle sue opere, proprio perché il metodo pittorico e scultoreo da lui perseguito richiedeva un notevole sforzo materiale e temporale, tanto da essere costretto a delle edizioni limitate.

⁵⁴ «As an edition of Blake’s work Ellis and Yeats’s Blake is by far the most complete in the nineteenth century. It printed for the first time long extracts of the untitled manuscript that Ellis called *An Island in the Moon* after its opening sentence ([...], “The Literary Period”) and *Vala* (EY, 3) [...]; some unpublished Annotations were printed and there are new pieces from the Note-Book. Ellis also supplied a painstaking page by page account of the Note-Book plus the first full-scale attempt at dating its contents, based on position, handwriting, and placement on the page. The editors provided facsimiles of the engraved poems, including the *Book of Los*, a recently published prophecy previously unknown, [...], D. Dorfman, *Blake in the Nineteenth Century...*, cit., pp. 199-200.

⁵⁵ K. Raine, *Yeats the Initiate*, cit., p. 87.

⁵⁶ Ivi, p. 111.

⁵⁷ Per rispettare la metodologia narrativa adottata dai due critici per presentare la vita di Blake – tutto il primo capitolo di *WWB* è composto da numerosi sottocapitoli che ripercorrono in ordine cronologico i momenti fondamentali dell’esistenza e quindi dell’arte blakiana –, anche questo capitolo è suddiviso in diversi sottocapitoli, proprio per scandire quelle stesse tappe che, seguendo Yeats, contraddistinguono il suo percorso umano ed artistico.

⁵⁸ «Any student unfamiliar with Blake and with the esoteric tradition and hoping to find in the Ellis and Yeats commentaries an easy introduction, will find only explanations of the obscure by the more obscure», K. Raine, *Yeats the Initiate*, cit., p. 112.

⁵⁹ Sebbene quest’ultimo sia definito come «the one-eyed man» in mezzo a «the blind» (*WWB*, *Preface*, viii).

⁶⁰ «Although the passage in question from the preface to EY certainly sounds like Yeats’s writing, there is reason to believe it may be by Ellis. Earlier in this preface, there is an allusion to Swinburne’s ignorance of the Four Zoas, in 1906 W. B. Yeats writes to his father that “The passage about [Swinburne] in the Blake

book was by Ellis" (Yeats's *Letters*, pp. 474-475)», D. Dorfman, *Blake in the Nineteenth Century...*, cit., p. 217.

⁶¹ È molto difficile stabilire con esattezza l'autore delle varie parti dell'opera, perfino laddove è lo stesso Yeats ad esplicitarlo, poiché non è possibile escludere una loro influenza e consultazione reciproca, anche precedente, tale da rendere ogni capitolo come il prodotto di una sola mente. Nel caso di *Memoir* sappiamo ad esempio che essa è stata scritta sì da Ellis, ma sulla base di una biografia già composta da Yeats. Per questo motivo, questa parte di *WWB* sarà considerata come frutto della loro reciproca collaborazione. Per quanto riguarda invece la suddivisione dell'opera e, quindi, delle parti propriamente scritte dall'uno o dall'altro autore rimando alle pp. 9-11.

⁶² «Both Blake and Yeats came early under the influence of Emanuel Swedenborg, who in the eighteenth century recorded his extraordinary visions of the inner worlds. Few have studied his work; [...]. Both poets would have learned from Swedenborg his basic premise – that the interior faculties of man cannot be described in terms of the natural order [...]», K. Raine, *Yeats the Initiate*, cit., p. 108.

⁶³ Il cognome attribuito dal poeta al nonno di Blake non è scritto sempre con le stesse vocali: talvolta le due vocali 'e' ed 'i' sono sostituite con 'e' ed 'a'.

⁶⁴ Si veda inoltre K. Raine, *Yeats the Initiate*, cit., p. 82 («Yeats's eager acceptance of a doubtful tradition that Blake's father had been an Irishman named O'Neill proves mainly his wish to make the kinship nearer still»); D. Dorfman, cit., p. 204 («The one genuinely novel piece of information in the "Memoir" is Yeats's claim that Blake was an "Irish poet." [...] The particular appeal of the story to Yeats was that it conferred upon Blake a personal legacy with the dignities and sanctions that come from a living tradition. The Celtic imagination had been defined for Yeats and his contemporaries in Matthew Arnold's "On the Study of Celtic Literature" and Ernest Renan's *The Poetry of the Celtic Races*. The Celt is pre-eminently a man who by nature "reacts against the despotism of fact." His literature is pervaded with "natural beauty and natural magic." In the qualities of Blake's divided personality, [...], Yeats saw manifested the characteristics of the typical Irish temperament»); e H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., p. 47 (sebbene Yeats affermi in *WWB*, II, 2: «My authority for Blake's Irish extraction was Dr. Carter Blake who claims to be descended from a branch of the family that settled at Malaga and entered the wine trade there», Adams spiega che nella lettera indirizzata a Yeats dalla figlia di Carter Blake, quest'ultima ammette di non potergli essere d'aiuto per il rinvenimento delle origini irlandesi di William Blake).

⁶⁵ A. C. Swinburne, *William Blake: A Critical Study*, cit., pp. vii-viii.

⁶⁶ «[...] but the writer's ability was wasted in an attempt to overthrow Blake, just as that of Mr. Swinburne, Mr. Gilchrist, and Mr. Rossetti has been wasted in the attempt to raise him up, and for the same reason in every case. The critics had not read their author» (*WWB*, I, 337-338).

⁶⁷ La cui abitazione, non mancano di notare gli editori, si trova davanti all'edificio di una taverna massonica («Basire's house was no. 31 Great Queen Street, just opposite the "Freemason's Tavern"»).

⁶⁸ «The Quaritch Blake opens with a "Memoir" which presented very much the same information about Blake's life as Gilchrist's book did, together with some materials from Tatham's Memoir, including the name of Blake's first love, Polly or Clara Wood, who broke his heart. He then married Catherine Boucher because, as J. T. Smith first told the story, she pitied him in his misery. Yeats repeats the story, relating Catherine Blake to Enitharmon, the wife of Los (who "is Blake"), and to the "first female form," "Pity", in *Urizen* (EY, 1, 12). Beyond this Yeats does not explore the Blake marriage; he sees it as a series of poetic tableaux, first a "romance," then a "domestic drama," finally ending in Mrs. Blake's "tragic solitude of sorrow and dignity"» (D. Dorfman, *Blake in the nineteenth century...*, cit., pp. 202-203).

⁶⁹ In realtà, la crescita blakiana in un ambiente domestico influenzato dalle parole di Swedenborg, come peraltro lo stesso Ellis avrebbe successivamente ribadito

nel suo *The Real Blake* (pp. 106-108), sembra essere una ulteriore affermazione assolutamente priva di fondamenti. Cfr. D. Erdman, *Blake's Early Swedenborgianism: A Twentieth Century Legend*, «Comparative Literature», 5, 1953, pp. 247-57.

⁷⁰ Questo nuovo processo ebbe inizio nel 1788 e come abbiamo già osservato nel primo capitolo rimarrà un caposaldo non solo del metodo artistico blakiano, ma anche di quello poetico, essendo il primo volto a dare forma e colore al *corpus* verbale e quest'ultimo a legittimare con il proprio contenuto l'immagine visiva.

⁷¹ Mi sembra qui opportuno ricordare la grande opera incompleta che Blake dedicò proprio alla rivolta del popolo francese del 1789, *The French Revolution* (1791), composta da un solo libro (secondo il progetto blakiano, l'opera doveva invece essere in sette volumi), mai consegnato alla stampa, in cui il poeta delinea la storia della rivoluzione dai giorni antecedenti fino a quelli immediatamente successivi alla Presa della Bastiglia (14 luglio 1789). Come si evince dalla descrizione di David Erdman, «the revolutionary events of June and July are treated as a single Day of Judgment or Morning of Resurrection during which the dark night of oppression lingers and fades in the marble hall of the Old Order while the Sun of democracy rises above the city streets and the people's Assembly» (*Blake: Prophet Against Empire*, Princeton University Press, Princeton 1969, p. 165).

⁷² Del resto, continuano Ellis e Yeats, mentre loro sono in procinto di stampare il loro *opus magnum*, «some curious experiments have been commenced with persons who, on receiving a symbol, have the power of seeing and conversing with visionary forms raised by the symbol» (96). È chiaro che gli esperimenti e le persone in questione non sono molto lontane dal loro stesso *entourage* poiché, come abbiamo già osservato nel capitolo precedente, lo stesso Yeats, non vi è affatto estraneo. Lui stesso, nella propria autobiografia, parla del fenomeno del *thought-transference*, fenomeno per certi versi analogo alla «"dictation" from which Blake wrote» (*ibidem*) – come nel caso di *Jerusalem*.

⁷³ Sebbene, come vedremo in modo più dettagliato in *The Symbolic System*, Yeats adotta più volte il termine 'misticismo' quando dovrebbe forse parlare semplicemente di simbolismo: «Whoever as understood the correspondence asserted by Blake between (say) sight, hearing, taste and smell, and certain mental qualities, feels at once that much in his own intellect is plainer to him, and when Shakespeare compares the mind of the mad Lear to the "vexed sea," we are told at once something more laden with meaning than many pages of psychology. A "correspondence," for the very reason that it is implicit rather than explicit, says far more than a syllogism or a scientific observation. The chief difference between the metaphors of poetry and the symbols of mysticism is that the latter are woven together into a complete system» (WWB, I, 238).

⁷⁴ Versi tratti da D. Dorfman, *Blake in the nineteenth century...*, cit., p. 208.

⁷⁵ Ivi, p. 209.

⁷⁶ Il titolo proviene dalle prime parole di un manoscritto inedito lungo sedici pagine.

⁷⁷ E. J. Ellis, *The Real Blake: A Portrait Biography*, cit., p. 82. In realtà, Blake aveva già compiuto 27 anni, da cinque anni praticava la professione di incisore, era sposato da due anni e aveva già composto i *Poetical Sketches*.

⁷⁸ Nonostante la riluttanza di Yeats e di Ellis a riconoscerli i membri della suddetta *coterie*, i personaggi e le scene parodizzate in *Island* sembrano proprio provenire da tale ambiente. Quid, uno dei tre filosofi nonché sedicente cinico, rappresenterebbe lo stesso Blake ed è infatti il personaggio il cui compito è proprio quello di farsi gioco delle ambizioni e vanità altrui. Suction l'Epicureo, l'altro filosofo, sarebbe invece l'immagine dell'amato fratello Robert, mentre il terzo filosofo, Sipsop il Pitagorico, rappresenterebbe William Henry Mathew, il figlio della signora Mathew. Obtuse Angle raffigurerebbe Thomas Taylor, mentre Inflammable Gass potrebbe riferirsi sia a Joseph Priestley che a William Nicholson (entrambi facevano esperimenti con gas infiammabili).

⁷⁹ D. Dorfman, *Blake in the nineteenth century...*, cit., p. 207.

⁸⁰ Ivi, p. 208.

⁸¹ Cfr. l'ultima sezione del presente capitolo.

⁸² K. Raine, *Yeats the Initiate*, cit., pp. 104-105.

⁸³ Secondo Raine, Yeats si basa su «the Orphic triads of Being, Life, Intelligence, or preservative, creative and regenerative principles, known to Yeats probably from his theosophical studies» (ivi, pp. 94-95).

⁸⁴ «Most of their errors occur in the *Note-Book* poems and the drafts for *Songs of Experience*» (D. Dorfman, cit. p. 200); «A glance at footnotes shows too that EY and the Muses' Library edition regularly follow the emendations of the Aldine Edition and of Swinburne; if Swinburne and the Rossettis differ, they follow the Rossettis» (*ibidem*, n. 15).

⁸⁵ D. Dorfman, *Blake in the nineteenth century...*, cit., p. 216.

⁸⁶ Fanno parte di questo *ensemble* poetico: *William Bond, Mary, The Crystal Cabinet, The Chapel of Gold, Love's Secret, The Golden Net, The Wild Flower's Song, Scoffers, Daybreak, Thames and Ohio, Young Love, Seed-sowing, Night and Day, In a Myrtle Shade e Idolatry*.

⁸⁷ K. Raine, *Yeats the Initiate*, cit., pp. 153-154.

⁸⁸ Ivi, p. 152.

⁸⁹ «He was burning with indignation and sick with disappointment. Stothard had reaped the crop that he had sown. The *Examiner* had endeavoured to drive him off the field of art, as though he were a trespasser, because he tried to harvest some of his own corn. Poverty sat by his chair; the wolf howled at his door. Old friendships were failing. New enmities were growing» (*WWB*, II, 43).

⁹⁰ Yeats e Ellis si soffermano in particolare sull'*incipit* dell'opera che figura in tale edizione. Essi sostengono infatti che questi versi iniziali sarebbero stati scritti dal poeta per essere contenuti altrove: «They are more probably a preface or dedication which expressed the private origin of the work» (*WWB*, II, 43).

⁹¹ Vedi cap. I.

⁹² «He did not die with Christian ease, / Asking pardon of His enemies. / If He had, Caiaphas would forgive: / Sneaking submission can always live. / He had only to say that God was the Devil, / And the Devil was God, like a Christian civil. / Mild Christian regrets to the Devil confess / For affronting him thrice in the wilderness. / Like to Priestley, and Bacon, and Newton, / Poor spiritual knowledge is not worth a button. / But thus the Gospel of St. Isaac confutes, / "God can only be known by His attributes." / He had soon been bloody Cæsar's elf, / And at last he would have been Cæsar himself. / And as for the indwelling of the Holy Ghost, / Or Christ and His Father, it's all a boast, / Or pride and fallacy of the imagination, / That disdains to follow this world's fashion. / To teach doubt and experiment, / Certainly was not what Christ meant» (*WWB*, 49-50).

⁹³ Sono state scritte in corsivo tutte le parole che compaiono anche nel testo blakiano e che i due editori hanno utilizzato pressoché fedelmente.

⁹⁴ Le parole scritte in corsivo figurano anche nel testo blakiano.

⁹⁵ D. V. Erdman, *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, electronic edition, Institute for Advanced Technology in the Humanities, Charlottesville, Virginia 2000, <<http://dazzle.village.virginia.edu:1965/dynaweb/erdman/erd/>> (13/02/07).

⁹⁶ Per quanto riguardano i problemi legati alla pubblicazione di *Vala*, si vedano le edizioni a cura di H. M. Margoliouth (*Vala*, Oxford University Press, London 1963) e G. E. Bentley Jr. (*Vala; or, the Four Zoas: A Facsimile of the Manuscript*, Oxford University Press, London 1963).

⁹⁷ D. Dorfman, *Blake in the nineteenth century...*, cit., pp. 201-202.

⁹⁸ Si veda il sottocapitolo 3.3, pp. 205-214.

⁹⁹ D. Dorfman, *Blake in the nineteenth century...*, cit., p. 210.

¹⁰⁰ Ricordiamo ancora una volta che Yeats tende ad adottare il termine misticismo, quando sarebbe forse più opportuno parlare di simbolismo poetico: «To call any poet who develops a pattern of symbolism in his work a mystic is to purge the term of any useful meaning. Yeats's treatment of the term "mysticism" is itself vague and misleading. By his use of the term he seems to imply that mysticism follows from putting into practice a certain kind of theory of knowledge. Yet when we analyze his conception of this theory we find that it is simply that same denial of naïve materialism made by Blake [...]» (H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., p. 49). In effetti, Yeats sottolinea come sia il misticismo che la poesia simbolica siano dirette a riconoscere la suddetta differenza tra cose naturali e cose spirituali: «[...] in their common use of symbol or correspondences the symbolist poet and the mystic are one» (D. Dorfman, *Blake in the nineteenth century...*, cit., p. 218).

