

ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI

«IN PARTIBUS CLIUS»

SCRITTI IN ONORE DI
GIOVANNI PUGLIESE CARRATELLI

A cura di

Gianfranco Fiaccadori

Con la collaborazione di

Andrea Gatti e Sergio Marotta

VIVARIUM
NAPOLI MMVI

SILVIA RONCHEY

«ON A GOLDEN BOUGH»

BISANZIO IN DUE POEMI DI WILLIAM BUTLER YEATS

*A starlit or a moonlit dome disdains
All that man is,
All mere complexities,
The fury and the mire of human veins.*

«Una cupola accesa da luce di stelle o di luna disdegna | tutto ciò che è uomo, | tutte le mere complessità, | la furia e il fango delle vene umane».

Sono gli ultimi versi della strofa iniziale di *Byzantium* di William Butler Yeats¹, il poeta che ha più celebrato Bisanzio in questo secolo, a cominciare dalle oscure, esoteriche, grandiose

¹ *The Collected Poems of W.B. Yeats. Definitive Ed., With the Author's Final Revisions*, London & New York, The Macmillan Comp., 1950, p. 243 s. La poesia, del settembre 1930, era stata ideata l'anno prima a Rapallo in seguito a un attacco di febbre maltese: «Then ill again», scrive Yeats in nota ai *Collected Poems*, «I warmed myself back into life with 'Byzantium'». Nel diario del 1930 si trova un abbozzo del componimento: «Subject for a poem. Death of a friend [...]. Describe Byzantium as it is in the system towards the end of the first Christian millennium. A walking mummy. Flames at the street corners where the soul is purified, birds of hammered gold singing in the golden trees, in the harbour [dolphins] offering their backs to the wailing dead that they may carry to Paradise. These subjects have been in my head for some time, especially the last». Cf. A.N. JEFFARES, *A New Commentary on the Poems of W.B. Yeats*, London, Macmillan, & Stanford, S.U.P., 1984²; e ora R.E. MURPHY, *The Meaning of Byzantium in the Poetry and Prose of W.B. Yeats. The Christ Pantocrator and the Artifice of Eternity*, Lewistone, NY, E. Mellen P., 2005 (St. in Irish Literature, 14).

pagine «dettate» in *A Vision*². Ma neanche i due poemi bizantini di Yeats, questo come il famosissimo *Sailing to Byzantium*,³ sono poi così chiari: attendono in realtà di esser decifrati e interpretati⁴.

La seconda strofa di *Byzantium* riprende così:

*Before me floats an image, man or shade,
Shade more than man, more image than a shade;
For Hades' bobbin bound in mummy-cloth
May unwind the winding path;
A mouth that has no moisture and no breath
Breathless mouths may summon;
I hail the superhuman;
I call it death-in-life and life-in-death.*

«Davanti a me fluttua un'immagine, uomo o ombra, l'ombra più che uomo, più immagine che ombra; l' perché la vorticante spola di Ade che avvolge bende di mummia l' può sdipanare il cammino dipanato; l' una bocca senza umidità né respiro l' può adunare bocche irrespirate; l' saluto il sovrumano; l' lo chiamo morte-in-vita e vita-in-morte».

«I call it death-in-life and life-in-death» è un verso molto amato, molto ripetuto nel Novecento; ma tanto poco inteso, nell'insieme specifico della poesia che lo fa nascere, quanto il richiamo all'«uccello d'oro sbalzato a mano» della strofa seguente:

² La conoscenza di Bisanzio in Yeats è ricondotta in genere alle letture, attestate nei suoi anni giovanili, di W.G. HOLMES, *The Age of Justinian and Theodora*, London, G. Bell & Sons, 1905 e 1912², e di A. STRONG, *Apotheosis and After Life: Three Lectures on Certain Phases of Art and Religion in the Roman Empire*, London, Constable, 1915, oltre che a quella, canonica, del *Decline and Fall* di Edward Gibbon. R. ELLMANN, *The Identity of Yeats*, London, Oxford U.P., 1964², ha formulato un'ipotesi molto più suggestiva: la passione per Bisanzio sarebbe stata precocemente dettata a Yeats adolescente da J.B. Bury, per qualche tempo professore di latino nella High school di Dublino in cui Yeats fece gli studi secondari.

³ *The Collected Poems*, cit., p. 91 s.

⁴ L'oscurità dei due carmi sembra avere favorito la loro fortuna nelle altre arti: in pittura (*Byzantium*, with paintings by D. Finn, Redding Ridge, CT, Black Swann Bks., 1983) e in musica (M. TIPPETT, *Byzantium*, for soprano and orchestra, 1989-90, London & New York, NY, Schott, 1994).

