

MARGHERITA LEARDI

## La poesia di Henry Vaughan

Firenze, La Nuova Italia, 1967

(Publicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 42)

*Quest'opera è soggetta alla licenza **Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5)**. Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che*

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

*Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza **Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5)** all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.*

*Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.*



PUBBLICAZIONI  
DELLA FACOLTA DI LETTERE E FILOSOFIA  
DELL'UNIVERSITA DI MILANO

XLII

SEZIONE A CURA  
DELL'ISTITUTO DI LINGUE E LETTERATURE GERMANICHE

1

MARGHERITA LEARDI

LA POESIA DI  
HENRY VAUGHAN



LA NUOVA ITALIA EDITRICE  
FIRENZE

DIRITTI RISERVATI

---

1ª edizione: maggio 1967

*Tutti i diritti di traduzione e di riproduzione (anche di semplici brani riprodotti per radiodiffusione) sono riservati per tutti i paesi, compresi i Regni di Norvegia, Svezia e Olanda.*

Printed in Italy

---

© Copyright 1967 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

## PRESENTAZIONE

*Questo studio di Margherita Leardi, con cui piace inaugurare la sezione inglese della presente Collana, si configura come un rilevante contributo alla comprensione di un poeta che è tra i maggiori del Seicento inglese e al quale, tuttavia, la critica non ha sempre saputo offrire l'attenzione che meritava. La lettura attenta, puntigliosa, tanto rigorosa quanto appassionata che la Leardi fa di tutta l'opera poetica vughaniana e specialmente della grande raccolta Silex Scintillans, mentre getta luce su molte zone inesplorate dell'arte di Vaughan e mentre pone nel giusto risalto motivi e forme, immagini e atteggiamenti, virtù e difetti delle singole liriche, riesce anche a individuare i motivi unitari che le legano e a tracciare, in definitiva, la prima compiuta e organica storia di questa esperienza poetica. Una storia, si deve aggiungere, dalla quale emerge un poeta non cristallizzato nella vaga formula di « poeta religioso » bensì visto e seguito nella sua natura di poeta visionario che si vale dei simboli e del linguaggio della religione per esprimere il proprio umanissimo e drammatico mondo.*

AGOSTINO LOMBARDO

Ordinario di Lingua e Letteratura Inglese



## I N D I C E

<i>Presentazione</i> . . . . .	Pag. IX
CAPITOLO I - La vita . . . . .	» 1
» II - La prima poesia . . . . .	» 10
» III - Introduzione a <i>Silex Scintillans</i> . . . . .	» 49
» IV - <i>Silex Scintillans</i> . . . . .	» 70
» V - <i>Thalia rediviva</i> . . . . .	» 224
<i>Bibliografia</i> . . . . .	» 233
<i>Indice dei nomi</i> . . . . .	» 245

## AVVERTENZA

*La sigla «M» che appare nelle note indica l'edizione completa delle opere di Henry Vaughan, curata da L. C. Martin per la Oxford University Press, II edizione, 1957.*

## CAPITOLO I

### LA VITA

Henry Vaughan nacque nel 1621, o all'inizio del 1622, in un piccolo paese del Galles meridionale, Trenewydd o Newton, in riva al fiume Usk. La sua famiglia, sia da parte del padre Thomas che della madre, Denise Morgan, era gallese da molte generazioni, e la prima educazione di Henry dovette essere improntata dalle tradizioni e dalle idee del suo paese. Il padre vantava ascendenze nobiliari, non infrequenti del resto nel Galles, dove i legami di parentela erano profondamente sentiti e registrati fino ai gradi piú lontani; ma le condizioni economiche della famiglia erano piuttosto modeste, e la vita nel piccolo possedimento di campagna doveva essere semplicissima. Molti passi delle opere giovanili di Vaughan rivelano tracce di orgoglio aristocratico e di disprezzo per la ricca borghesia commerciale che proprio allora, col prevalere del puritanesimo repubblicano, andava crescendo in potenza e ricchezza, soprattutto nella capitale: cosí, il traffico commerciale e artigianale della città di Brecknock è ricordato come:

... the loath'd noise  
Of Drawers, Prentises, and boyes,

o ancora come:

... noise  
Of bang'd Mortars, blew Aprons, and Boyes,  
Pigs, Dogs, and Drums, with the hoarse hellish notes  
Of politickly-deafe Usurers throats,

mentre:

... ev'ry *Burgesse* foots  
The mortall *Pavement* in eternall boots.

E non mancano, nell'opera piú matura, accenni come questi:

... mix not with each Clay  
Seek not the same steps with the Crowd,

motivo del resto comune nella letteratura elisabettiana e che rivela una visione gerarchica dei rapporti umani risalente ancora, sostanzialmente, al Medioevo.

Un uguale attaccamento all'ordine costituito si rifletteva nell'atteggiamento politico e religioso del Galles. Il paese era allora il caposaldo del legalismo monarchico, e di qui Carlo I trarrà il contingente piú forte del suo esercito durante la guerra civile; la fede era anglicana, di una sfumatura assai vicina al cattolicesimo, e per questo sarà poi soggetta a persecuzioni particolarmente aspre durante il regime puritano.