¹⁰¹ Secondo Adams «Here the editors suggest perhaps too strongly the spiritual existence of nature as a positive force rather than as a negative creation in the mind of divided man, but the important point of nature's delusory power is emphatically made throughout the volumes» (*Blake and Yeats*, cit., p. 51).

¹⁰² W. B. Yeats, *William Blake and the Imagination*, in *Ideas of Good and Evil*, cit., p. 117.

¹⁰³ Ritorneremo nel corso di questo capitolo al concetto di espansione quale contrazione all'interno dei confini infiniti della mente, giacché sembra anticipare i simboli yeatsiani dei due *gyres*.

¹⁰⁴ H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., p. 52.

¹⁰⁵ Sono assiomi riguardanti sia l'antropologia (a tal proposito si veda Jung e il suo concetto degli archetipi collettivi) che l'estetica e, per quanto riguarda Yeats, essi confluiranno anche nella sua stessa poetica.

¹⁰⁶ W. B. Yeats, *Magic*, in *Ideas of Good and Evil*, cit., p. 21.

¹⁰⁷ K. Raine, *Yeats the Initiate...*, cit., p. 116.

¹⁰⁸ Ivi, p. 114.

¹⁰⁹ «The "Humours," he writes, "partake of the elements, for yellow cholera is instead of fire, *blood instead of air*, flegme instead of water, and black cholera or melancholy instead of earth"» (*WWB*, I, 257).

¹¹⁰ Infatti, sebbene abbiamo incontrato la triade yeatsiana di «Head», «Heart» e «Loins» – ma anche «Womb» – nella sezione precedente del nostro studio, in realtà, come ben sappiamo, seguendo l'ordine delle varie tematiche così come si presentano in *WWB*, la triade in questione compare per la prima volta proprio nel *Sistema Simbolico* per poi riaffiorare anche in *The Symbolic Structure of the Mystical Writings*, ovvero nel secondo volume, ed è per questo da considerarsi una creazione ed interpretazione attribuite soprattutto a Yeats.

¹¹¹ Per una trattazione più approfondita dei mondi cabalistici rimando al primo capitolo del presente studio.

¹¹² S. Tucci, *Storia della filosofia indiana*, cit., p. 35.

¹¹³ *Contemplation of the Mind (Chittanupassana)*, Transcribed from a lecture delivered by Mr. Mithra Wettimuny at a Meditation Retreat in Sri Lanka, <http://www.beyondthenet.net/medit/arupa_raga.htm> (25/02/07).

¹¹⁴ H. P. Blavatsky, *The Tattvas*, in *The Secret Doctrine*, cit., vol. 3, pp. 498-499.

¹¹⁵ G. de Purucker, *Fountain-Source of Occultism*, Theosophical University Press, On-line Edition 1974, <<http://www.theosociety.org/pasadena/fso/fso-hp.htm>> (02/03/07).

¹¹⁶ G. Tucci, *Storia della filosofia indiana*, cit., p. 13.

¹¹⁷ Ivi, p. 41.

¹¹⁸ Per quanto riguarda la presunta eredità, conclamata da Yeats, dei dogmi della filosofia orientale nel sistema blakiano rimando all'ultima sezione di questo capitolo.

¹¹⁹ D. Dorfman, *Blake in the nineteenth century...*, cit., p. 210.

¹²⁰ Cfr. cap. I.

¹²¹ «Intanto nacquero a Giuseppe due figli, prima che venisse l'anno della carestia; [...] Giuseppe chiamò il primogenito Manasse, [...] E il secondo lo chiamò Efraim [...]» (*Genesi* 41, 50-51, p. 37).

¹²² «I figli di Giacobbe furono dodici. I figli di Lia: il primogenito di Giacobbe, Ruben, poi Simeone, Levi, Giuda, Issacar e Zabulon. I figli di Rachele: Giuseppe e Beniamino. I figli di Bila, schiava di Rachele: Dan e Neftali. I figli di Zilpa, schiava di Lia: Gad e Aser. Questi sono i figli di Giacobbe che gli nacquero in Paddan-Aram» (*Genesi* 35, 22-26, p. 31).

¹²³ D. Dorfman, *Blake in the nineteenth century...*, cit., p. 211.

¹²⁴ «Poi Israele levò l'accampamento e piantò la tenda al di là di Migdal-Eder. Mentre Israele abitava in quel paese, Ruben andò a unirsi con Bila, concubina del padre, e Israele lo venne a sapere» (*Genesi* 35, 21-22, p. 31).

¹²⁵ R. Ellman, *The Identity of Yeats*, cit., p. 29.

¹²⁶ «I believe in the practice and philosophy of what we have agreed to call magic, in what I must call the evocation of spirits, though I do not know what they are, in the power of creating magical illusions, in the visions of truth, in the depths of the mind when the eyes are closed; [...]», W. B. Yeats, *Magic*, in *Ideas of Good and Evil*, cit., p. 21.

¹²⁷ A. Symons, *The Symbolist Movement in Literature* (London 1899), Dutton, New York 1958, p. 146.

¹²⁸ «He experimented constantly with the transmission of images between minds, and with the sudden appearance of traditional mythological images to the minds of people unacquainted with them» (H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., p. 153).

¹²⁹ Interessante, a tal proposito, il commento di Frye nel saggio *Yeats and the Language of Symbolism*, in cui egli osserva come Yeats ed Ellis «approached Blake [...] from the wrong side of Blavatsky: that is, they had already acquired a smattering of occultism, and they expected to find in Blake an occult system or secret doctrine instead of a poetic language» («University of Toronto Quarterly», XVII, October 1947, p. 12).

¹³⁰ «Adamo aveva centotrenta anni quando generò a sua immagine, a sua somiglianza, un figlio e lo chiamò Set. Dopo aver generato Set, Adamo visse ancora ottocento anni e generò figli e figlie. [...] Set aveva centocinque anni quando generò Enos. [...] Enos aveva novanta anni quando generò Kenan: [...]. Kenan aveva settanta anni quando generò Maalaleel; [...]. Maalaleel aveva settantacinque anni quando generò Iared; [...]. Iared aveva centosessantadue anni quando generò Enoch; [...] Enoch aveva sessantacinque anni quando generò Matusalemme; [...]. Matusalemme aveva centoottantasette anni quando generò Lamech; [...]» (*Genesi* 5, 3-26, p. 5).

¹³¹ «Lamech aveva centottantadue anni quando generò un figlio e lo chiamo Noé, [...]» (*ibidem*). Noé generò tre figli: Sem, Cam e Iafet. «Questa è la discendenza di Sem: Sem aveva cento anni quando generò Arpacsad, due anni dopo il diluvio; [...]. Arpacsad aveva trentacinque anni quando generò Selach; [...]. Selach aveva trent'anni quando generò Eber; [...]. Eber aveva trentaquattro anni quando generò Peleg; [...]. Peleg aveva trent'anni quando generò Reu; [...]. Reu aveva trent'anni quando generò Serug; [...]. Serug aveva trent'anni quando generò Nacor; [...]. Nacor aveva ventinove anni quando generò Terach; [...]» (*Genesi* 11, 10-24, p. 9).

¹³² Tale eredità swedenborgiana è stata individuata per la prima volta proprio da Ellis e da Yeats il quale, peraltro, aveva già studiato il pensiero del mistico prima di dare avvio a *WWB*.

¹³³ Lamech è infatti il settimo della discendenza di Seth, l'unico figlio di Matusalemme e il padre di Noè.

¹³⁴ Moloch è la divinità principale degli Ammoniti, corrispondente al dio sole. Egli rappresentava il fuoco che distrugge e purifica. La sua venerazione perdurò da Salomone (*1 Re* 11, 5-7, in cui compare come Milcom) fino a Giosia (*2 Re*, 23,10). Il

suo nome talvolta appare scritto come Moloch (*Levitico* 18, 21; 20, 2-5), ma anche come Malcham (*Sofonia* 1, 5).

¹³⁵ «The first form of the Divine name in the Bible is 'Elohim, ordinarily translated "God" (Genesis 1:1). This is the most frequently used name in the Old Testament, as its equivalent theos, is in the New Testament, occurring in Gen. alone approximately 200 t. [...] Its form is plural, but the construction is uniformly singular, i.e. it governs a singular verb or adjective, unless used of heathen divinities (Psalms 96:5; Psalms 97:7)», Edward Mack, *Bibletools, Definitions*, Copyright 2004 Church of the Great God, <<http://bibletools.org/index.cfm/fuseaction/Def.show/RTD/ISBE/ID/3023>> (15/04/06).

¹³⁶ «In the patriarchal literature, and in Job particularly, where it is put into the mouths of the patriarchs, this name appears sometimes in the compound 'el shadday, sometimes alone. While its root meaning also is uncertain, the suggested derivation from shadhadh, "to destroy," "to terrify," seems most probable, signifying the God who is manifested by the terribleness of His mighty acts. [...], *ibidem*.

¹³⁷ Pahad non è soltanto uno dei nomi di Dio nel Vecchio Testamento, ma è anche il nome della quinta Sefira. Il termine Pahad significa infatti paura ed è unito a Gevurah (nome che abbiamo già incontrato nel primo capitolo), ovvero il giudizio. Pahad/Gevurah si trovano nella colonna di sinistra dell'albero sefirotico, che è la parte opposta al bene: «The demonic forces manifest themselves in Samael and his hosts; they are the "serpents" dwelling in the "hole of the great abyss." In the context of this doctrine, the Zoharic designation of the sphere of evil as the "other side" takes on a startlingly novel meaning. It refers to the "other side" of En Sof itself – that is, to that half of [God] which resists the process of differentiation and organization, and which, by its very resistance to the dramatic process of creation, becomes actually Satanic», G. Scholem, *Sabbatai Sevi: The Mystical Messiah*, Princeton University Press, Princeton 1973, pp. 301-302.

¹³⁸ Si noti l'esplicito riferimento alla cabala, secondo la quale la parte sinistra dell'albero sefirotico è associata al male.

¹³⁹ R. Ellmann, *The Identity of Yeats*, cit., p. 30.

¹⁴⁰ Il simbolismo astrologico costituisce una delle strutture portanti di *A Vision*.

¹⁴¹ H. P. Blavatsky, *The Secret Doctrine*, vol. 1, § VI. THE MUNDANE EGG, cit., online edition: «WHENCE this universal symbol? The Egg was incorporated as a sacred sign in the cosmogony of every people on the Earth, and was revered both on account of its form and its inner mystery. From the earliest mental conceptions of man, it was known as that which represented most successfully the origin and secret of being. The gradual development of the imperceptible germ within the closed shell; the inward working, without any apparent outward interference of force, which from a latent *nothing* produced an active *something*, needing nought save heat; and which, having gradually evolved into a concrete, living creature, broke its shell, appearing to the outward senses of all a self-generated, and self-created being -- must have been a standing miracle from the beginning».

¹⁴² «Akasa, spazio, la cui qualità è di contenere le cose, ed è continuo, divisibile in un numero infinito di punti», G. Tucci, *Storia della filosofia indiana*, cit., p. 48.

¹⁴³ Ivi, p. 37.

¹⁴⁴ Mantenendo l'ordine seguito da Yeats, il primo elemento di ciascuna coppia è quello maschile e il secondo è invece quello femminile.

¹⁴⁵ D. Dorfman, *Blake in the nineteenth century...*, cit., p. 217.

¹⁴⁶ «The sources for the many charts and tables that map the circulation of the Zoas or the movement of Albion or mankind through the twenty-seven Churches (divided into Heart, Head, and Loin groups), for the symbols of the Zoas, for the significance of names, numbers, and colors ranged from Swedenborg to the gossip of practical magicians Yeats happened to know. The only mystical authors mentioned by name are Swedenborg and Behmen» (ivi, p. 213).

¹⁴⁷ H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., p. 55.

¹⁴⁸ Ivi, p. 56.

¹⁴⁹ K. Raine, *Yeats the Initiate...*, cit., p. 88.

¹⁵⁰ R. Ellmann, *The Identity of Yeats*, cit., p. 28.

¹⁵¹ K. Raine, *Yeats the Initiate...*, cit., p. 111.

¹⁵² Si farà riferimento alla prima edizione di *A Vision* con la sigla AV A e alla seconda con la sigla AV B.

¹⁵³ K. Raine, *Yeats the Initiate...*, cit., p. 111.

¹⁵⁴ R. Ellmann, *The Identity of Yeats*, cit., p. 24.

¹⁵⁵ Cit. tratta da *An Introduction to A Vision*, <<http://www.yeatsvision.com/Intro.html>> (05/08/06).

¹⁵⁶ G. Russell, *Song and its Fountains*, Macmillan, London 1932, pp. 10-11.

¹⁵⁷ H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., p. 172.

¹⁵⁸ W. B. Yeats, *The Second Coming* (v. 3), in *The Poems*, cit., p. 235.

¹⁵⁹ Yeats desume questa espressione dal *Convito* dantesco, sostenendo che Dante lo paragona ad un «perfectly proportioned human body» (AV B 82), sebbene non sembri averlo mai adottato. La *Unity of Being* rappresenta l'armonia perfetta tra corpo, spirito e intelletto e può essere associata all'uomo vitruviano di Leonardo. In *A Vision* B, Yeats sostiene di averla raggiunta attraverso la *Mask* (AV B 82), e soprattutto attraverso la visione del male (la concezione manicheistica del mondo come una lotta continua) che si compie per certi spiriti nella fase della Luna Piena, ovvero alle fasi 16, 17 e 18, che rappresentano infatti, rispettivamente, le fasi di Maud Gonnet, W. B. Yeats e Georgie Yeats.

¹⁶⁰ R. Ellmann, *The Identity of Yeats*, cit., p. 153.

¹⁶¹ Si veda il sottocapitolo 4.3, dedicato appunto all'interpretazione yeatsiana di *The Mental Traveller* che compare in *WWB*.

¹⁶² K. Raine, *Yeats the Initiate...*, cit., p. 156.

¹⁶³ Ivi, p. 178.

¹⁶⁴ H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., p. 170.

¹⁶⁵ «The gyres! the gyres! Old Rocky Face, look forth; / Things thought too long can be no longer thought, / For beauty dies of beauty, worth of worth, / And ancient lineaments are blotted out. / Irrational streams of blood are staining earth; / Empedocles has thrown all things about; / Hector is dead and there's a light in Troy; / We that look on but laugh in tragic joy. // What matter though numb nightmare ride on top, / And blood and mire the sensitive body stain? / What matter? Heave no sigh, let no tear drop, / A-greater, a more gracious time has gone; / For painted forms or boxes of make-up / In ancient tombs I sighed, but not again; / What matter? Out of cavern comes a voice, / And all it knows is that one word 'Rejoice!' // Conduct and work grow coarse, and coarse the soul, / What matter? Those that Rocky Face holds dear, / Lovers of horses and of women, shall, / From marble of a broken sepulchre, / Or dark betwixt the polecat and the owl, / Or any rich, dark nothing disinter / The workman, noble and saint, and all things run / On that unfashionable gyre again».

¹⁶⁶ R. Ellmann, *The Identity of Yeats*, cit., p. 155.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ W. B. Yeats, *The Poems*, cit., pp. 186-187.

¹⁶⁹ Per spiegare parte del suo simbolismo e delle immagini adottate, Yeats decide nel 1921, nella pubblicazione in libro di *The Second Coming*, di adottare due personaggi: Michael Robartes e Owen Aherne. Robartes consegna ad Aherne numerosi diagrammi matematici in cui compaiono figure sferiche e di coni interpenetranti, la cui spiegazione è radicata su di un concetto di primaria importanza: il movimento mentale può essere espresso attraverso una forma matematica, quella del *gyre*. Robartes associa questo movimento a quello compiuto dalla crescita di una pianta o di un animale.