*Miracle, bird or golden handiwork,
 More miracle than bird or handiwork,
 Planted on the star-lit golden bough,
 Can like the cocks of Hades crow,
 Or, by the moon embittered, scorn aloud
 In glory of changeless metal
 Common bird or petal
 And all complexities of mire blood.*

«Miracolo, uccello o manufatto d'oro, | miracolo più che uccello o manufatto, | piantato alla luce delle stelle sul suo ramo d'oro, | può come i galli di Ade cantare, | o dalla luna inasprito schernire forte | in gloria di metallo immutabile | l'uccello comune o il petalo | ed ogni complessità di fango e sangue».

Un richiamo che torna anche e soprattutto in *Sailing to Byzantium*, dov'è tanto oscuro da indurre i traduttori al complessivo fraintendimento del testo⁵:

⁵ Il significato simbolico che Bisanzio assume nelle due complementari poesie bizantine di Yeats trova nella prosa di *A Vision* un preciso parallelo e un'esplicita enunciazione: «I think if I could be given a month of Antiquity and leave to spend it where I chose, I would spend it in Byzantium, a little before Justinian opened St. Sophia and closed the Academy of Plato. I think I could find in some little wine-shop some philosophical worker in mosaic who could answer all my questions, the supernatural descending nearer to him than to Plotinus even, for the pride of his delicate skill would make what was an instrument of power to princes and clerics, a murderous madness in the mob, show as a lovely flexible presence like that of a perfect human body. I think that in early Byzantium, maybe never before or since in recorded history, religious, aesthetic and practical life were one, that architects and artificers – though not, it may be, poets, for language had been the instrument of controversy and must have grown abstract – spoke to the multitude and the few alike. The painter, the mosaic worker, the worker in gold and silver, the illuminator of sacred books, were almost impersonal, almost perhaps without the consciousness of individual design, absorbed in their subject-matter and that the vision of a whole people. They could copy out of old gospel books those pictures that seemed as sacred as the text, and yet weave all into a vast design, the work of many that seemed the work of one, that made building, picture, pattern, metal-work of rail and lamp, seem but a single image; and this vision, this proclamation of their invisible master, had the Greek nobility, Satan always the still half-divine Serpent, never the horned scarecrow of the didactic Middle Ages»: *A Vision. A reissue with the author's final*

*Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enamelling
To keep a drowsy Emperor awake;
Or set upon a golden bough to sing
To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or to come.*

Nel *Quaderno di traduzioni* Eugenio Montale rende così questi versi:⁶

«Quando non sarò più materia di natura | non prenderò una forma
corporale, | simile a nulla che sia della natura, ma | a quanto hanno
saputo fare gli orafi greci | d'oro battuto e smalti per tenere desti |
gli sbadigli di qualche imperatore; | e sarà che deposto su un ramo
d'oro io canti | ai signori e alle dame di Bisanzio | ciò che fu, ciò che
è o sta per essere».

Il fatto è che in entrambi i componimenti di Yeats, così come in *A Vision* la voce narrante è quella di un iniziato⁷. Qui in riva al

revisions, London & New York, NY, The Macmillian Co., 1962², p. 279 s. = *Una visione*, tr. it. di A. Motti, Milano, Adelphi, 1973 [Bibliot., 44] p. 289 s.). Cf. JEFFARES, *A New Commentary*, cit., p. 216 s.

⁶ E. MONTALE, *Verso Bisanzio*, in *Quaderno di traduzioni*, Milano, A. Mondadori, 1975 (Lo Specchio. I poeti del nostro tempo, s.n.), p. 95 ss.: p. 97.

⁷ Cf. ancora *A Vision*, l. cit. [= p. 290 s.]: «The ascetic, called in Alexandria 'God's Athlete', has taken the place of those Greek athletes whose statues have been melted or broken up or stand deserted in the midst of cornfields, but all about him is an incredible splendour like that which we see pass under our closed eyelids as we lie between sleep and waking, no representation of a living world but the dream of a somnambulistic change, for its deep shadow among the faint lines of the tablet, its mechanical circle, when all else is rhythmical and flowing, give to Saint or Angel a look of some great bird staring a miracle. Could any visionary of those days, passing through the Church named with so un-theological a grace 'The Holy Wisdom', can even a visionary of today wandering among the mosaics at Ravenna or in Sicily, fail to recognise some one image seen under his closed eyelids? To me it seems that He, who among the first Christian communities was little but a ghostly exorcist, had in His assent to a full Divinity made possible this sinking-in upon a supernatural splendour, these walls with their little glimmering cubes of blue and green and gold».

Bosforo, sullo sfondo della cupola di Santa Sofia – la Divina Sapienza – accesa dalla luce dello zodiaco notturno, l'iniziato è assorto nella contemplazione di un simbolo, che gli si sta rivelando in forma di fantasma: l'immortalità dell'anima, l'equazione mistica che riassume in sé tutto l'ascetismo di Bisanzio, per cui la vita, facendosi morte, trasforma la morte in vita; la possibilità, orfico-pitagorica e poi platonico-cristiana, che il cammino dalla vita alla morte ammetta, almeno metaforicamente, due sensi.