¹⁷⁰ «On the afternoon of October 24th 1917, four days after my marriage, my wife surprised me by attempting automatic writing. What came in disjointed sen-

tences, in almost illegible writing, was so exciting, sometimes so profound, that I persuaded her to give an hour or two day after day to the unknown writer, and after some half-dozen such hours offered to spend what remained of life explaining and piecing together those scattered sentences. 'No,' was the answer, 'we have come to give you metaphors for poetry', *Introduction to A Vision*, in *A Packet for Ezra Pound* (1937), in AVB, cit., p. 8.

¹⁷¹ «The nature of infinity is this: That everything has its / Own Vortex, and when once a traveller thro' Eternity / Has pass'd that Vortex, he perceives it roll backward behind / His path, into a globe itself infolding like a sun, / Or like a moon, or like a universe of starry majesty, / While he keeps onwards in his wondrous journey on the earth / Or like a human form, a friend with whom he liv'ed benevolent. / As the eye of man viws both the east & west encompassing / Its vortex, and the north & south with all their starry host, / Also the rising sun & setting moon he views surrounding / His corn-fields and his valleys of five hundred acres square, / Thus is the earth one infinite plane, and not as apparent / To the weak traveller confin'd beneath the moony shade. / Thus is the heaven a vortex pass'd already, and the earth / A vortex not yet pass'd by the Traveller thro' Eternity» (*Milton*, K 497). Per ogni approfondimento sul vortice blakiano rimando a C. Corti, *Blake, Cartesio e il vortice*, in *Stupende Fantasie*, cit., pp. 181-199.

¹⁷² H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., p. 5.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Ivi, p. 106.

¹⁷⁵ «In his published prose Yeats spelled the word "Daimon." In many typescripts he spelled it "Daemon" or "Demon." In the poems it is spelled "Demon." The Daimon of the prose is a less concrete visualization than the Demon of the poems. Perhaps the spellings are supposed to accentuate this difference» (H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., p. 252).

¹⁷⁶ K. Raine, *Yeats the Initiate...*, cit., p. 164.

¹⁷⁷ W. B. Yeats, *Per Amica Silentia Lunae*, in *Mythologies*, Macmillan, New York 1959, p. 335.

¹⁷⁸ H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., p. 252.

¹⁷⁹ Ivi, p. 213.

¹⁸⁰ K. Raine, *Yeats the Initiate...*, cit., p. 120.

¹⁸¹ Ivi, p. 121.

¹⁸² U. Bridge (ed.), *W. B. Yeats and T. Sturge Moore, Their Correspondence, 1901-1937*, Routledge and Kegan Paul, London 1953; Oxford University Press, New York, p. 83.

¹⁸³ La tradizione esoterica ha notevolmente influenzato l'accezione semantica tradizionalmente attribuita alla luna, quale principio femminile associato all'acqua, al cambiamento e alla transitorietà. Infatti, come precisa lo stesso Yeats «"Solar" according to all that I learnt from Mathers, meant elaborate, full of artifice, rich, all that resembles the work of a goldsmith [...] and "lunar" all that is simple, popular, traditional, emotional» (A 371).

¹⁸⁴ S. L. Adams, B. J. Frieling, S. L. Sprayberry (eds.), *The Automatic Script: 25 June 1918—29 March 1920*, vol. 2, in G. Mills Harper (general ed.), *Yeats's Vision Papers*, cit., p. 269. D'ora in poi faremo riferimento a questa edizione con sigla YVP, il volume e il numero arabo della pagina.

¹⁸⁵ Yeats è probabilmente influenzato dalla teosofia: «Our DEITY [...] is everywhere, in every atom of the visible as of the invisible Cosmos, in, over, and around every invisible atom and divisible molecule; for IT is the mysterious power of evolution and involution, the omnipresent, omnipotent, and even omniscient creative potentiality' which does not think, 'for the simple reason that it is *Absolute Thought* itself. Nor does it exist, for the same reason, as it is absolute existence, and *Be-ness*, not a Being. . . . It is a sphere, without circumference, in its symbolism, which has

but one ever-acting attribute embracing all other existing or thinkable attributes - ITSELF» (H. P. Blavatsky, *The Key to Theosophy*, Theosophical Publishing Co., London 1889, pp. 64-65). Anche il simbolo cabalistico dell'albero della vita ha un'accezione religiosa panteistica. Una visione quest'ultima ripresa anche dalla Golden Dawn. William Wynn Westcott durante una lezione agli adepti parla con assoluta indifferenza di «God, or the Divine Powers», annunciando implicitamente la propria visione pluralizzata del concetto di divinità, come quando adotta i termini «the Elohim of Life» e, ancora, «the All self—the great One All» (F. King, *Ritual Magic of the Golden Dawn: Works by S. L. MacGregor Mathers and Others*, VT: Destiny Books, Rochester 1997, pp. 127-130).

¹⁸⁶ R. K. Alspach (ed.), *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, Macmillan, London, New York 1966, p. 1133.

¹⁸⁷ «Blake is Christian and primary because in his vision of “Jesus the Imagination” as the one-in-many and many-in-one he is concerned with the race as a whole. Yeats, on the contrary, is typical of the antithetical tincture, the subjective principle that disunites what concord had united, and at the same time individualizes» (K. Raine, *Yeats the Initiate...*, cit., p. 160).

¹⁸⁸ Secondo la tradizione alchemica, esistono due modalità primarie per conoscere la realtà. La prima si compie attraverso il discernimento intellettuale, razionale ed analitico ed è chiamata conoscenza solare. I suoi simboli primari sono il re, il sole, e il Padre; la seconda, definita come conoscenza lunare, si compie attraverso il pensiero intuitivo e l'immaginazione. Tra i suoi simboli ricordiamo la regina, la luna, l'anima, e lo Spirito Santo. Per eventuali approfondimenti rimando a A. Aromatico, *Alchemy: The Great Secret*, trans. by J. Hawkes, Harry N. Abrams Inc., NY 2000, p. 45 (ed. orig. Gallimard, Paris 1996).

¹⁸⁹ Questa immagine fa parte delle venti illustrazioni pubblicate per la prima volta nel 1550 a Francoforte nel secondo volume del *De Alchimia opuscula complura veterum philosophorum [...]*.

¹⁹⁰ H. Adams, *The Book of Yeats's Vision: Romantic Modernism and Antithetical Tradition*, University of Michigan Press, Ann Arbor MI 1995, pp. 101-102.

¹⁹¹ W. B. Yeats, *Pages from a Diary Written in 1930, Explorations*, selected by Mrs W. B. Yeats, Macmillan, New York 1963, p. 305.

¹⁹² W. B. Yeats, *Introduction to The Cat and the Moon, The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, cit., pp. 805-808.

¹⁹³ R. Ellmann, *The Identity of Yeats*, cit., p. 152.

¹⁹⁴ W. B. Yeats, *The Poems*, cit., p. 335.

¹⁹⁵ Ivi, p. 260.

¹⁹⁶ Il modello storico di tipo ciclico fa parte di molte altre tradizioni antiche. Per quanto riguarda il pensiero moderno, alcuni modelli storici di questo tipo sono presentati da Giambattista Vico in *The New Science* (1725); da G. W. F. Hegel nelle sue *Lectures on the Philosophy of World History* (1822-1831) e in *The Philosophy of History* (1837); e, nel XX secolo, da Oswald Spengler in *Decline of the West* (1918-1922).

¹⁹⁷ K. Raine, *Yeats the Initiate...*, cit., p. 160.

¹⁹⁸ Il poeta si riferisce all'atmosfera anarchica incombente dopo la prima Guerra Mondiale.

¹⁹⁹ H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., p. 243.

²⁰⁰ Ivi, pp. 215-216.

²⁰¹ Cfr. AV B 252-254.

²⁰² H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., p. 282.

²⁰³ Vedi *Sweet Dancer* (1937) in *The Poems*, cit., p. 343; *A Crazy Girl* (1936), ivi, p. 350.

²⁰⁴ «The lot of love is chosen. I learnt that much / Struggling for an image on the track / Of the whirling Zodiac. / Scarce did he my body touch, / Scarce sank he from

the west / Or found a subterranean rest / On the maternal midnight of my breast / Before I had marked him on his northern way, / And seemed to stand although in bed I lay. / I struggled with the horror of daybreak, / I chose it for my lot! If questioned on / My utmost pleasure with a man / By some new-married bride, I take / That stillness for a theme / Where his heart my heart did seem / And both adrift on the miraculous stream / Where – wrote a learned astrologer – / The Zodiac is changed into a sphere» (W. B. Yeats, *Chosen*, ivi, pp. 323-324).

²⁰⁵ R. Ellmann, *The Identity of Yeats*, cit., p. 159.

²⁰⁶ K. Raine, *Yeats the Initiate...*, cit., p. 175.

²⁰⁷ H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., p. 15.

²⁰⁸ W. B. Yeats, *The Poems*, cit, p. 338.

²⁰⁹ Questi simboli rimandano simbolicamente ai quattro elementi naturali. Yeats sostiene di aver mutuato l'immagine delle fasi lunari dalla *Great Wheel* dello *Speculum Angelorum et Hominum* di Giralduus (Cracovia, 1594): «One night I was suddenly thrown out of bed and when I lit my tallow candle found that the bed — which had fallen at one side towards the head — had been propped up by a joint stool and by an old book bound in calf. I found in the morning that it was the *Speculum Angelorum et hominis* of Gyraldus printed at Cracow in 1594, a good many years before the first celebrated Cracow publications and in a much earlier style both as to the kind of woodcut and of type. It was indeed full of curious allegorical woodcuts, astronomical diagrams, where drawings of Noah's Ark and the Tables of the Law were mixed up with Zodiacal signs and phases of the moon and geometrical diagrams where cones containing gyres sprang out of each other like strange vegetables» (AV B 38).

²¹⁰ Yeats riprende questo termine da Jacob Boehme.

²¹¹ W. B. Yeats, *The Poems*, cit., pp. 368-369.

²¹² K. Raine, *Yeats the Initiate...*, cit., p. 126.

²¹³ Ivi, p. 139.

²¹⁴ W. B. Yeats, *The Poems*, cit., pp. 299-300.

²¹⁵ K. Raine, *Yeats the Initiate...*, cit., pp. 134-136.

²¹⁶ Ivi, p. 94.

²¹⁷ Ivi, p. 124.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ U. Bridge (ed.), *W. B. Yeats and T. Sturge Moore*, cit., p. 117.

²²⁰ Così come il sole compie il proprio percorso in un anno, anche la luna si muove nel cerchio dello Zodiaco, sebbene il suo passaggio si compia in poco meno di un mese, 27,32 giorni per l'esattezza. Il numero di questi giorni, arrotondato a ventotto, è dunque il numero delle case lunari che suddividono lo zodiaco. I termini «Mansion of the Moon» o «Station of the Moon» dal latino *mansio*, dimora e *statio*, posizione, sono la traduzione inglese e prima ancora latina dell'arabo *manâzil al-qamar*, ovvero il luogo di riposo della luna. Sebbene le dimore lunari siano correlate con le fasi lunari, esse non sono coincidenti. Come lo Zodiaco rappresenta il movimento apparente dei cieli, così le *Mundane Houses* sono legate alla Terra e sono costruite attorno all'orizzonte e al meridiano o *Midheaven*. Nelle case sono espresse le energie rappresentate dai pianeti. In *A Vision A*, Yeats osserva che il numero delle proprie fasi «is that of the Arabic Mansions of the Moon but they are used merely as a method of classification» (AV A 12). Yeats, in *YVP*, parla di «three circles - horoscope phases Equinox» (1, 310). Il cerchio dell'oroscopo rappresenta l'ego, quello delle fasi raffigura l'anima, e il cerchio dell'equinozio lo stato dell'umanità e, specificatamente, la razza.

²²¹ Le dodici divisioni dello Zodiaco sono nominate in base alle costellazioni con le quali coincidevano al tempo di Tolomeo (c.85-c.165).

²²² Una volta compiuti i dodici cicli dell'incarnazione, l'anima può entrare nel Tredicesimo Ciclo.

²²³ Per un'analisi più approfondita a riguardo rimando a Colin McDowell, "Heraldic Supporters": *Minor Symbolism and the Integrity of A Vision*, «Yeats Annual», 10, 1993, pp. 207-217, p. 10.

²²⁴ V. Moore, *The Unicorn: W. B. Yeats' Search for Reality*, Macmillan, New York 1954, pp. 378-389. Si vedano inoltre R. Ellmann, *The Identity of Yeats*, cit., pp. 236-37; H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., pp. 287-88.

²²⁵ V. Moore, *ivi*, p. 378.

²²⁶ R. Ellmann, *The Identity of Yeats*, cit., p. 236.

²²⁷ H. Adams, *Yeats the Initiate...*, cit. p. 287.

²²⁸ E. Heine, *Yeats and Maud Gonne: Marriage and the Astrological Record, 1908-09*, «Yeats Annual», 13, 1999, pp. 3-33.

²²⁹ R. Taylor (ed.), *Frank Pearce Sturm: His Life, Letters, and Collected Work*, U. Illinois Press, Urbana, Chicago & London 1969, pp. 100-101.

²³⁰ H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., p. 287.

²³¹ D. Dorfman, cit., p. 224.

²³² H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., p. 290.

²³³ K. Raine, *Yeats the Initiate...*, cit., p. 139.

²³⁴ *All Souls' Night, The Municipal Gallery Revisited, In Memory of Major Robert Gregory, In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markiewicz*, ecc.

²³⁵ K. Raine, *Yeats the Initiate...*, cit., p. 101.

²³⁶ *Ivi*, p. 98.

²³⁷ W. B. Yeats, *Blake and the Imagination*, in *Ideas of Good and Evil*, cit., p. 114.

²³⁸ H. Adams, *Blake and Yeats*, cit., p. 85.

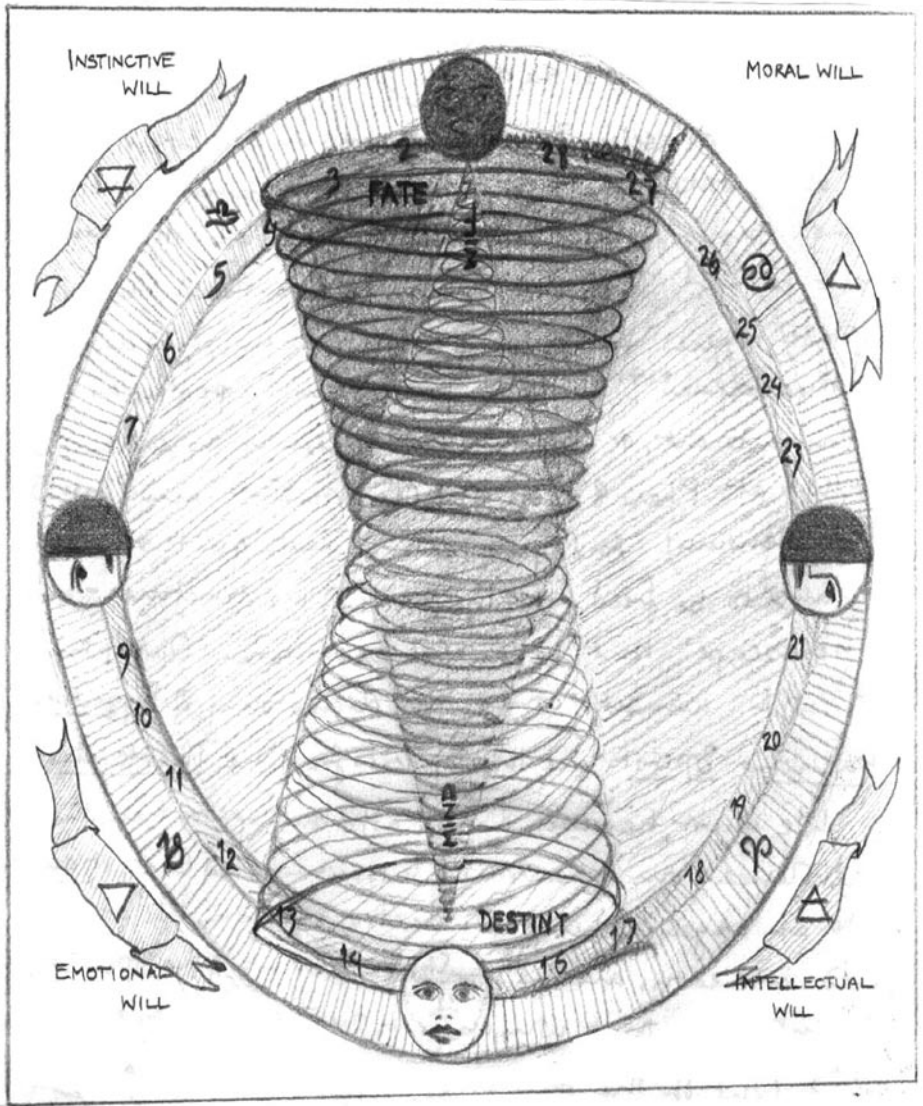


Fig. 7 - N. Mann, *The Wheel. A Drawing*
Copyright (c) 2006, Neil Mann. Used with permission
<<http://www.yeatvision.com/Phases.html>>

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

1. Opere di William Blake

- Blake William, *The Poetical Works of William Blake, Lyrical and Miscellaneous*, ed. with a Prefatory Memoir by W. M. Rossetti, Aldine, London 1874.
- , *The Works of William Blake Poetic, Symbolic, and Critical, edited with Lithographs of the Illustrated 'Prophetic Books,' and a Memoir and Interpretation*, ed. by E. J. Ellis, W. B. Yeats, 3 vols., Bernard Quaritch, London 1893.
- , *The Poetical Works of William Blake*, ed. by J. Sampson, Oxford University Press, London 1905.
- , *The Poetical Works of William Blake*, ed. by E. J. Ellis, Chatto & Windus, London 1906.
- , *Vala; or, the Four Zoas: A Facsimile of the Manuscript*, ed. by G. E. Bentley, Jr., Oxford University Press, London 1963.
- , *Vala*, ed. by H. M. Margoliouth, Oxford University Press, London 1963.
- , *The Complete Writings of William Blake*, ed. by G. Keynes, Oxford University Press, London 1966.
- , *The Note-book of William Blake*, ed. by G. Keynes, Cooper Square Publishers, New York 1971.
- , *The Complete Poetry & Prose of William Blake*, ed. by D. V. Erdman, Anchor, New York 1988 (electronic edition, Institute for Advanced Technology in the Humanities, Charlottesville, Virginia © 2000, <<http://dazzle.village.virginia.edu:1965/dynaweb/erdman/erd/>> (13/02/2008).
- , *Libri Profetici*, cura e trad. di R. Sanesi, Sellerio, Milano 1997.
- , *Jerusalem*, ed. by D. Bindman, Tate Publishing, London 2000.
- , *Milton, a Poem*, ed. by D. Bindman, Tate Publishing, London 2000.
- , *William Blake, The Early Illuminated Printings*, ed. by D. Bindman, Tate Publishing, London 2000.

2. Opere di William Butler Yeats

- Yeats William Butler, *A Symbolic Artist and the Coming of Symbolic Art. An essay on Althea Gyles, The Dome*, London 1898.



- , *Where There Is Nothing*, Macmillan, New York 1903.
- , *The Autobiography of William Butler Yeats*, The Macmillan Company, New York 1916.
- , *Per Amica Silentia Lunae*, Macmillan, London 1918.
- , *The Trembling of the Veil*, T. Werner Laurie, London 1922.
- , *A Vision: An Explanation of Life Founded upon the Writings of Giraldus and upon certain Doctrines attributed to Kusta Ben Luka*, T. Werner Laurie, Ltd., London 1925.
- , *W. B. Yeats and T. Sturge Moore, Their Correspondence, 1901-1937*, ed. by U. Bridge, Routledge and Kegan Paul, London; Oxford University Press, New York 1953.
- , *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, ed. by P. Allt, R. K. Alspach, The Macmillan Company, New York 1957.
- , *Ideas of Good and Evil*, in Id., *Essays and Introductions*, Macmillan and Co Ltd, London 1961.
- , *A Vision B*, Macmillan, London 1962.
- , *Explorations*, Macmillan, New York 1963.
- , *The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, ed. by R. K. Alspach, C. C. Alspach, Macmillan, London and New York 1966.
- , *Memoirs*, ed. by D. Donoghue, Macmillan, London and Basingstoke 1972.
- , *The Collected Poems of W. B. Yeats*, ed. by R. J. Finneran, Collier Books, New York 1983.
- , *The Collected Letters of W. B. Yeats*, ed. by J. S. Kelly, Clarendon Press, Oxford 1986- (*Volume I, 1865-1895*, with E. Domville, 1986; *Volume II, 1896-1900*, with W. Gould, D. Toomey, 1997; *Volume III, 1901-1904*, with R. Schuchard, 1994; *Volume IV, 1905-1907*, with R. Schuchard, 2005).
- , *A Vision and Related Writings*, ed. by A. N. Jeffares, Arena, London 1990.
- , *The Secret Rose, Stories by W. B. Yeats: A Variorum Edition*, ed. by P. L. Marcus, W. Gould, M. J. Sidnell, Cornell University Press, Ithaca & London 1981; 2nd ed., Macmillan, London 1992.
- , *The Yeats Reader: A Portable Compendium of Poetry, Drama, and Prose*, ed. by R. Finneran, Scribner, New York 1997.
- , *The Poems*, ed. by D. Albright, J. M. Dent, London 1998.
- , *The Collected Works of W. B. Yeats*, ed. by R. J. Finneran, G. Mills Harper, Palgrave, New York & London 2001.
- , *The Collected Works of W.B. Yeats Volume IX: Early Articles and Reviews: Uncollected Articles and Reviews Written Between 1886 and 1900*, ed. by John P. Frayne, Madeleine Marchaterre, Scribner, NY & London 2004.
- , *Mythologies*, ed. by G. Warwick, Deirdre Toomey, Palgrave Macmillan, London 2005.

--, *The Collected Poems of W. B. Yeats*, <<http://www.csun.edu/~hceng029/yeats/collectedpoems.html>> (09/23/2007).

3. Critica blakiana e yeatsiana

Ackroyd Peter, *Blake: A Biography*, Sinclair-Stevenson, London 1995.

Adams Hazard (ed.), *Yeatsian Art and Mathematic Form*, «Centennial Review», 4, 1960, pp. 70-88.

--, *William Blake: a Reading of the Shorter Poems*, University of Washington Press, Seattle 1963.

--, *Symbolism and Yeats's A Vision*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 22, 4, 1964, pp. 425-436.

--, *Blake and Yeats: The Contrary Vision*, Russell & Russell, New York 1968.

--, *The Horses of Instruction*, Harcourt, Brace & World, New York 1968.

--, *Lady Gregory*, Bucknell University Press, Lewisburg 1973.

--, *Some Yeatsian Versions of Comedy*, in Id. (ed.), *Antithetical Essays in Literary Criticism and Liberal Education*, Florida State University Press, Tallahassee (FL) 1990, pp. 60-75.

--, *The Book of Yeats's Poems*, Florida State University Press, Tallahassee (FL) 1990.

--, *Critical Essays on William Blake*, G. K. Hall, Boston 1991.

--, *The Book of Yeats's Vision: Romantic Modernism and Antithetical Tradition*, University of Michigan Press, Ann Arbor (MI) 1995.

Albright Daniel, *The Myth against Myth: A Study of Yeats's Imagination in Old Age*, Oxford University Press, London 1972.

Allen James Lovic, *Yeats's Epitaph*, University Press of America, Inc., Washington 1982.

Altizer Thomas J., *New Apocalypse: Radical Christian Vision of William Blake*, Hardcover, Michigan State 1967.

Antonielli Arianna, *Trapassare la superficie fenomenica: il sostrato cristiano e cabalistico nell'opus blakiano*, «Il Confronto Letterario», 42, 2004, pp. 391-414.

--, *L'esoterismo colto di William Butler Yeats dalla Società Teosofica all'Aurora Dorata*, «Il Confronto Letterario», 47, II, 2007, pp. 69-98.

--, *Il simbolismo teosofico nella Visione yeatsiana*, «Rivista Italiana di Teosofia», 3, 2007, pp. 27-32; 4, 2007, pp. 24-30; 5, 2007, pp. 26-32.

--, *W. B. Yeats's The Works of William Blake*, «Estudios Irlandeses», 3, 2008, pp. 10-28.

Arkins Brian, *Towards an Astrological Reading of Yeats*, «Yeats Eliot Review», 11, 3, 1992, pp. 64-66.

Bachchan Harbans Rai, *W. B. Yeats and Occultism: A Study of his Works in relation to Indian Lore, the Cabbala, Swedenborg, Boehme and Theosophy*, Motilal Barnarsidass, Delhi 1965.

- Barfoot Cedric C., "Jerusalem" as City and Emanation: Places and People in Blake's Poetry, in V. Tinkler Villani (ed.), *Babylon or New Jerusalem? Perceptions of the City in Literature*, «DQR Studies in Literature», 32, Amsterdam/New York, Rodopi 2005, pp. 59-75.
- Barilli Renato, *Blake alle origini dell'età contemporanea*, in G. Franci (a cura di), *William Blake: mito e linguaggio*, Studio Tesi, Pordenone 1983.
- Beer John, *Blake's Visionary Universe*, Manchester University Press, Manchester 1969.
- Bentley Gerald Eades, Jr. (ed.), *William Blake: The Critical Heritage*, Routledge and Kegan Paul, London 1975.
- , *Blake Records Supplement*, Clarendon Press, Oxford 1988.
- , *Stranger from Paradise: A Biography of William Blake*, Yale University Press, Yale 2001.
- Berger Pierre, *William Blake. Poet and Mystic*, trans. by D. H. Conner, Haskell House, New York 1968.
- Bidlake Steven, *Blake, the Sacred, and the French Revolution: Eighteenth-Century Ideology and the Problem of Violence*, «European Romantic Review», 3, 1992[-93], pp. 1-20.
- Bindman David, *Blake as an Artist*, Phaidon Press, Oxford 1977.
- (ed.), *W. Blake, The Early Illuminated Printings*, Tate Publishing, London 2000.
- Bloom Harold, *Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument*, Doubleday, Garden City (NY) 1963.
- , *States of Being: The Four Zoas*, in N. Frye (ed.), *Blake. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Inc. Englewood, Inc., Englewood Cliffs (NJ) 1966, pp. 104-105.
- , *Yeats*, Oxford University Press, Oxford & New York 1970.
- Bogen Nancy, *The Problem of Blake's Early Religion*, «The Personalist», 49, 1968, pp. 509-517.
- Cerutti Maria Antonietta, *Blake e il modernismo. Saggi sulla eredità romantica*, Adriatica Editrice, Bari 1993.
- Chapman Wayne K., *W. B. Yeats and English Renaissance Literature*, Macmillan, London 1991.
- Clark Steve, Suzuki Masashi (eds.), *The Reception of Blake in the Orient*, Continuum, London 2006.
- Cooper Andrew M., *Blake and Madness: The World Turned Inside Out*, «ELH», 57, 1990, pp. 585-642.
- Corti Claudia, *Il primo Blake: testo e sistema*, Longo, Ravenna 1980.
- , *Rivoluzione e rivelazione: William Blake tra profeti, radicali e giacobini*, Giannini, Napoli 2000.
- , *Stupende Fantasie. Saggi su William Blake*, Pacini Editore, Pisa 2002.
- Croft Barbara, "Stylistic Arrangements": A Study of William Butler Yeats's A Vision, Associated University Presses, London 1987.

- Cunningham Allan, *William Blake*, in Id. (ed.), *The Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors, and Architects*, vol. I-VI, John Murray, London 1830, vol. II, pp. 140-179.
- Damon S. Foster, *William Blake: His Philosophy and Symbols*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York 1924.
- , *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*, Thames and Hudson, London 1973.
- Davies Jon Gower, *The Theology of William Blake*, The Clarendon Press, Oxford 1948.
- Davis Michael, *William Blake: A New Kind of Man*, Paul Elek, London 1977.
- De Luca Vincent Arthur, *Proper Names in the Structural Design of Blake's Myth-Making*, «Blake Studies», 8, 1978, pp. 5-22.
- Dent Shirley, Whittaker Jason, *Radical Blake: Afterlife and Influence from 1827*, Palgrave Macmillan, Houndmills (UK) 2003.
- Dorfman Deborah, *Blake in the Nineteenth Century: his Reputation as a Poet from Gilchrist to Yeats*, Yale University Press, New Haven & London 1969.
- Dunlop Daniel N., *Interview with Mr. W. B. Yeats*, «The Irish Theosophist», 15, 1893, pp. 147-149.
- Eaves Morris, *William Blake's Theory of Art*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1982.
- Ellis Edwin John, *The Real Blake: A Portrait Biography*, Chatto and Windus, London 1907.
- Ellmann Richard, *The Identity of Yeats*, Oxford U. P., New York 1954.
- , *Yeats: The Man and The Masks* (ed. orig. The Macmillan Company, 1948), Penguin Books, London 1989.
- Erdman David V., Grant John E. (eds.), *Blake's Visionary Forms Dramatic*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1970.
- Erdman David V., *Blake's Early Swedenborgianism: A Twentieth Century Legend*, «Comparative Literature», 5, 1953, pp. 247-257.
- , *Blake: Prophet Against Empire: A Poet's Interpretation of the History of His Own Times*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1969.
- (ed.), *Blake and His Bibles*, Locust Hill Press, West Cornwall (CT) 1990.
- Essick Robert N., *William Blake's 'Female Will' and its Biographical Context*, «Studies in English Literature», 31, 1991, pp. 615-630.
- Faherty Michael (ed.), *The Poetry of W.B. Yeats (Readers' Guides to Essential Criticism)*, Palgrave Macmillan, Hampshire (UK)-New York 2005.
- Fantaccini, Fiorenzo, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, Firenze University Press, Firenze 2009.
- Finneran Richard J., *The Prose Fiction of W. B. Yeats: The Search for "Those Simple Forms"*, Dolmen Press, Dublin 1973.