La strofa di Yeats rivela una tessitura di fonti filosofiche nascoste davvero bizantina; e conferma, se mai ve ne fosse bisogno, il platonismo viscerale e radicale del grande visionario irlandese, indissolubile peraltro dalla sua percezione della civiltà di Bisanzio⁸. Il «vorticare» della spola di Ade è una citazione dalla *Repubblica* (616c): il Fuso di Ananke, la Necessità. Un passo che Yeats riprenderà esplicitamente in *His Bargain*, poesia scritta solo un anno dopo *Byzantium*. L'anima «senza umidità», disseccata, dunque assimilabile a una mummia, riprende un'immagine di Eraclito (fr. 118 DK = 56 Diano: αὔη ψυχῆ σοφωτάτη καὶ ἀρίστη «l'anima secca è di tutte la migliore e più saggia»); e il concetto di «morte-in-vita e vita-in-morte» si rifà alle interpretazioni orfiche e pitagoriche del celebre fr. 62 (= 21: ἀθάνατοι θνητοί, θνητοί ἀθάνατοι, ζῶντες τὸν ἐκείνων θάνατον, τὸν δὲ ἐκείνων βίον τεθνεῶτες «immortali mortali, mortali immortali: viventi la morte di quelli, morenti la vita di questi»), il cui testo nell'opera di Yeats riecheggia almeno undici volte⁹.

Al fondo dell'enigmatica figurazione del cadavere bendato che in riva al Bosforo rivive, si sbenda e sbazzola come una farfalla (*psyché*, non dimentichiamo, in greco), si trova però –

⁸ «For centuries the Platonizing theology of Byzantium dominated the thought of Europe»: *Uncollected Prose*, ed. by J.P. Frayne & C. Johnson, New York, NY, Columbia U.P., 1976, II, p. 478. Sul platonismo di Yeats vd. ora A. GATTI, *Plato Britannicus. Sulla tradizione platonica nella storia del pensiero inglese* (2000), in ID., «*Et in Britannia Plato*». *Studi sull'estetica del platonismo inglese*, Bologna, Clueb, 2001 (Relazioni e Significati. Studi, 12), pp. 157-199: p. 181.

⁹ Cf. B. ARKINS, *A New Source for Yeats' Poem Byzantium*, «Byz», 57, 1987, pp. 172-173.

come ha segnalato Brian Arkins¹⁰ – un riferimento più specificamente cristiano: all'iconografia di Lazzaro, nei termini esatti in cui è illustrata in un libro ben noto a Yeats, *Byzantine Art and Archaeology* di Ormonde M. Dalton, ove si sottolinea la verticalità del sepolcro entro cui la mummia sta in posizione eretta; la raffigurazione, nell'iconografia tarda, di una mano che prende a srotolare le bende; la rara e specificamente bizantina presenza di un'incarnazione di Ade¹¹.

L'immagine della mummia come «spola di Ade» è frutto del convergere dei due elementi in uno spirito personificato, come scrive Arkins; e la geniale metamorfosi poetica fa sì che da un lato la mummia si disincarni del tutto, dall'altro lo sbendamento si riferisca non alla mummia, ma al processo di liberazione dell'anima dalla vita corporea, o almeno da *una* vita corporea, dopo la morte.

Già in *Calvary*, opera teatrale del 1920, la figura di Lazzaro era per Yeats centrale¹²:

LAZARUS: *You took my death, give me your death instead.*

CHRIST: *I gave you life.*

LAZARUS: *But death is what I ask.*

[...] *You dragged me to the light as boys drag out*

A rabbit when they have dug its hole away;

And now with all this shouting at your heels

You travel towards the death I am denied.

And that is why I have hurried to this road

And claimed your death.

CHRIST: *But I have conquered death,*

And all the dead shall be raised up again.

LAZARUS: [...] *I thought to die*

When my allotted years ran out again;

And that, being gone, you could not hinder it;

But now you will blind with light the solitude

¹⁰ Ivi, p. 173.

¹¹ O.M. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology*, London, Oxford U.P., 1911, p. 655.

¹² *Calvary* (1920), in W.B. YEATS, *Drammi celtici*, a c. di R. Sanesi & F. Vizioli, Parma, U. Guanda, 1963 (La Fenice, n.s., Sez. Poeti, s.n.), p. 254 ss.