- , *On Editing Yeats: The Text of A Vision (1937)*, «Texas Studies in Literature and Language», 19, 1, 1977, pp. 119-134.
- Fisher Peter F., *Blake and the Druids*, «Journal of English and Germanic Philology», 58, 1959, pp. 589-612.
- Flannery Mary Catherine, *Yeats and Magic: The Earlier Works*, Billing & Sons, London 1977.
- Fletcher Ian, *W. B. Yeats and Althea Gyles*, «Yeats Studies», 1, 1971, pp. 55-67.
- , *The Ellis-Yeats-Blake Manuscript Cluster*, «The Book Collector», 21, 1972, pp. 72-94.
- Foster Roy F., *W. B. Yeats: A Life*, 2 vols.; vol. 1: *The Apprentice Mage, 1865-1914*, Oxford University Press, Oxford 1997; vol. 2: *The Arch-Poet, 1915-1939*, Oxford University Press, Oxford 2003.
- Franci Giovanna (a cura di), *William Blake: mito e linguaggio*, Studio Tesi, Pordenone 1983.
- Frye Northrop, *Yeats and the Language of Symbolism*, «University of Toronto Quarterly», XVII, 1947, p. 12.
- , *Fearful Symmetry: a Study of William Blake*, Princeton University Press, Princeton 1949.
- , *Yeats and the Language of Symbolism*, in Id. (ed.), *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*, Harcourt, Brace & World, New York 1963, pp. 218-37.
- , *The Rising of the Moon*, in D. Donoghue, J. R. Mulryne (eds.), *An Honoured Guest: New Essays on W. B. Yeats*, Edward Arnold Ltd, London 1965, pp. 8-33.
- (ed.), *Blake. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Inc. Englewood, Englewood Cliffs (N. J.) 1966.
- , *The Top of the Tower: A Study of the Imagery of Yeats*, in Id. (ed.), *The Stubborn Structure: Essays of Criticism and Society*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1970, pp. 257-277.
- Gallesi Luca, *Esoterismo e folklore in W. B. Yeats*, Nuovi Orizzonti, Milano 1990.
- Gilbert Sandra, *The Poetry of William Butler Yeats*, Monarch Notes, Macmillan, Inc., New York 1965.
- Gilchrist Alexander, *Life of William Blake, Pictor Ignotus (1863)*, Everyman's Library, London-New York 1945.
- Givone Sergio, *William Blake. Arte e religione*, U. Mursia editore, Milano 1978.
- Glausser Wayne, *Locke and Blake: A Conversation across the Eighteenth Century*, University Press of Florida, Gainesville 1998.
- Graf Susan, *W. B. Yeats – Twentieth-Century Magus: An In-depth Study of Yeats's Esoteric Practices & Beliefs, Including Excerpts from His Magical Diaries*, Samuel Weiser, Inc., York Beach (ME) 2000.

- Green Matthew J. A., *Visionary Materialism in the Early Works of William Blake: The Intersection of Enthusiasm and Empiricism*, Palgrave Macmillan, New York 2005.
- Gorski William, *Yeats and Alchemy*, University of New York Press, New York 1996.
- Harper Mills George, *The Neoplatonism of William Blake*, University of North Carolina Press, North Carolina University Press, Chapel Hill 1961.
- , *Yeats's Golden Dawn: The Influence of the Hermetic Order of the Golden Dawn on the Life and Art of W.B. Yeats*, Macmillan, London 1974.
- (ed.), *Yeats and the Occult*, Maclean-Hunter Press, New York 1975.
- (ed.), *A Critical Edition of Yeats's A Vision (1925)*, Macmillan, London 1978.
- , *The Making of Yeats's "A Vision": A Study of the Automatic Script*, 2 vols., Macmillan, London 1987.
- (ed.), *Yeats's Vision Papers*, Macmillan, London 1992 (vol. 1: *The Automatic Script: 5 November 1917—18 June 1918*, ed. by S. L. Adams, B. J. Frieling, S. L. Sprayberry; vol. 2: *The Automatic Script: 25 June 1918—29 March 1920*, ed. by S. L. Adams, B. J. Frieling, S. L. Sprayberry; vol. 3: *Sleep and Dream Notebooks, Vision Notebooks 1 and 2, Card File*, ed. by R. A. Martinich, M. Mills Harper).
- Heine Elizabeth, *W. B. Yeats: Poet and Astrologer*, «Culture and Cosmos: A Journal of the History of Astrology and Cultural Astronomy», I, 2, 1997, pp. 60-75.
- , *Yeats and Maud Gonne: Marriage and the Astrological Record, 1908-09*, «Yeats Annual», 13, 1999, pp. 3-33.
- Helms Randel, *Blake at Felpham: A Study in the Psychology of Vision*, «Literature and Psychology», 22, 1972, pp. 57-66.
- Hilton Nelson, *Blakean Zen*, «Studies in Romanticism», 24, 1985, pp. 183-200.
- Hirst Desiré, *Hidden Riches: Traditional Symbolism from the Renaissance to Blake*, Eyre & Spottiswoode, London 1964.
- Holdridge Jefferson, *Those Mingled Seas: The Poetry of W. B. Yeats, the Beautiful and the Sublime*, University College Dublin Press, Dublin 2000.
- Hood Connie Kelly, *The Remaking of A Vision*, «Yeats: An Annual of Critical and Textual Studies», 1, 1983, pp. 33-67.
- Hone Joseph, *W. B. Yeats, 1865-1939*, Macmillan, New York 1943.
- (ed.), *J. B. Yeats, Letters to his Son W. B. Yeats and Others, 1869-1940*, Faber and Faber, London 1944.
- Hough Graham, *The Mystery Religion of W. B. Yeats*, The Harvester Press, Brighton 1984.
- Howes Marjorie, Kelly John (eds.), *The Cambridge Companion to W. B. Yeats*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.

- Jeffares A. Norman, *Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats*, Macmillan, London 1968.
- , *The Circus Animals: Essays on W. B. Yeats*, Macmillan, London 1970.
- , *Yeats and the Occult*, Maclean-Hunter Press, Macmillan of Canada 1975.
- (ed.), *W. B. Yeats: The Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul, London 1977.
- , *W. B. Yeats: A New Biography*, Hutchinson, London 1988.
- (ed.), *Yeats the European*, Barnes and Noble, Savage (Maryland) 1989.
- Jochum Klaus Peter S., *W.B. Yeats. A Classified Bibliography of Criticism*, 2nd edition, revised and enlarged, University of Illinois Press, Urbana & Chicago 1990.
- , *Yeats's Vision Papers and the Problem of Automatic Writing: A Review Essay*, «English Literature in Transition», 36, 3, 1993, pp. 323-336.
- Keach William, *Blake, Violence, and Visionary Politics*, in J. A. W. Heffernan (ed.), *Representing the French Revolution: Literature, Historiography, and Art*, University Press of New England, Hanover (NH) 1992, pp. 24-40.
- Kemeny Tomaso (a cura di), *Seminario sull'opera di William Blake*, La Nuova Italia, Firenze 1983.
- Keynes Geoffrey, *Blake Studies*, Clarendon Press, Oxford 1971.
- King James, *William Blake: His Life*, Weidenfeld and Nicolson, London 1991.
- Kuch Peter, *Yeats and AE: The Antagonism that Unites Dear Friends*, Barnes & Noble, New York 1986.
- Kuhn Albert J., *Blake on the Nature and Origins of Pagan Gods and Myths*, «Modern Language Notes», 72, 1957, pp. 563-572.
- Lenoski Daniel S., *W. B. Yeats: God and Imagination*, «English Studies in Canada», VI, 1, 1980, pp. 84-93.
- Levine Herbert, *Yeats's Daimonic Renewal*, UMI Research Press, Ann Arbor 1983.
- Malins, E., Purkis J., *A Preface to Yeats*, Longman, London 1994.
- MacNeice Louis, *The Poetry of W. B. Yeats*, Oxford Press, London 1941.
- Magnus Ankarsjö, *William Blake and Gender*, McFarland & Co., Jefferson (NC) 2006.
- Masterson Donald, O'Shea Edward, *Code Breaking and Myth Making: the Ellis-Yeats Edition of Blake's Works*, «Yeats's Annual No. 3», 1985, pp. 53-80.
- McDowell Colin, *The 'Opening of the Tinctures' in Yeats's A Vision*, «Eire», 20, 3, 1985, pp. 71-92.
- Mee Jon, *Dangerous Enthusiasm: William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790s*, Clarendon Press, Oxford 1992.

- Meurs Jos van, *William Blake and His Gnostic Myths*, in R. van den Broek, W. Hanegraaff (eds.), *Gnosis and Hermeticism*, SUNY, Albany (NY) 1998, pp. 269-310.
- Moore Virginia, *The Unicorn. William Butler Yeats' Search for Reality*, Macmillan Co., New York 1954.
- Newlin Margaret, Rudd E. Margaret, *Divided Image: a Study of William Blake and W. B. Yeats*, Haskell House Publishers Ltd., New York 1970.
- Oliva Renato, *Hodos Chameliontos*, Le Lettere, Torino 1989.
- Ostriker Alicia, *Vision and Verse in William Blake*, University of Wisconsin Press, Madison 1965.
- Paley Morton D., 'A New Heaven Is Begun': *Blake and Swedenborgianism*, «Blake: An Illustrated Quarterly», 13, 1979, pp. 64-90.
- Parkinson Thomas, *This Extraordinary Book*, «Yeats Annual», 1, 1982, pp. 195-206.
- Picchi Fernando, *Esoterismo e magia nelle poesie di W. B. Yeats*, Nardini Editore, Firenze 1977.
- Pinto Vivian de Sola (ed.), *The Divine Vision: Studies in the Poetry and Art of William Blake*, Gollancz, London 1957.
- Punter David, *Blake, Hegel, and Dialectic*, Rodopi, Amsterdam 1982.
- Putzel Stephen, *Reconstructing Yeats: The Secret Rose and The Wind Among the Reeds*, Barnes and Noble, Totowa (N. J.) 1986.
- Raine Kathleen, *Blake and Tradition*, Routledge & Kegan Paul, London 1969.
- , *William Blake*, Longmans-Green, London 1969.
- , *Yeats, the Tarot and the Golden Dawn*, The Dolmen Press, Dublin 1972.
- , *Blake and Antiquity: a Shorter Version of Blake and Tradition [...]*, Routledge & Kegan Paul, London 1979.
- , *Blake and the New Age*, Allen and Unwin, London 1979.
- , *The Human Face of God: William Blake and the Book of Job*, Thames and Hudson, London 1982.
- , *Yeats the Initiate: Essays on Certain Themes in the Works of W.B. Yeats*, Allen and Unwin, London 1986.
- , *Golgonooza, City of Imagination: Last Studies in William Blake*, Lindisfarne Press, Hudson (NY) 1991.
- , *W. B. Yeats and the Learning of the Imagination*, Golgonooza Press, Ipswich 1999.
- Reggiani Enrico, "The complimentary dream, perhaps": *saggi su William Butler Yeats*, Europrint, Milano 2004.
- Ritvo Puglia Rosemary, *A Vision B: The Plotinian Metaphysical Basis*, «Review of English Studies», 26, 1975, pp. 34-46.

Ronsley Joseph, *Yeats's Autobiography: Life as Symbolic Pattern*, Oxford University Press, London 1968.

Saintsbury George, *Review of the Aldine Edition of The Poetical Works of William Blake*, «Academy», N. S., 35, 1874, pp. 559-601.

Schuchard Marsha Keith, *The Secret Masonic History of Blake's Swedenborg Society*, «Blake: An Illustrated Quarterly», 26, 1992, pp. 40-51.

—, *Yeats and the Unknown Superiors: Swedenborg, Falk, and Cagliostro*, in M. Mulvey Roberts, H. Ormsby-Lennon (eds.), *Secret Texts: The Literature of Secret Societies*, AMS, New York 1995, pp. 114-168.

—, *Why Mrs Blake Cried: William Blake and the Sexual Basis of Spiritual Vision*, Century, London 2006.

Scott William Bell, *Catalogue of the Burlington Fine Arts Club Exhibition of the Works of William Blake*, Burlington Fine Arts Club, London 1876.

Seiden Morton Irving, *William Butler Yeats: The Poet as Mythmaker 1865-1939*, Michigan State University Press, East Lansing (MI) 1962.

Singer June K., *The Unholy Bible. A Psychological Interpretation of William Blake*, Harper Colophon Books, New York 1973.

—, *Blake, Jung, and the Collective Unconscious: The Conflict Between Reason and Imagination*, Nicolas-Hays, York Beach, Maine 2000.

Skelton Robin, Saddlemyer Ann (eds.), *The World of W. B. Yeats: Essays in Perspective*, Dolmen, Dublin 1965.

Spector Sheila A., *Kabbalistic Sources: Blake's and His Critics*, «Blake: An Illustrated Quarterly», 17, 1983-1984, pp. 84-101.

—, *Hebraic Etymologies of Proper Names in Blake's Myth*, «Philological Quarterly», 67, 1988, pp. 345-63.

—, «*Glorious Incomprehensible*»: *The Development of Blake's Kabbalistic Language*, Bucknell University Press, Lewisburg (PA) – Associated University Presses, London 2001.

—, «*Wonders Divine*»: *The Development of Blake's Kabbalistic Myth*, Bucknell University Press, Lewisburg (PA) – Associated University Presses, London 2001.

Swinburne Algernon Charles, *William Blake: A Critical Essay*, John Camden Hotten, London 1868; Chatto and Windus, London 1906.

Symons Arthur, *William Blake*, Constable, London 1907.

Tambling Jeremy, *Blake's Night Thoughts*, Palgrave Macmillan, New York 2004.

Tinkler Villani Valeria, *Visions of Dante in English Poetry: Translations of the 'Commedia' from Jonathan Richardson to William Blake*, «The Modern Language Review», 86, 4, 1991, pp. 979-980.

Todd Ruthven, *William Blake the Artist*, Studio Vista, London 1971.

Unterecker John, *A Reader's Guide to W. B. Yeats*, Thames and Hudson, London 1959.

-- (ed.), *Yeats: A Collection of Critical Essay*, Prentice-Hall, New Jersey 1963.

Viscomi Joseph, *Blake and the Idea of the Book*, Princeton University Press, Princeton 1993.

Warwick Gould, *A Lesson for the Circumspect: W. B. Yeats's Two Versions of A Vision and the Arabian Nights*, in P. L. Caracciolo (ed.), *The "Arabian Nights" in English Literature: Studies in the Reception of "The Thousand and One Nights" into British Culture*, Macmillan, London 1988, pp. 244-280.

Weir David, *Brahma in the West: William Blake and the Oriental Renaissance*, State University of New York Press, Albany 2003.

Wilson Mona, *The Life of William Blake*, Clarendon Press, Oxford 1971.

Wright Julia, *Blake, Nationalism, and the Politics of Alienation*, Ohio University Press, Athens 2004.

Ziegelman Lois, *Blake, the Druids, and the Regeneration of Generation*, «University of Hartford Studies in Literature», 15, 1983, pp. 13-32.

4. Altri testi

Agrippa Cornelio, *Three Books of Occult Philosophy*, ed. by D. Tyson, Llewellyn, St. Paul 1998.

Andronico Tosonotti Pina, *'I ROSACROCE'*, ed. Xenia, Milano 2000.

Arnold Paul, *Storia dei Rosa-Croce*, Bompiani, Milano 1991.

Aromatico Andrea, *Alchemy: The Great Secret* (ed. orig. Gallimard, Paris 1996), trans. by J. Hawkes, Harry N. Abrams Inc., New York 2000.

Bacon Francis, *Novum Organum, Aphorisms concerning the Interpretation of Nature and the Kingdom of Man, The First Book, XCV*, <http://www-personal.k-state.edu/~lyman/English233/Bacon-Novum_Organum1.htm#r-middle_axioms> (03/01/08).

Barker A. Trevor (comp.), *The Letters of H. P. Blavatsky to A. P. Sinnett*, Theosophical University Press, Pasadena 1973.

-- (comp.), *The Mahatma Letters to A. P. Sinnett*, Theosophical University Press, Pasadena 1992 (edizione online: <<http://www.theosociety.org/pasadena/mahatma/ml-44.htm>> (18/05/2005).

Berdjaev Nicolaj A., *Studies Concerning Jacob Boehme, Etude II. The Teaching about Sophia and the Androgyne. J. Boehme and the Russian Sophiological Current*, «Journal Put», 1930, 21, pp. 34-62.

Bevir Mark, *Theosophy as a Political Movement*, in A. Copley, H. Rüstau (eds.), *Gurus and their Followers: New Religious Reform Movements*

- in Colonial India*, Oxford University Press, Delhi 2000, pp. 159-179 (accessibile online all'indirizzo: <<http://www.unet.univie.ac.at/~a7502210/politicalmovement.html>>).
- Blavatsky Helena Petrovna, *H. P. Blavatsky: Collected Writings*, comp. by B. de Zirkoff, 15 vols., Theosophical Publishing House, Wheaton-Madras-London 1950-1995.
- , *The Theosophical Glossary* (posthumous; ed. orig. The Theosophical Publishing Society, London 1892), ed. by G. R. S. Mead, The Theosophy Company, Los Angeles 1966.
- , *Studies in Occultism*, Theosophical University Press, Pasadena 1987.
- , *Isis Unveiled: A Master-Key to the Mysteries of Ancient and Modern Science and Theology* (ed. orig. Bernard Quaritch, London 1877), 2 vols., Theosophical University Press, Pasadena 1988.
- , *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, (ed. orig. The Theosophical Publishing Co. Ltd., London-New York-Madras 1888), 2 vols., Theosophical University Press, Pasadena 1988; Theosophical University Press Online Edition, <<http://www.theosociety.org/pasadena/sd/sd1-0-co.htm#contents>> (03/11/2007).
- , *The Key to Theosophy, Being a Clear Exposition, in the Form of Question and Answer, of the Ethics, Science, and Philosophy for the Study of which the Theosophical Society Has Been Founded* (ed. orig. The Theosophical Publishing Co. Ltd., London 1889), Theosophical University Press, Pasadena 1995; Theosophical University Press Online Edition 1889, <<http://www.theosociety.org/pasadena/key/key-hp.htm>> (01/07/2007).
- Bloom Harold, Trilling Lionell (eds.), *The Oxford Anthology of English Dictionary*, vol. II, Oxford University Press, Oxford 1973.
- Boehme Jacob, *An Apologie Concerning Perfection Being a Fundamental Answer and Reply upon Esaiah Stiefel His Exposition of the Four Texts of the Holy Scripture Written In the Year*, trans. by J. Sparrow, no. 16, Microfilm Series II, London 1661.
- , *The Works of Jacob Behman*, ed. by W. Law, Richardson, London 1764.
- , *Saemtliche Schriften*, a cura di W.-E. Peuckert, Frommanns, Stuttgart 1955-61.
- , *The Way to Christ*, trans. by W. Zeller, Paulist Press, New York 1978.
- Boyd Ernest A., *Ireland's Literary Renaissance*, John Lane Co., New York 1916.
- Brock Erland J. (ed.), *Swedenborg and His Influence*, Academy of New Church, Bryn Athyn 1988.
- Butt G. Baseden, *Madame Blavatsky*, David McKay Co., Philadelphia 1925.
- Campbell Bruce F., *Ancient Wisdom Revived: A History of the Theosophical Movement*, University of California Press, Berkeley 1980.
- Cantor Paul A., *Creature and Creator: Myth-making and English Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.

- Carrithers Walter A., Jr., *Madame Blavatsky: 'One of the World's Great Jokers'*, «Journal of the American Society for Psychological Research», vol. LVI, 1962, pp. 131-139.
- Case Paul Foster, *The True and Invisible Rosicrucian Order*, Samuel Weiser Publishing, York Beach, Maine 1985.
- Cicero Chic and Sandra Tabatha, *Secrets of a Golden Dawn Temple*, Llewellyn Publications, St. Paul, Minnesota 1992.
- , *Self-Initiation into the Golden Dawn Tradition*, Llewellyn Publications, St. Paul (Minnesota) 1998.
- Coleridge Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, ed. by J. Engell, W. Jackson Bate, 2 vols., Princeton University Press, Princeton 1983.
- Colquhoun Ithell, *Sword of Wisdom: MacGregor Mathers and "The Golden Dawn"*, G. P. Putnam's Sons, New York 1975.
- Copley Antony (ed.), *Gurus and their Followers: New Religious Reform Movements in Colonial India*, Oxford University Press, Delhi 2000.
- Courtis Jack, *The Tomb of CRC. The Symbolism of the Seven Sides*, <<http://www.crcsite.org/tomb.htm>> (15/04/2007).
- Crisafulli Lilla Maria (a cura di), *La rivoluzione francese in Inghilterra*, Liguori, Napoli 1990.
- D'Alonzo Antonio, *L'Occultismo moderno tra Eliphas Lévi ed Aleister Crowley*, <<http://www.grandettriade.it/occultismo.htm>> (27/09/2007).
- Deghaye Pierre, *La Doctrine ésotérique de Zinzendorf (1700-1760)*, Klincksieck, Parigi 1969.
- Eliade Mircea, *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions*, University of Chicago Press, Chicago 1976.
- , *Enciclopedia delle Religioni*, edizione tematica europea a cura di D. M. Cosi, L. Saibene, R. Scagno, Jaca Book, Milano c1993-1997.
- Eliot Thomas Stearns, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1922), Methuen & Co., London 1928; Bartleby.com, 1996, <www.bartleby.com/200/>.
- , *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*, Faber & Faber, London 1934.
- Faivre Antoine, *L'ésotérisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1992.
- , *Accès de l'ésotérisme occidental*, coll. «Bibliothèque des Sciences Humaines», 2 vols., Gallimard, Paris 1996.
- Frater C. H., N.O.M., *Flying Roll XVII, The Symbolism of the Seven Sides*, <<http://www.angelfire.com/ab6/imuhtuk/gdrolls/fly17.htm>> (15/04/2007).
- Frye Northrop (ed.), *Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth, and Society*, Indiana University Press, London 1976.

- Gage John, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Thames and Hudson, Singapore 1993.
- Gigot Francis E., *Kabbala*, «The Catholic Encyclopedia», Online Edition 2003, <<http://www.newadvent.org/cathen/08590a.htm>> (17/06/2007).
- Godfroy Don, *The Cross in the Heart of God*, <<http://www.kingdomlife.Com/kingdom/boheme.htm>> (18/07/2007).
- Gray William, *The Ladder of Lights*, Samuel Weiser, Inc., York Beach (ME) 1981.
- Groll Ursula, *Swedenborg and New Paradigm Science*, trans. by N. Goodrick-Clarke, Swedenborg Foundation Publishers, West Chester (PA) 2000.
- Halevi Z' Ev Ben Shimon, *Adam and the Kabbalistic Tree*, Rider, London 1974.
- Hastings Beatrice, *Defence of Madame Blavatsky*, 2 vols., The Hastings Press, Worthing, Sussex 1937.
- Howe Ellic, *The Magicians of the Golden Dawn*, Samuel Weiser, New York 1978.
- Hutin Serge, *Les disciples anglais de Jacob Boehme aux XVII^e-XVIII^e siècles*, coll. « la Tour Saint-Jacques», Denoël, Paris 1960.
- Jones Stansford, *I.N.R.I., De Mysteries, Rosae Rubea Et Aurae Crucis*, Kessinger Publishing, Kila, Montana 1996.
- Judge William Quan, *The Ocean of Theosophy* (ed. orig. Theosophical Publishing Society, London 1893), Theosophical University Press, Pasadena 1973; ch. I, Canadian Theosophical Association, <<http://www.theosophical.ca/OceanTheosophy.htm>> (25/06/2007).
- Kazlev Martin Alan, *H. P. Blavatsky*, <<http://www.kheper.Net/topics/Theosophy/Blavatsky.htm>> (23/07/2006).
- Keith Jim (ed.), *Secret and Suppressed: Banned Ideas and Hidden History*, Feral House, Venice (CA) 1993.
- King Francis (ed.), *Ritual Magic of the Golden Dawn: Works by S. L. MacGregor Mathers and Others*, VT: Destiny Books, Rochester 1997.
- Krakovsky Rabbi Levi I., *Kabbalah, The Light of Redemption*, Research Centre of Kabbalah, New York 1970.
- Kuritzky Simcha, *Kabbalistic Magic*, Part I, <<http://www.digital-brilliance.com/kab/rpgkab.txt>> (17/05/2007).
- Leet Leonora, *The Universal Kabbalah: Deciphering the Cosmic Code in the Sacred Geometry of the Sabbath Star Diagram*, Inner Traditions, Rochester (VT) 2004.
- Levi Eliphas, *Storia della Magia*, trad. it di G. Tarozzi, Edizioni Mediterranee, Roma 2003.

- Low Colin, *Necronomicon*, <<http://www.mystae.com/restricted/streams/scripts/sefirot.html>> (17/05/2007).
- Luck Georg, *Arcana Mundi*, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori editore, Milano 2000.
- MacGregor Mathers Samuel Liddel, *The Book of the Sacred Magic of Abra=Melin, the Mage*, Dover Books, New York 1977.
- Mack Edward, *Bibletools, Definitions*, Copyright 2004 Church of the Great God, <<http://bibletools.org/index.cfm/fuseaction/Def.show/RTD/ISBE/ID/3023>> (15/04/2007).
- Maine W. Brother George E., *Desaguiers and The March of Militant Masonry, An Oration delivered before The Grand Lodge of Washington June, 1939*, <<http://web.mit.Edu/dryfoo/Masonry/Essays/desag.html>> (17/08/2007).
- Materer Timothy, *Modernist Alchemy, Poetry and Occult*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1995.
- Matthews Boris, *The Herder Dictionary of Symbols: Symbols from Art, Archaeology, Mythology, Literature, and Religion*, Chiron Publications, New York 1994.
- McIntosh Christopher, *The Rosicrucians*, Crucible/Thorsons, Wellingborough 1980 (rev. ed 1987).
- Mulvey Roberts, M., Ormsby-Lennon, H. (eds.), *Secret Texts: The Literature of Secret Societies*, AMS, New York 1995.
- Ó Céirín Kit and Cyril, *Women of Ireland: A Biographical Dictionary*, Irish Books and Media, Inc., Minneapolis (MN) 1996.
- Olcott Henry Steel, *The Esoteric Tradition*, 2nd ed., Theosophical University Press, Pasadena 1940.
- , *Old Diary Leaves: The History of Theosophical Society, America 1874-1878*, vol. I, Theosophical Publishing House, Adyar 1986.
- O'Neill Tim, *The Erotic Freemasonry of Count Nicholas von Zinzendorf*, in J. Keith (ed.), *Secret and Suppressed: Banned Ideas and Hidden History*, Feral House, Venice (CA) 1993, pp. 103-108.
- Orwell George, *Critical Essays*, Secker and Warburg, London 1960.
- Purucker Gottfried (de), *Fountain-Source of Occultism*, Theosophical University Press, Online Edition 1974, <<http://www.theosociety.org/pasadena/fso/fso-hp.htm>> (02/03/2006).
- Regardie Israel, *The Golden Dawn: A Complete Course in Practical Ceremonial Magic*, Llewellyn, St. Paul 1995.
- Russell George, *Song and its Fountains*, Macmillan, London 1932.
- Ryan Charles James, *H. P. Blavatsky and the Theosophical Movement*, Theosophical University Press 1975, <<http://www.theosociety.org/pasadena/hpb-tm/hpbtm-2.htm#t1#t1>> (25/06/2007).

- Sassoon George, Dale Rodney, *The Manna Machine*, Sidgwich and Jackson, London 1978.
- Scholem Gershom Gerhard, *Sabbatai Sevi: The Mystical Messiah*, Princeton University Press, Princeton 1973, pp. 301-302.
- Schuchard Marsha Keith, *Swedenborg, Jacobitism, and Freemasonry*, in E. Brock (ed.), *Swedenborg and His Influence*, Academy of New Church, Bryn Athyn 1988, pp. 359-379.
- , *Swedenborg's Travels: New Documents Raise New Questions*, in *Swedenborg Society Annual Report*, Swedenborg Society, London 1998, pp. 35-45.
- , *Emanuel Swedenborg: Deciphering the Codes of a Celestial and Terrestrial Intelligencer*, in E. Wolfson (ed.), *Rending the Veil: Concealment and Secrecy in the History of Religions*, Seven Bridges, New York 1999, pp. 177-208.
- , *Restoring the Temple of Vision: Cabalistic Freemasonry and Stuart Culture*, Brill Academic Publisher, Boston 2002.
- Segal Eliezer, *The Ten Sefirot of the Kabbalah*, 1995, <<http://www.acs.ucalgary.ca/~elsegal/>> (14/02/2006).
- Seligmann Kurt, *The History of Magic and the Occult*, Gramercy Books, New York 1997.
- Shepard Leslie A. (ed.), *Encyclopedia of Occultism and Parapsychology*, 3^o ed., Gale Research, Inc., Detroit 1991.
- Simonetti Manlio (a cura di), *Testi gnostici cristiani*, Laterza, Bari 1970
- Sinnett Alfred P., *The Occult World*, Theosophical Publishing House Ltd., London 1969.
- , *Esoteric Buddhism*, Theosophical Publishing House Ltd., London, Madras-Wheaton 1972.
- Sportelli Annamaria, *Il «Long poem» nell'età di Wordsworth: percorsi critici e testuali*, B.A. Graphis, Bari 1999.
- Stoudt John Joseph (ed.), *Sunrise to Eternity: A Study of Jacob Boehme's Life and Thought*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1957.
- Surette Leon, Tryphonopoulos Demetres P., *Literary Modernism and the Occult Tradition*, The National Poetry Foundation, University of Maine, Maine 1996.
- Swedenborg Emmanuel, *Arcana Coelestia, the Heavenly Arcana Contained in the Holy Scripture or Word of the Lord Unfolded, Beginning with the Book of Genesis* (ed. orig. 1749-1756), trans. and ed. by J. F. Potts, 12 vols., American Swedenborg Printing and Publishing Society, New York 1905-1910.
- , *True Christian Religion. The True Christian Religion Containing the Universal Theology of the New Church Foretold by the Lord in Daniel 7:13-14 and in Revelation 21:1-2* (ed. orig. 1771), trans. by J. Ager, Swedenborg Foundation, New York 1915.

- , *The Apocalypse Revealed* (ed. orig. *Apocalypsis explicata secundum sensum spiritualement*, 1766) trans. by F. C. Coulson, 2 vols., The Swedenborg Society, London 1970.
- , *Miscellaneous Observations on Physical Sciences* (ed. orig. 1722), trans. by C. Strutt, Swedenborg Scientific Association, Bryn Athyn (PA) 1976.
- , *Heaven and its Wonders and Hell. From Things Heard and Seen* (ed. orig. 1758), trans. and revised by G. Dole, Swedenborg Foundation, New York 1979.
- , *Angelic Wisdom Concerning Divine Love and Divine Wisdom/Divine Providence* (ed. orig. 1763-1764), trans. by G. Dole, Swedenborg Foundation, West Chester (PA) 2002.
- Symons Arthur, *The Symbolist Movement in Literature*, Dutton, New York 1958.

- Taylor Edward, *Jacob Behmen's Theosophick Philosophy Unfolded*, London 1691.
- Taylor Richard (ed.), *Frank Pearce Sturm: His Life, Letters, and Collected Work*, U. Illinois Press, Urbana, Chicago & London 1969.
- Toksvig Signe, *Emanuel Swedenborg, Scientist and Mystic*, Yale University Press, New Haven 1948.
- Trompf Garry W. (ed.), *Cargo Cults and Millenarian Movements*, De Gruyter, Berlin and New York 1991.
- , *Millenarism: History, Sociology and Cross-Cultural Analysis*, «Journal of Religious History», 24, 1, 2000, pp. 103-124.
- Tucci Giuseppe, *Storia della filosofia indiana*, Editori Associati S.p.A, Firenze 1996.
- Turchi Nicola, *Storia delle Religioni*, Sansoni, Firenze 1962.

- Voorhis Harold Van Buren, *A History of Organized Masonic Rosicrucianism*, Societas Rosicruciana, Brookline (MA) 1983.