*That death has made; you will disturb that corner
Where I had thought I might lie safe for ever.
CHRIST: I do my Father's will.
LAZARUS: And not your own;
And I was free four days, four days being dead.
Climb up to Calvary, but turn your eyes
From Lazarus that cannot find a tomb
Although he searches all height and depth: make way,
Make way for Lazarus that must go search
Among the desert places where there is nothing
But howling wind and solitary birds.*

«LAZZARO: Mi hai preso la morte, dammi la tua in cambio. | CRISTO: Ti ho dato la vita. | LAZZARO: Ma morte è ciò che chiedo. Mi hai tratto alla luce come i ragazzi strappano un coniglio | fuori dalla sua tana quando l'hanno distrutta. | E ora, con tutte queste grida ai tuoi calcagni, | viaggi verso la morte a me negata. | Ecco perché io sono corso in strada | a reclamare la tua morte. | CRISTO: Ma io ho conquistato la morte | e tutti i morti saranno resuscitati. | LAZZARO: [...] Pensavo che sarei morto | quando gli anni a me assegnati fossero scaduti. | E questo, una volta andato via, non avresti potuto impedirlo; | ma ora accecherai di luce la solitudine | che la morte aveva creato; disturberai quell'angolo | dove avevo creduto di poter giacere al sicuro per sempre. CRISTO: Io faccio la volontà di mio padre. | LAZZARO: E non la tua; e io sono stato libero quattro giorni, essendo stato quattro giorni morto. | Sali sul tuo Calvario, ma distogli gli occhi | da Lazzaro che non può trovare tomba | sebbene la cerchi ad ogni altezza e profondità: fa' largo, | fa' largo a Lazzaro che deve andare in cerca | per i deserti dove non c'è nulla | tranne il vento che ulula e solitari uccelli».

Lazzaro rappresenta qui il punto di vista pagano sulla morte della carne, opposto all'idea della resurrezione cristiana¹³. Il tema ritorna in una delle criptiche note di *A Vision*, dove si ritrova esattamente la stessa miscela di riferimenti (al mito di Lazzaro e a Eraclito, fr. 62 = 21), ed esattamente con lo stesso senso:

¹³ Come i versi di *Byzantium* e *Sailing to Byzantium*, anche lo straordinario dialogo in *Calvary* fra Cristo che ha «conquistato la morte» e Lazzaro resuscitato che reclama la libertà del non-essere ha ispirato la musica contemporanea: cf. T. PASATIERI, *Calvary. Piano-vocal score*, New York, NY, Belwin-Mills Publ. Corp., 1972.

«Gli opposti sono superati; lui [il Buon Samaritano] non ha più bisogno del suo Lazzaro [il corpo]; non muoiono più l'uno la vita dell'altro, ma vivono l'uno dell'altro la morte»¹⁴.

Verità è in greco *a-letheia*, assenza di oblio. Sapienza è l'antitesi del dimenticare. Nella memoria risiede ogni progresso sulla condizione mortale. È mantenendo viva la memoria che l'anima sarà affrancata dal ciclo delle consecutive morti ed episodiche vite, in cui scivola a causa di Lethe, l'oblio, secondo l'escatologia orfico-pitagorica nota a Platone e ripresa dal neoplatonico Yeats. «Di sete sono arso e vengo meno: ma datemi presto | da bere la fredda acqua che viene dal lago di Mnemosyne», è scritto nella lamina sepolcrale di Hipponion, magistralmente tradotta e illustrata da Giovanni Pugliese Carratelli¹⁵. Dalla corrente del platonismo novecentesco affiora d'altronde, come da un fiume carsico, una sotterranea affinità tra l'ispirazione indistinta del poeta e la rigorosa dottrina dello storico. Agli scritti di entrambi l'assidua consuetudine con le immagini antiche sembra avere infuso una sobrietà e sottigliezza oracolare. Come il poeta, così anche lo storico si addentra nei più arcaici processi mentali con la vigile e sommessa autorità dell'iniziato.

Passiamo ora all'altra e più famosa poesia bizantina di Yeats, *Sailing to Byzantium*, e al perché il suo significato profondo sia sfuggito in genere agli interpreti e in particolare a Montale¹⁶. Ora,

¹⁴ *A Vision*, cit., p. 275 n. 1. La citaz. del testo di Eraclito, riportato *supra*, p. 613, è qui pressoché letterale.

¹⁵ *Le lamine d'oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci*, Milano, Adelphi, 2001² (Bibliot., 419), p. 40: δίψαι δ' εἰμ' αἴσος καὶ ἀπόλλυμαι· ἀλλὰ δότ' ὤ[κα] | ψυχρὸν ὕδωρ πίνεναί τῆς Μνημοσύνης ἀπὸ λίμ[νης] (I A1, 11 s.).

¹⁶ *Sailing to Byzantium* fu scritta nell'autunno del 1926 e pubblicata nel 1927: *The Collected Poems of W.B. Yeats*, cit., p. 191 s. La sua più legittima e immediata esegesi è data dal testo scritto da Yeats per la lettura radiofonica di alcune sue poesie trasmessa dalla BBC di Belfast l'8 sett. 1931: «Now I am trying to write about the state of my soul, for it is right for an old man to make his soul, and some of my thoughts upon that subject I have put into a poem called 'Sailing to Byzantium'. When Irishmen were illuminating the Books of Kells and making the jewelled croziers in the National Museum, Byzantium was the centre of European

anche qui è questione di fonti, come ha intravisto James Trilling, richiamando la vicenda di un diplomatico latino del X secolo, il vescovo Liutprando da Cremona, che con il confratello Liutifredo fu inviato dal Papa – una prima volta nel 948 e poi nuovamente nel 966 – alla corte di Costantino VII Porfirogenito¹⁷. Liutprando rimase impressionato a vita da quei viaggi e riportò il suo incontro con quella Costantinopoli e quel Costantino in un diario, l'*Antapodosis* o *Contraccambio*, senza aver letto il quale perderemmo una delle più abbaglianti visioni di ciò che veramente doveva essere, per chi emergeva dal «buio» medioevo d'Occidente, la civiltà di Bisanzio nella sua prima fioritura «umanistica».

All'interno della corte il cerimoniale intorno all'imperatore e la liturgia per il ricevimento degli ospiti stranieri si svolgevano con splendente ritualità: in un ordine sciolto dalla materia, espressione visiva e incorporea, teatrale e sacrale, dei dogmi astratti ed esotici conferiti all'autocrazia dal diritto divino. Ed ecco ciò che più da vicino riconduce a Yeats nell'*Antapodosis* (VI 5 p. 147 Chiesa CCM CVI):

A Costantinopoli, accanto al palazzo, è una dimora di straordinaria grandezza e bellezza. I Greci la chiamano Magnaura [...]. Costantino ordinò che fosse preparata all'interno, sia per i messi spagnoli, arrivati poco prima, sia per me e Liutifredo, nel modo seguente. Davanti al seggio dell'imperatore stava un albero di bronzo ma ricoperto d'oro (*aerea, sed deaurata, quaedam arbor*) i cui rami erano pieni di uccelli di bronzo dorato, che emettevano suoni diversi per ciascuna specie (*cuius ramos itidem aereae diversi generis deaurataeque aves replebant, quae secundum species suas diversarum avium vocem emittebant*). Il trono imperiale era congegnato in modo tale che ora ci appariva basso, ora più alto, poi

civilisation and the source of its spiritual philosophy, so I symbolise the search for the spiritual life by a journey to that city» (JEFFARES, *A New Commentary*, cit., p. 213). Cf. ora anche J.B. BULLEN, *Byzantium Rediscovered*, London & New York, NY, Phaidon P., 2005, p. 11 ss.

¹⁷ J. TRILLING, *Daedalus and the Nightingale: Art and Technology in the Myth of the Byzantine Court*, in *Byz. Court Culture from 829 to 1204*, ed. by H. Maguire, Washington, DC, D.O. Res. Libr. & Collection [Harvard U.P.], 1997, pp. 217-230: p. 222.

improvvisamente altissimo. Ed era immenso, non so se fatto di bronzo o di legno, ma di sicuro erano ricoperti d'oro i leoni che stavano ai lati come per custodirlo e, percuotendo il pavimento con la coda, dalle fauci spalancate, muovendo la lingua, emettevano un ruggito (*verum auro tecti leones quasi custodiebant, qui cauda terram percutientes aperto ore linguisque mobilibus rugitum emittebant*). Con due eunuchi alle costole fui condotto in questa dimora, al cospetto dell'imperatore. Sebbene al mio ingresso i leoni ruggissero e gli uccelli strepitassero ciascuno secondo la sua specie (*rugitum leones emitterent, aves secundum species suas perstreperent*), non ebbi alcun timore e nemmeno un moto di meraviglia, visto che tutte queste cose mi erano state raccontate da persone che le conoscevano bene. Così, dopo che per la terza volta mi ero prosternato davanti all'imperatore, alzai il capo e d'un tratto colui che avevo visto su un trono e appena sollevato da terra mi apparve seduto quasi all'altezza del soffitto, e abbigliato d'altre vesti. Non seppi spiegarmi come potesse essere accaduto, se non che forse lo avessero sollevato con uno di quegli argani con cui si sollevano gli alberi dei torchi (*quod qualiter fieret cogitare non potui, nisi forte eo sit subvectus argalio, quo torcularium arbores subvehuntur*).