- Waite Arthur Edward, *A New Encyclopedia of Freemasonry*, William Ryder, London 1921.
- Ward, Margaret, *Maud Gonne: Ireland's Joan of Arc*, Pandora, London 1990.
- , *In Their Own Voice: Women and Irish Nationalism*, Attic Press, Cork 1995.
- Washington Peter, *Madame Blavatsky's Baboon*, Schocken Books, New York 1993.
- Wigoder Geoffrey (ed.), *Library of Jewish Knowledge*, Keter Publishing House Ltd., Jerusalem 1974.
- Williams Thomas A., *Eliphas Levi, Master of Occultism*, University of Alabama Press, Tuscaloosa 1975.

Wolfson Elliott (ed.), *Rending the Veil: Concealment and Secrecy in the History of Religions*, Seven Bridges, New York 1999.

Worrel Thomas D., *A Brief Study of the Rose Cross Symbol*, <<http://www.geocities.com/Athens/2092/paper3.htm>> (15/09/2007).

Yates Frances A., *Rosicrucian Enlightenment*, Routledge and Kegan Paul, London 1972.

INDICE DEI NOMI

- Abramo 71, 126, 268, 270, 271
 Abrams, H. N. 334 n., 341
 Ackroyd, P. 109 n., 340
 Adam Kadmon 71, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 99, 100, 121 n.
 Adamo 48, 49, 64, 65, 80, 93, 94, 99, 121 n., 133 n., 166, 212, 218, 235, 255, 264, 268, 269, 270, 271, 330 n.
 Adams, H. 19, 21 n., 22 n., 23 n., 111 n., 184 n., 200 n., 249, 253, 278, 282, 286, 297, 298, 311, 312, 313, 314, 319, 320, 321, 322 n., 324 n., 325 n., 326 n., 329 n., 330 n., 332 n., 333 n., 334 n., 335 n., 336 n., 340
 Adams, S. L. 347, 348
 Agrippa, E. C. 70, 96, 124 n., 133 n., 188 n., 256, 257, 341
 Ahania 55, 57, 62, 122 n. 212, 218, 221, 263
 Albione 18, 25, 30, 32, 43, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 68, 72, 74, 75, 77, 80, 81, 82, 83, 88, 94, 95, 99, 100, 102, 112 n., 113 n., 115 n., 116 n., 120 n., 121 n., 131 n., 172, 205, 225, 241, 242, 243, 264, 267, 274, 300, 320
 Albright, D. 162, 340, 341
 Allen, J. L. 341
 Alspach, C. C. 340
 Alspach, R. K. 183 n., 334 n., 340
 Altizer, T. J. 75, 128 n., 341
 Andronico Tosonotti, P. 341
 Angelo di Albione 59, 120 n.
 Antonielli, A. 13, 14, 15, 341
 Apofiside 180 n.
 Aristotele 124 n.
 Arkins, B. 341
 Arnold, M. 326 n.
 Arnold, P. 180 n., 341
 Aromatico, A. 334 n., 341
 Arpacsad 271, 330 n.
 Aser 264, 330 n.
 Bachchan, H. R. 342
 Bacon, F. 39, 41, 44, 45, 113 n., 114 n., 328 n., 342
 Baker, M. 175 n.
 Balzac de, H. 134 n.
 Barfoot, C. C. 342
 Barilli, R. 342
 Barker, A. T. 177 n., 342
 Basire, J. 110 n., 209, 326 n.
 Baudelaire, C. 177 n.
 Baum, F. 177 n.
 Beer, J. 342
 Beniamino 264, 330 n.
 Bennett, A. (Ananda Matteya) 181 n., 182 n.
 Bentley, G. E., Jr. 109 n., 124 n., 328 n., 339, 342, 347
 Berdjaev, N. A. 132 n., 342
 Berger, P. 71, 121 n., 126 n., 128 n., 342



- Bergson, H. 181 n.
 Bergson, M. 181 n.
 Besant, A. 177 n.
 Bevir, M. 177 n., 342
 Bidlake, S. 342
 Bindman, D. 110 n., 339, 342
 Blackwood, A. 182 n.
 Blake, C. 326 n.
 Blake, J. 208
 Blake, R. 27, 211, 327 n.
 Blavatsky, H. P. 13, 144, 145
 Bloom, H. 19, 22 n., 52, 112 n., 116 n., 118 n., 119 n., 120 n., 121 n., 123 n., 343
 Blunt, A. 110 n.
 Boehme, J. 20, 21 n., 23 n., 70, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 111 n., 116 n., 121 n., 125 n., 126 n., 129 n., 130 n., 131 n., 132 n., 133 n., 149, 163, 190, 191, 195, 196, 210, 253, 255, 262, 268, 292, 294, 307, 317, 322 n., 335 n., 342, 343, 348, 353
 Bogen, N. 96, 133 n., 343
 Boyd, E. A. 343
 Brahma 178 n., 179 n., 259, 355
 Bridge, U. 333 n., 335 n., 340
 Brock, E. J. 343, 352
 Bromion 41, 135 n., 244, 277, 281
 Brothers, R. 112 n.
 Bunyan, J. 118 n.
 Burke, E. 39
 Butt, G. B. 343
 Butts, T. 33, 35, 109 n., 212

 Cam 330 n.
 Campbell, B. F. 344
 Cantor, P. A. 344
 Caracciolo, P. L. 322, 355
 Carlo I 131 n.
 Carrithers, W. A. 344
 Cartesio 40, 113 n., 333 n.
 Case, P. F. 180 n., 344
 Cerutti, M. A. 344

 Chapman, W. K. 185 n., 344
 Chaucer, G. 45, 48, 110 n.
 Cicero, C. 180 n., 344
 Cicero, S. T. 180 n., 344
 Clark, S. 344
 Clarke, K. 184 n.
 Clowes, J. 98
 Coleridge, S. T. 22 n., 129 n., 134 n., 344
 Colquhoun, I. 344
 Conner, D. H. 121, 342
 Constant, A.-L. (Levi Eliphas) 72, 99, 123 n., 124 n., 125 n., 126 n., 127 n., 129 n., 132 n., 133 n., 136 n., 137 n., 154, 158, 177 n., 180 n., 185 n., 344, 350, 355
 Cookworthy, T. 98
 Cooper, A. M. 344
 Copley, A. 177 n., 342, 344
 Correggio 47
 Corti, C. 13, 21 n., 32, 36, 57, 82, 110 n., 111 n., 112 n., 113 n., 114 n., 115 n., 116 n., 117 n., 118 n., 119 n., 120 n., 122 n., 123 n., 124 n., 125 n., 127 n., 128 n., 129 n., 333 n., 344
 Cosi, D. M. 124 n., 345
 Courtis, J. 186 n., 344
 Crisafulli, L. M. 344
 Cristo 26, 38, 43, 52, 56, 58, 59, 61, 65, 66, 67, 68, 70, 83, 90, 92, 99, 107, 112 n., 115 n., 120 n., 130 n., 131 n., 151, 152, 166, 168, 170, 180 n., 183 n., 186 n., 196, 205, 207, 208, 223, 224, 225, 229, 230, 231, 232, 234, 236, 242, 266, 268, 269, 273, 274, 296, 297, 299
 Croft, B. 322 n., 344
 Crowley, A. 159, 182 n., 344
 Cudworth, R. 131 n.
 Cumberland, G. 46, 109 n., 110 n.
 Cunningham, A. 22 n., 344

 Da Fiore, G. 168, 185 n.
 Dale, R. 127 n., 352

- D'Alonzo, A. 344
- Damon, S. F. 19, 22 n., 37, 91, 105, 112 n., 113 n., 114 n., 115 n., 118 n., 130 n., 131 n., 132 n., 135 n., 136 n., 138 n., 139 n., 345
- Daniele (profeta) 51, 60, 61, 66, 80, 117 n., 127 n.
- Dante 108, 109 n., 117 n., 168, 193, 210, 319, 320, 324 n., 332 n., 354
- Davies, J. G. 133 n., 345
- Davis, M. 109 n., 345
- Deghaye, P. 125 n., 134 n., 345
- De L'Isle Adam, V. 185 n.
- De Luca, V. A. 345
- Della Porta, G. B. 125 n.
- Dent, J. M. 340
- Dent, S. 345
- De Pasqually, M. 97, 11 n., 125 n.
- De Purucker, G. 329 n.
- De Saint-Martin, L.-C. 125 n.
- De Sola Pinto, V. 351
- Dio 25, 26, 28, 29, 30, 32, 34, 37, 39, 40, 45, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 58, 60, 61, 65, 66, 67, 70, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109 n., 112 n., 115 n., 116 n., 117 n., 118 n., 119 n., 120 n., 121 n., 123 n., 124 n., 128 n., 129 n., 131 n., 132 n., 133 n., 135 n., 136 n., 148, 151, 152, 155, 157, 166, 180 n., 109, 225, 229, 230, 253, 255, 256, 260, 268, 269, 270, 274, 276, 284, 288, 290, 293, 294, 296, 301, 306, 331 n.
- Dionysius the Areopagite 135 n.
- Dolgorouky, H. 175 n.
- Domville, E. E. 21 n., 340
- Donoghue, D. 22 n., 346
- Dorfman, D. 19, 23, 191, 199, 216, 222, 249, 262, 264, 277, 317, 322 n., 323 n., 324 n., 325 n., 326 n., 327 n., 328 n., 329 n., 330 n., 331 n., 336 n., 345
- Doubleday, A. 177 n.
- Dowson, E. 185 n., 322 n.
- Dryden, J. 113 n.
- Duché, J. 98, 133 n.
- Dunbar, P. 116 n.
- Dunlop, D. N. 177 n., 345
- Dürer, A. 47, 48, 113 n., 124 n.
- Eaves, M. 110 n., 345
- Eber 330 n.
- Eckhart (Meister) 70, 130 n., 149
- Edison, T. 177 n.
- Efram 264, 330 n.
- Eliade, M. 124 n., 125 n., 177 n., 345
- Elton, O. 322 n.
- Engell, J. 22 n., 344
- Eliot, T. S. 25, 108 n., 109, n., 111 n., 345
- Ellis, A. J. 322 n.
- Ellis, E. J. 13, 17, 19, 21 n., 23 n., 119, 161, 173 n., 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 264, 265, 266, 280, 284, 315, 316, 317, 321 n., 322 n., 323 n., 324 n., 325 n., 326 n., 327 n., 328 n., 330 n., 339, 345, 346, 350
- Ellmann, R. 164, 179 n., 184 n., 283, 285, 299, 311, 314, 331 n., 332 n., 334 n., 335 n., 336 n., 345
- Enion 44, 55, 77, 121 n., 122 n., 123 n., 139 n., 226, 263
- Enitharmon 54, 55, 59, 62, 63, 118 n., 122 n., 219, 231, 238, 239, 263, 276, 277, 313, 326 n.
- Enoch 102, 126 n., 267, 270, 330 n.
- Enos 267, 270, 330 n.
- Erdman, D. V. 119 n., 327 n., 328 n., 339, 345

- Essick, R. N. 110 n., 346
 Eva 49, 93, 94, 95, 118 n., 152, 212, 264, 271
 Everard, J. 70, 139 n.
 Ezechiele (Profeta) 50, 77, 78, 79, 80, 117 n., 128 n.
- Fadeyeff, A. 175 n.
 Faherty, M. 346
 Faivre, A. 126 n., 346
 Farr, F. 181 n., 182 n.
 Ficino, M. 125 n.
 Finneran, R. J. 185 n., 322 n., 340, 346
 Firth, M. V. (Dion Fortune) 182 n.
 Fisher, P. F. 346 n.
 Fisher, T. 177 n.
 Flannery, M. C. 346
 Flaxman, J. 125 n., 212, 216
 Fletcher, I. 19, 23 n., 195, 324 n., 346
 Fludd, R. 70, 113 n.
 Foix de Candale, F. 124
 Foster, R. F. 19, 345, 346
 Fox, G. 131 n., 133 n.
 Fra Angelico 124 n.
 Franci, G. 116 n., 342, 346
 Frater, C. H., N.O.M. 186 n., 346
 Frayne, J. P. 340
 Frieling, B. J. 184 n., 333 n., 348
 Frye, N. 19, 22 n., 51, 109 n., 118 n., 120 n., 123 n., 330 n., 343, 346
- Gage, J. 115 n., 347
 Gallesi, L. 180 n., 181 n., 347
 Gandhi, M. K. 177 n.
 Genet, J. 185 n.
 Gesù Nazareno 31, 58, 59, 60, 61, 66, 70, 76, 80, 90, 95, 116 n., 120 n., 121 n., 130 n., 136 n., 180 n., 230, 231, 241, 268, 269, 296, 299, 308
 Giacobbe 330 n.
 Giambico 124 n.
 Gigot, F. E. 126 n., 129 n., 347
- Gilbert, S. 174 n., 347
 Gilchrist, A. 22 n., 23 n., 109 n., 111 n., 133 n., 192, 193, 202, 204, 212, 241, 322 n., 323 n., 325 n., 326 n., 345, 347
 Giobbe 22, 114 n.
 Giorgio III 59, 115 n.
 Giosia 330 n.
 Giovanni (San) 43, 50, 60, 71, 80, 88, 114 n., 116 n., 117 n., 125 n.
 Giralduus 321 n., 335 n., 340
 Giuda 264, 330 n.
 Giulio Romano 47
 Givone, S. 34, 65, 70, 73, 82, 102, 111 n., 112 n., 113 n., 118 n., 121 n., 123 n., 124 n., 125 n., 126 n., 127 n., 128 n., 129 n., 137 n., 139 n., 347
 Glausser, W. 347
 Godfroy, D. 131 n., 347
 Godwin, W. 38, 141
 Goodrick-Clarke, N. 347
 Gore-Boot, E. 336 n.
 Gorski, W. 347
 Gould, W. 340, 355
 Graf, S. 347, 349
 Grant, J. E. 189, 345
 Gray, W. 78, 79, 129 n., 347
 Green, M. J. A. 347
 Gregory Lady, A. 23 n., 197, 314, 336 n., 341
 Groll, U. 347
 Gyles, A. 167, 168, 185 n., 339, 346
- Halevi Z ' Ev, B. S. 347
 Hanegraaff, W. 349
 Harper, G. M. 125 n., 182 n., 183 n., 184 n., 186 n., 322 n., 333 n., 340, 347, 348, 353
 Harthley, T. 98
 Hastings, B. 348
 Hawkes, J. 334 n., 341
 Hayley, T. A. 109 n., 212, 243
 Hegel, G. W. F. 132 n., 190, 282, 334 n., 351

- Heine, E. 312, 336 n., 348
 Helms, R. 348
 Hindmarsh, R. 98, 135 n.
 Hirst, D. 88, 93, 97, 99, 129 n., 131 n., 132 n., 133 n., 134 n., 135 n., 136 n., 138 n., 348
 Hockley, F. 155, 156, 181 n.
 Holdridge, J. 348
 Hollander, J. 186 n.
 Hone, J. 200, 322 n., 325 n., 348
 Hood, C. K. 322 n., 348
 Horniman, A. 182 n.
 Horton, W. T. 182 n.
 Hough, G. 153, 157, 160, 173 n., 174 n., 175 n., 177 n., 178 n., 179 n., 180 n., 181 n., 182 n., 183 n., 348
 Howe, E. 156, 348
 Howes, M. 349
 Hutin, S. 91, 132 n., 348
 Huxley, A. 173 n., 174 n.

 Iafet 330 n.
 Iared 270, 330 n.
 Ireneo di Lione (Santo) 65
 Isaia (profeta) 115 n., 117 n., 306
 Iside 156, 159, 176 n., 180 n., 343
 Issacar 330 n.