Il resoconto di Liutprando, che Yeats conosceva fin dal 1910 (quando gli fu comunicato dall'amico Eric Maclagan, poeta, studioso d'arte medievale e poi direttore del Victoria & Albert Museum)¹⁸, trova conferma in un passo del *De cerimoniis* (II 15 pp. 566-568 Reiske CSHB I) in cui è descritto il protocollo d'udienza per i legati stranieri in visita a Costantinopoli. Il *basileus* – annunzia il titolo del capitolo – compare in quest'occasione assiso ἐπὶ τοῦ Σολομωνταίου θρόνου «sul trono di Salomone»¹⁹; e dopo le domande di rito rivolte all'ambasciatore, com'è detto nel testo,

¹⁸ R.S. NELSON, *Hagia Sophia, 1850-1950. Holy Wisdom Modern Monument*, Chicago, IL, & London, The Univ. of Chicago P., 2004, pp. 129-154 (pp. 245-250: «'Starlit Dome': The Byz. Poems of W.B. Yeats»); p. 132 e n. 10 (p. 246), ove non è adeguatamente valorizzata la preziosa testimonianza dell'epistolario, soverchiata da altre indicazioni meno autorevoli, nn. 11-12 (p. 246); cf. anche p. 162 e n. 52 (p. 252).

¹⁹ Sul significato, più volte discusso, di questa denominazione e il suo possibile legame con la dottrina della sovranità imperiale elaborata nel sec. X cf. G. BRETT, *The Automata in the Byzantine 'Throne of Solomon'*, «Speculum», XXIX, 1954, pp. 477-487: p. 477.

«i leoni cominciano a ruggire e gli uccelli (τὰ ὄρνεα), sia quelli che si trovano nel seggio (τὰ ἐν τῷ σέντζῳ) sia quelli installati sugli alberi (ἐν τοῖς δένδρεσι), prendono a cantare armoniosamente; e gli animali del trono (τὰ ἐν τῷ θρόνῳ) si levano dai loro piedistalli (ἀπὸ τῶν ἰδίων βαθμῶν ἀνορθοῦνται)». Più avanti il testo fornisce altre informazioni sugli automi (ζῳα ο θήρια), senza però chiarire il loro meccanismo o il materiale di cui erano fatti o menzionare i movimenti del trono, di cui parla invece Liutprando (*De cerim.* II 15 pp. 567, 569 e 583).

Dell'albero d'oro e dei suoi uccelli-automati si trova notizia in altre fonti bizantine relative al secondo iconoclasmo, in particolare in Giorgio Monaco, in Simeone Logoteta e nello ps.-Simeone Magistro, che tuttavia non fanno menzione delle aquile, dei leoni né degli altri *zodia* meccanici menzionati intorno al trono descritto un secolo dopo dal *De ceremoniis*, né del meccanismo, forse idraulico, che faceva salire e scendere il seggio del *basileus* durante le udienze imperiali, mentre gli uccelli strepitavano e i leoni ruggivano, secondo la descrizione di Liutprando. Giorgio Monaco afferma che fu l'imperatore Teofilo «a fare costruire dal capo dei suoi orefici (διὰ τοῦ ἄρχοντος τοῦ χρυσοχόου), uomo abilissimo (λογιωτάτου) e parente del patriarca Antonio, un albero d'oro (δένδρον χρυσοῦν), nel quale uccelli (στρουθοί) animati da un meccanismo (ἐφεζόμενοι διὰ μηχανῆς τινός) cinguettavano melodie (μουσικῶς ἐκελάδουν)» (*Chron. de Theoph.* 5 p. 793 Bekker *CSHB*). La notizia è ripresa quasi alla lettera, nel X secolo, sia dalla cronaca di Simeone Logoteta conservata sotto il nome di Leone Grammatico (*Chronogr. de Theoph.* p. 215 Bekker *CSHB*), sia da quella dello ps.-Simeone Magistro, che omette il riferimento all'orefice, ma sul canto degli uccelli aggiunge una breve quanto significativa indicazione tecnica: Teofilo, «essendo amante degli ornamenti» (φιλόκοσμος), aveva collocato nella sala del trono «un albero d'oro (δένδρον χρύσειον), nel quale uccelli (στρουθοί) animati da un certo meccanismo (ἐφεζόμενοι διὰ μηχανῆς τινος), cinguettavano melodie (μουσικῶς ἐκελάδουν) prodotte dall'aria immessa attraverso

condotti nascosti (τοῦ πνεύματος διὰ χρυφίων πόρων εἰσπεμπόμενου)» (*Ann. de Theoph.* 4 p. 627 Bekker *CSHB*: aggiunge lo ps.-Simeone che Teofilo aveva rinnovato anche il corredo e gli addobbi imperiali, facendoli tutti rivestire d'oro)²⁰.