 Jackson Bate, W. 22, 344 n.
 Jeffares, A. N. 174 n., 185 n., 330 n., 348
 Jochum, K. P. S. 349
 Johnson, J. 112 n., 113 n., 125 n., 185 n., 206, 250, 322
 Johnson, L. 112 n., 113 n., 125 n., 185 n., 206, 250, 322 n.
 Johnston Graf, S. 142, 144, 147, 175 n., 349
 Jones, S. 180 n., 349
 Joyce, J. 177 n.
 Judge, W. Q. 145, 149, 176 n., 178 n., 349
 Jung, C. G. 160, 329 n., 353

 Kandinsky, V. 177 n.
 Kazlev, M. A. 176 n., 177 n., 349
 Keach, W. 349
 Keith, J. 134 n., 349, 351, 352
 Kelly, J. 21 n., 173 n., 199 n., 324 n., 340, 348
 Kelly, J. S. 340, 348
 Kemeny, T. 349
 Kenneth Mackenzie, R. 155, 180 n.
 Kermode, F. 186 n.
 Keynes, G. 109 n., 118 n., 200, 202, 323 n., 339, 349
 King, F. 349
 King, J. 109 n., 334 n., 349
 Komescu, O. 174 n.
 Krakovsky, Rabbi Levi I 129 n., 349
 Kuch, P. 174 n., 349
 Kuhn, A. J. 349
 Kuritzky, S. 349

 Lamech 267, 268, 270, 330 n.
 Lautreamont 177 n.
 Law, W. 70, 98, 131 n., 132 n., 133 n., 307, 343
 Lawrence, D. H. 177 n.
 Lazzarelli, L. 124 n.
 Leade, J. 131 n.
 Leet, L. 349
 Lenoski, D. S. 346
 Levine, H. 350
 Linnell, J. 120 n., 198, 237, 242, 246, 257, 324 n.
 Locke, J. 39, 40, 43, 44, 45, 113 n., 347
 Low, C. 72, 127 n., 350
 Luck, G. 124 n., 125 n., 350
 Luvah 46, 52, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 76, 80, 92, 117 n., 119 n., 120 n., 121 n., 122 n., 217, 219, 221, 222, 223, 225, 226, 237, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 263, 264, 275, 276, 277, 280, 287, 290, 291, 308, 318

- Maalaleel 270, 330 n.
 MacBride, J. 184 n.
 MacGregor Mathers, S. L. 13, 156,
 157, 161, 181 n., 262, 334 n.,
 344, 350
 Machen, A. 181 n., 182 n.
 Mack, E. 331 n., 350
 Macleod, F. 181 n.
 MacNeice, L. 350
 MacPherson, J. 114
 Magnus, A. 350
 Maine W. Brother, G. E. 350
 Malcham 331 n.
 Malebranche, N. 135 n.
 Malins, E. 350
 Manasse 264, 330 n.
 Mann, N. 337
 Marcione 122 n., 124 n.
 Marcus, P. L. 340
 Margouliouth, H. M. 328 n., 339
 Martinich, R. A. 184 n., 348
 Masterson, D. 19, 21 n., 23 n., 350
 Materer, T. 350
 Mathew, W. H. 311, 327 n.
 Matthews, B. 123 n., 124 n., 350
 Matusalemme 270, 330 n.
 McConkie, B. R. 138 n.
 McDowell, C. 336 n., 350
 McIntosh, C. 180 n., 350
 Mead, G. R. S. 343
 Mee, J. 350
 Meurs van, J. 350
 Michael Robartes 184 n., 185 n., 295,
 311, 332 n.
 Michelangelo 47, 124 n.
 Millevoye, L. 184 n.
 Mills Harper, G. 333 n., 340, 347
 Milton, J. 29, 45, 50, 210, 212
 Moloch 218, 221, 268, 269, 330 n.,
 331 n.
 Mondrian, P. 177 n.
 Moore, T. S. 292, 309, 333 n., 335
 n., 340
 Moore, V. 19, 23 n., 311, 336 n., 350
 More, H. 71, 131 n., 135 n., 285
 Mosè 71, 268
 Moses di Lion 126 n.
 Mulryne, J. R. 22 n., 346
 Mulvey Roberts, M. 134 n., 350, 352
 Nabucodonosor 51, 66, 80, 117 n.,
 212, 230
 Nacor 267, 268, 330 n.
 Neftali 264, 330 n.
 Nehru, J. 177 n.
 Nettleship, J. T. 191, 322 n.
 Newlin, M. 351
 Newton, I. 39, 41, 43, 44 , 45, 46,
 48, 113 n., 114 n., 115 n., 131 n.,
 293, 328
 Nicholson W. 216, 327 n.
 Noè (Noah) 128 n., 267, 268, 270,
 330 n., 335 n.
 Norris, J. 135 n.
 Novalis 131 n.
 Ó Céirín, C. e K. 184 n., 351
 O'Donnell, W. H. 185 n.
 Oetinger, F. C. 97, 111 n., 125 n.
 Olcott, H. S. 145, 146, 176 n., 177
 n., 351
 O'Leary, J. 18, 147, 177 n., 195, 198,
 207, 208, 324 n.
 Oliva, R. 351
 O'Neill, T. 133 n., 326 n., 351
 Oothon 40, 105, 135 n., 224, 277
 Orc 14, 38, 45, 55, 58, 59, 60, 61, 62,
 63, 66, 76, 90, 91, 92, 105, 112,
 118 n., 119 n., 120 n., 122 n., 129
 n., 132 n., 219, 221, 224, 225, 226,
 230, 236, 238, 239, 264, 269, 272,
 276, 285, 286, 313
 Ormsby-Lennon, H. 134 n., 350,
 352
 Orwell, G. 174, 351
 O'Shea, E. 19, 21, 23 n., 350
 Osiride 125 n., 180 n.
 Ostriker, A. 351
 O'Sullivan, O. R. 185 n.

- Ovidio (Ovid) 116 n., 124 n., 168
 Owen Aherne 332 n.
- Paley, M. D. 351
 Paolo (San) 57, 268
 Paracelso 21 n., 70, 84, 96, 97, 111 n.,
 121 n., 126., 130 n., 317
 Parkinson, T. 322 n., 351
 Patrizi, F. 124 n.
 Payne, T. 112 n.
 Peck, W. 182 n.
 Peleg 267, 330 n.
 Penny, S. 98
 Peuckert, W.-E. 131 n., 132 n., 343
 Picchi, F. 173 n., 175 n., 351
 Pilato 180 n.
 Platone (Plato) 38, 70, 116 n., 124 n.,
 190, 228, 254, 279, 292, 297
 Plotino 70, 98, 124 n., 130 n.
 Poe, E. A. 134 n.
 Pollexfen, G. 13, 18, 142, 160, 161,
 182 n.
 Pope, A. 113 n.
 Pordage, J. 131 n.
 Porfirio 70, 124 n.
 Pound, E. 333 n.
 Priestley, J. 38, 112 n., 216, 327 n.,
 328 n.
 Proclo, E. 70, 124 n.
 Prometeo 65, 91, 119 n.
 Provo, P. 135 n.
 Punter, D. 351
 Purkis, J. 350
 Purucker, G. (de) 351
 Putzel, S. 185 n., 351
- Quaritch, B. 17, 195, 198, 323 n., 324
 n., 339, 343
- Rachele 330 n.
 Raffaello 47, 113 n.
 Raine, K. 19, 22 n., 23 n., 31, 70, 101,
 108, 111 n., 116 n., 124 n., 125 n.,
 126 n., 131 n., 132 n., 136 n., 137
 n., 138 n., 139 n., 157, 158, 181 n.,
 182 n., 201, 202, 203, 227, 280,
 285, 291, 306, 307, 309, 320, 322
 n., 323 n., 325 n., 326 n., 328 n.,
 329 n., 332 n., 333 n., 334 n., 335
 n., 336 n., 351
- Reggiani, E. 352
 Regudy (Regardie), F. I. 169, 175 n.,
 182 n., 186 n., 352
 Rembrandt, H. van Rijn 47, 48
 Reu 267, 330 n.
 Reuss, T. 182 n.
 Reynolds, J. 39, 46, 47, 113 n., 115 n.
 Richter, G. 130 n.
 Rimbaud, A. 177 n.
 Ritvo Puglia, R. 352
 Robertson, W. G. 323 n.
 Rodney, D. 352
 Ronsley, J. 352
 Rosenroth, C. K. von 71, 181 n.
 Rossetti, D. G. 17, 22 n., 190, 193,
 204, 247, 322 n., 323 n., 328 n.
 Rossetti, W. M. 193, 194, 204, 215,
 228, 229, 247, 323 n., 328 n.,
 339
 Ruben 264, 330 n.
 Rubens, P. P. 47, 48
 Rudd, E. M. 21 n., 351
 Russell, G. (AE) 18, 21, 142, 174 n.,
 181 n., 182 n., 282, 312, 322 n.,
 323 n., 332 n., 341, 352
 Rüstau, H. 342
 Ryan, C. J. 175 n., 176 n., 178 n.,
 352
- Sabellicus, J. 129 n., 133 n., 137 n.,
 155, 180 n.
 Saddlemyer, A. 185 n., 353
 Saibene, L. 124 n., 345
 Saintsbury, G. 22, 193, 323 n., 352
 Salomone 330 n.
 Sampson, J. 339
 Samuele (profeta) 117 n.
 Sanesi, R. 339
 Sassoon, G. 127 n., 352

- Satana (Satan) 43, 59, 65, 94, 104, 106, 115 n., 116 n., 120 n., 121 n., 129 n., 152, 204, 205, 218, 221, 229, 230, 232, 241, 251, 255, 256, 263, 264, 266, 271, 274, 275, 276, 321 n.
- Scagno, R. 124 n., 345
- Schelling, F. 131 n.
- Scholem, G. G. 126 n., 128 n., 129 n., 331 n., 352
- Schuchard, M. K. 134 n., 135 n., 352
- Schuchard, R. 340
- Schwenkfeld, K. 84, 130 n.
- Scott, W. B. 22 n., 174 n., 193 n., 323 n., 352
- Scriabin, A. 177 n.
- Segal, E. 78, 129 n., 352
- Seiden, M. I. 352
- Selach 330 n.
- Seligmann, K. 353
- Serpieri, A. 15
- Serug 267, 268, 330 n.
- Set 330 n.
- Shakespeare, W. 45, 108, 124 n., 174 n., 191, 210, 327 n.
- Sheehy Skeffington, H. 184 n.
- Shepard, L. A. 353
- Skelton, R. 185 n., 353
- Sidnell, M. J. 340
- Silesius 131 n.
- Simeone 264, 330 n.
- Simeone (Rabbi) 82
- Simonetti, M. 123 n., 353
- Singer, J. K. 109 n., 110 n., 111 n., 353
- Sinnett, A. P. 144, 175 n., 177 n., 342, 353
- Sparrow, J. 131 n., 132 n., 343
- Spector, S. A. 353
- Spengler, O. 334 n.
- Sportelli, A. 353
- Sprayberry, S. L. 184 n., 333 n., 348
- Sprengher, A. 155, 180 n.
- Stoudt, J. J. 130 n., 131 n., 353
- Sturge Moore, T. 292, 309, 333 n., 335 n., 340
- Surette, L. 353
- Suzuki, M. 344
- Swedenborg, E. 20, 21 n., 23 n., 34, 70, 85, 86, 96-108, 111 n., 121 n., 125 n., 126 n., 131 n., 134 n., 135 n., 136 n., 137 n., 138 n., 149, 163, 190, 191, 193, 195, 196, 206, 207, 210, 213, 234, 250, 252, 262, 267, 286, 304, 305, 306, 317, 319, 322 n., 326 n., 331 n., 342, 343, 347, 352, 353, 354
- Swinburne, A. C. 17, 22, 192, 193, 194, 204, 209, 323 n., 325 n., 326 n., 328 n., 354
- Symons, A. 109 n., 110 n., 266, 322 n., 330 n., 354
- Tambling, J. 354
- Tatham, F. 124 n., 253, 326 n.
- Tauler, J. 130 n.
- Taylor, E. 344
- Taylor, R. 336 n., 354
- Taylor, T. 70, 125 n., 216, 327 n.
- Tennyson, A. 174 n.
- Terach 267, 270, 330 n.
- Tharmas 44, 46, 52, 55, 57, 66, 77, 80, 117 n., 119 n., 121 n., 122 n., 123 n., 139 n., 217, 219, 221, 223, 225, 226, 237, 242, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 263, 264, 275, 277, 280, 290, 291, 318
- Theon, M. 176 n.
- Theotormon 135 n., 264, 277
- Thomas, T. 70, 216, 327 n.
- Tinkler Villani, V. 342, 354
- Tirzah 58, 59, 224, 225, 226, 228, 229
- Tiziano 47, 48, 115 n.
- Todd, R. 110 n., 323 n., 354
- Toksvig, S. 134 n., 135 n., 136 n., 137 n., 354
- Toomey, D. 340

- Trilling, L. 52, 112 n., 116 n., 118 n., 343
- Trismegistus, H. 70, 108
- Tritemio, G. 124 n.
- Trompf, G. W. 133 n., 354
- Tucci, G. 285, 329 n.
- Tulk, A. 135 n.
- Turchi, N. 125 n., 126 n., 354
- Tynan, K. 148, 192, 193, 195, 198, 202, 203, 278, 323 n.
- Tyndall 173 n., 174 n.
- Unterecker, J. 174 n., 354
- Urizen 14, 17, 24, 38, 39, 41, 43, 45, 46, 52, 55, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 77, 80, 88, 91, 92, 110 n., 112 n., 117 n., 118 n., 120 n., 121 n., 122 n., 127 n., 129 n., 131 n., 137 n., 172, 212, 217, 218, 219, 221, 223, 224, 225, 226, 230, 236, 237, 239, 240, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 268, 272, 275, 277, 280, 285, 287, 290, 291, 307, 308, 313, 318, 319, 320, 326 n.
- Valentino 122 n.
- Van Buren Voorhis, H. 180 n.
- Van den Broek, R. 350
- Vaughan, T. (Eugenius Philalethes) 125 n., 153, 180 n.
- Verlaine, P. 177 n.
- Veronese, P. 47
- Vico, G. 295, 334 n.
- Virgilio 124 n.
- Viscomi, J. 354
- Waite, A. E. 133 n., 155, 159, 181 n., 355
- Ward, M. 184 n., 355
- Warwick, G. 322 n., 340, 355
- Washington, P. 355
- Weigel, V. 84, 130 n., 132 n.
- Weir, D. 355
- Wesley, J. 112 n.
- Westcott, W. W. 155, 156, 180 n., 334 n.
- Wettimuny, M. 329 n.
- Wheaton Madras, L. 342, 353
- Whittaker, J. 345
- Wigoder, G. 126 n., 355
- Williams, T. A. 355
- Wilson, M. 109 n., 111 n., 355
- Wolfson, E. 134 n., 352, 355
- Wollstonecraft, M. 38, 125 n., 135 n.
- Woodman, R. 155, 156, 180 n.
- Worrel, T. D. 181 n., 183 n., 355
- Wright, C. 142
- Wright, J. 355
- Yates, F. A. 180 n., 355
- Yeats, J. B. 142, 190, 322 n.
- Zabulon 264, 330 n.
- Zeller, W. 131 n., 343
- Zeus 65, 119 n., 296
- Ziegelman, L. 355
- Zilpa 330 n.
- Zinzendorf, N. von 97, 125 n., 133 n., 134 n., 345, 351

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA MODERNA
COORDINAMENTO EDITORIALE
Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press
dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Filologia Moderna e
prodotti dal suo Laboratorio editoriale OA*

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Rita Svandrlik (a cura), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008. (Strumenti per la didattica e la ricerca)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)