Il meccanismo evocato dallo ps.-Simeone Magistro è stato ricondotto da Gerald Brett a quelli descritti da Filone e da Erone di Alessandria, che in più esperimenti dei *Pneumatica* illustrano il metodo per ottenere suoni da una camera d'aria: introducendo acqua, una parte dell'aria viene spinta a uscire attraverso condotti di volume diverso²¹. In uno dei disegni proposti da Erone, al termine del condotto è collocato proprio un uccello (*Pneum.* I 15 pp. 89-91 Schmidt)²². In un altro dei suoi prototipi, Erone indica come ottenere canti di diverse specie di uccelli in relazione ai diversi diametri delle canne d'uscita (I 16, pp. 91-99)²³. Anche se il funzionamento degli automi del Triclinio di Magnaura non poteva essere identico a quello dei prototipi eroniani (fu probabilmente adattato alle esigenze di corte dagli scienziati dell'età iconoclasta)²⁴, la conoscenza e il vasto impiego dei *Pneumatica* nel mondo bizantino sono attestati non solo dalle specifiche menzioni di autori come Tzetze (*Hist.* II 150-157 e XII 969 pp. 49 e 511 Leone), ma dalla vastità della tradizione manoscritta del testo e dei disegni e diagrammi di Erone²⁵. La fortuna di questi fu altrettanto grande nel mondo islamico a partire dal IX secolo, come testimoniano fra l'altro

²⁰ Il testo è riprodotto in A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, Flammarion, 1984² (Idées et Recherches, s.n.), p. 251.

²¹ Cf. BRETT, *The Automata*, cit., p. 478 ss.

²² Cf. F.M. FELDHAUS, *Die Technik der Antike und des Mittelalters*, Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsgesell. Athenaion, 1931 (Mus. d. Weltgesch., s.n.), fig. 203.

²³ Cf. BRETT, *The Automata*, cit., p. 479 n. 7.

²⁴ BRETT, *The Automata*, cit., p. 486 s.

²⁵ Cf. BRETT, *The Automata*, cit., p. 480. Il più antico cod. sopravvissuto è il Marc. Gr. 263 (= 1025), proveniente dalla donazione di Bessarione: vd. la sch. descrittiva di P. E(LEUTERI), in *Bessarione e l'Umanesimo*, Cat. della mostra (Venezia, Bibliot. Naz. Marciana, 27 apr.-31 magg.), a c. di G. Fiaccadori, con la collab. di A. Cuna, A. Gatti & S. Ricci, Napoli, Vivarium, 1994 (Ist. It. per gli Studi Filosofici-Saggi & Ricerche, I), p. 424, nr. 40.

i codici delle traduzioni arabe commissionate dal califfo abbaside al-Mu'taṣīm (833-42)²⁶.

Secondo André Grabar, gli automi della corte iconoclasta di Teofilo provenivano da Baghdād²⁷. Grabar cita gli alberi-automi, gremiti di uccelli meccanici, presenti nelle corti abbaside e fatimida, assimilandoli agli altri modelli artistici e architettonici islamici imitati dall'imperatore iconoclasta²⁸. Eppure un secondo filone di testimonianze, rappresentato da autori d'età mediobizantina, attribuisce decisamente non solo l'esecuzione ma anche la progettazione degli automi di Teofilo all'ambiente costantinopolitano, riconducendoli alla mente scientifica più geniale del secondo iconoclasmo: Leone il Matematico, ossia l'imperatore Leone VI (886-912), classicista, filosofo e astrologo, oltretutto scienziato.

Nel riferire per primo come gli automi di Teofilo fossero stati fatti fondere insieme ad altre preziose suppellettili imperiali dal suo successore, lo sconosciuto Michele II, per essere fatti poi ricostruire, evidentemente, da Costantino IX Porfirogenito²⁹. Fra i capolavori distrutti Teofane Continuato menziona «sia il

²⁶ Indicazioni complete e bibliogr. in BRETT, *The Automata*, cit., p. 480 nn. 16-19.

²⁷ GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, cit., p. 237 s.; cf. ID., *Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens*, «MünchJBK», 3. F., 2, 1951, pp. 12-61: p. 56.

²⁸ Per l'ascendenza islamica degli automi alla corte di Bisanzio vd. anche A. ALFÖLDI, *Geschichte des Throntabernaktes*, «NClío», II, 1950, pp. 537-566: p. 549. Cf. M.G. LOSANO, *Storie di automi: dalla Grecia classica alla Belle Époque*, Torino, Einaudi, 1990 (Saggi, 742), pp. 17-38 (II. «La meccanica araba, autentica erede della Grecia classica»), che non fa parte alcuna al relais bizantino; e ID., *Automi d'Oriente, «Ingegnosi meccanismi» arabi del XIII secolo*, Milano, Medusa, 2003 (Wunderkammer, 2), pp. 49-53, su Erone e la meccanica classica. Esempari di alberi-automi, dotati di uccelli meccanici, presenti nelle corti abbaside e fatimida e sugli altri manufatti islamici imitati dall'imperatore Teofilo sono ricordati da K. INOSTRANCEV, *Sassanidskie etudy*, St.-Petersburg, Typ. Imperat. Akad. Nauk, 1909, p. 77 n. 1 (palmizî d'oro collocati presso il trono in due residenze califfali); e BRETT, *The Automata*, cit., p. 482 s. e nn. 27-28. Ivi, pp. 483-486, per la successiva fortuna di questo tipo di automi nel mondo islamico, dalla Sicilia araba a Samarcanda.

²⁹ Come postulato da BRETT, *The Automata*, cit., p. 482.

famoso e decantato platano (πλάτανος) d'oro, sia i due leoni d'oro e i due grifoni sbalzati in oro massiccio (όλοχρύσους όντας καὶ σφυρηλάτους)» (XXI p. 173 Bekker *CSHB*). Giorgio Cedreno definisce queste macchine «mirabili opere della *basileia* dei Romei»: ἔργα, δι' ὧν ἡ Ῥωμαίων ἐθαυμάζεται βασιλεία (*Hist. comp.* II p. 160 Bekker *CSHB*). Costantino Manasse aggiunge alla lista degli automi perduti quello che chiama «l'orologio di Teofilo» e, anche se la presenza di uccelli meccanici non vi è specificata, attribuisce il congegno al μυριομαθέστατος ἐν φιλοσόφοις Λέων (*Brev. hist. metr.* 5265-80: 5270 pp. 224-225 Bekker *CSHB*). Ma la testimonianza decisiva proviene da una fonte del XII secolo interna alla corte e degna di fede come la *Biblos chroniké* del dignitario costantinopolitano Michele Glica, filosofo aristotelico e *grammatikós* imperiale, che assegna senz'altro a Leone il Matematico la progettazione del platano d'oro di Teofilo e dei suoi uccelli meccanici: «Quel Michele, per sopperire a un ammanco delle casse imperiali, fece ridurre in pezzi e fondere (κατακόψας ἀνάλωσεν) il famoso platano d'oro (τὰς χρυσὰς ἐκείνας πλατάνους), di cui abbiamo già parlato, che aveva progettato (κατεσκεύασε) Leone il Filosofo, popolato di uccelli (στρουθοί) che cinguettavano animati da un meccanismo (διὰ μηχανῆς ἐκελάδουν)»; e prosegue menzionando i leoni che spalancavano le fauci e ruggivano «per la meraviglia delle genti di tutto il mondo»: ὡσαύτως δὲ καὶ τοὺς λέοντας, ἃ πρὸς ἔκπληξιν τῶν ἐθνῶν μέρη χάνηται· καὶ οὗτοι γὰρ ἔστιν ὅτε βρυχόμενοι ἐθαυμάζοντο (*Ann.* p. 543 Bekker *CSHB*).

A questo punto è chiaro che, ignorando il testo di Liutprando e quello parallelo del *De cerimoniis*, e non avendo nozione degli uccelli automi del Triclinio di Magnaura, Montale perse fatalmente qualcosa del senso di *Sailing to Byzantium*³⁰. Sarà il

³⁰ Va inoltre considerato che per Yeats l'età del Secondo iconoclasmo coincideva con le Fasi 17-22 (VIII e IX secolo) dei Coni Storici tracciati in *A Vision*, e cioè con quello che in quest'opera (tr. it., p. 292 s.) egli chiama il «momento culminante» della civiltà storica, più alto ancora del grado raggiunto nella Fase 15 (regno di Giustiniano). Nella dottrina dei Coni, il regno di Te-

lettore delle memorie inviate dagli ospiti occidentali della *basileia* – da chi ha viaggiato a Bisanzio nello spazio o nel tempo, da Liutprando o da Yeats – a decrittare che cosa sia l'uccello d'oro della quarta strofa della poesia tradotta da Montale, lo stesso che ritorna «piantato alla luce delle stelle sul suo ramo d'oro» nella terza strofa di *Byzantium*, la poesia da lui tralasciata.

ofilo, l'ultimo imperatore iconoclasta, che «mise in circolazione nell'Europa occidentale un libro greco del sesto secolo» (il *De coelesti hierarchia* dello ps.-Dionigi Areopagita), è l'apice della cultura occidentale, oltre che di quella civiltà bizantina in sé considerata da Yeats espressione dell'iperciviltà ideale: «An example of magnificence: and style, whether in literature or life, comes, I think, from excess, from that something over and above utility, which wrings the heart. [...] In my later poems, I have called it Byzantium, that city where the Saints showed their wasted forms upon a background of gold mosaic, an artificial bird sang upon a tree of gold in the presence of the Emperor; and in one poem I have pictured the ghosts swimming, mounted upon dolphins, through the sensual seas, that they may dance upon its pavements» (l'ultimo passo, presente nel ms. dell'articolo di Yeats *Modern Ireland. An address to American Audiences, 1932-33*, appare cancellato nella versione definitiva di questo, in «The Massachusetts Review», 5, 1963-64, pp. 256-258).