Tali dunque furono le idee che accompagnarono la formazione di Henry Vaughan e la sua prima educazione, che seguí anch'essa linee tradizionali. Insieme al fratello gemello Thomas, Henry studiò sei anni sotto la guida di Matthew Herbert, rettore della vicina parrocchia di Llangattock. In due poesie latine giovanili Vaughan si rivolge a lui in termini di ammirazione e riconoscenza, chiamandolo « *Latiae gloria prima Scholae* », e attribuendogli il merito di avergli dato la grandezza e la gloria:

... *perituraque mecum*  
*Nomina post Cineres das resonare meos.*

In effetti la sua conoscenza del latino fu profonda, ed è provata da un gruppo di poesie in tal lingua e da un notevolissimo *corpus* di traduzioni da autori classici e contemporanei. E dai classici preferiti, Giovenale, Orazio, l'Ovidio delle Epistole, Boezio, il giovane dovette apprendere il disprezzo per la « *foolish mad ambition* » e per le vanità umane, « *false empty honours, traiterous delights* », ad esse antepoendo la saggezza di chi si contenta del poco.

Nel 1638 Henry e Thomas Vaughan si recarono a Oxford per completare la propria educazione. Non sono rimasti documenti a provare l'immatricolazione di Henry: l'unica fonte d'informazioni su questo particolare è una lettera scritta da lui al cugino John Aubrey, che raccoglieva materiale per la storia dell'Università di Oxford redatta da Anthony à Wood nel 1674 col titolo di *Historia et Antiquitates Universitatis Oxoniensis* e poi ripubblicata tre volte come *Athenae Oxonienses*. Purtroppo Aubrey non incluse la vita del cugino Henry Vaughan tra i suoi *Brief Lives*, e anche i cenni del Wood non sono esaurienti, perché si limitano a riprodurre, con qualche errore, le informazioni contenute nelle lettere di Vaughan stesso.

Della sua carriera oxoniense dunque Vaughan dice, nella lettera del 15 giugno 1673:

I Stayed not att Oxford to take any degree, butt was sent to London, beinge then designed by my father for the study of the Law, w<sup>ch</sup> the sudden eruption of our late civil warres wholie frustrated. My brother continued there for ten or 12 years, ...<sup>1</sup>.

Tuttavia ad Oxford egli dovette restare circa due anni. Gli si apriva cosí il mondo ricco e complesso della cultura, della religione e della politica contemporanea, che aveva nelle città universitarie di Oxford e Cambridge, dopo Londra, i centri piú vitali. Delle due università, Oxford era per tradizione la piú legalista in politica e in religione: l'arcivescovo Laud vi era stato cancelliere ed aveva lasciato l'impronta della « High Church » sull'insegnamento della teologia, che costituiva ancora la base dell'educazione contemporanea. La scolastica dominava ufficialmente tutte le forme di insegnamento, anche quelle scientifiche, subordinando a principi spirituali tutto il mondo intellettuale e sociale; e sebbene la « nuova scienza » trovasse già ampio seguito, e nella stessa Oxford venisse istituito in quegli anni l'insegnamento della geometria, dell'astronomia e della filosofia naturale, sopravviveva la vasta e complessa tradizione medievale di una pseudo-scienza confinante con la magia e l'occultismo, assai piú ricca di richiami fantastici per la mente contemporanea. La presenza del fratello Thomas, inoltre, dovette dargli modo di avvicinarsi alla filosofia ermetica, di cui Thomas Vaughan fu uno degli studiosi piú autorevoli del suo tempo, soprattutto degli aspetti piú « colti » di tale dottrina, quelli teosofici e filosofici; mentre Henry fu attirato piuttosto dagli aspetti « popolari », l'astrologia e l'alchimia, che dovevano lasciare tracce nel suo linguaggio poetico, specie in certe immagini e modi di vedere la natura. Il fatto è che tutti questi elementi culturali, la scolastica, il neo-platonismo, la filosofia ermetica, cospiravano a dare dell'universo una rappresentazione conclusa ed armoniosa, in cui tutte le parti gerarchicamente ordinate tendevano a completarsi in un tutto, e tutti gli aspetti particolari si potevano quindi ridurre a un unico trascendente principio: rappresentazione certamente poco precisa scientificamente, ma ricca di quel fascino che per la mente del tempo, né forse solo di quel tempo, doveva avere una visione unitaria di tutta la realtà, capace di rispondere alle domande fondamentali dell'uomo e fargli sentire la vita in tutta la sua varietà e ricchezza. Tanto piú tale rappresentazione doveva appagare uno spirito già predisposto,

---

<sup>1</sup> *Letters*, 9-12, p. 687 M.

come quello di Henry Vaughan, agli schemi tradizionali di ordine e gerarchia.

Ad Oxford dunque Vaughan ebbe modo da un lato di rinsaldare la propria fede monarchica e conservatrice, e di costruirsi la propria visione dell'ordine dell'universo; dall'altro però, attraverso le polemiche religiose della minoranza puritana, che nondimeno esisteva, le nuove correnti di pensiero e il crescere dell'elemento sociale proveniente dal mondo del commercio e della borghesia, vide il prepararsi della distruzione di quell'ordine e di quegli schemi dottrinali che avevano plasmato la sua personalità.

Verso la fine del 1640, quando già la crisi politica si apriva con la convocazione del « Parlamento lungo », Vaughan si recò a Londra, la culla di tutti i fermenti e di tutte le crisi, ed entrò a studiare legge negli « Inns of Court », l'istituzione piú ricca di vita culturale e piú stimolante di tutta l'Inghilterra. Di qui erano usciti grandi legulei e letterati contemporanei: oltre a Bacon, Strafford, Suckling, Hyde, Carew, Quarles, Benlowes, Donne, Prynne. Qui avevano parlato John Donne ed altri famosi predicatori; qui si davano rappresentazioni teatrali e musicali, e si discuteva pubblicamente di diritto, di politica e di tutti gli argomenti allora oggetto dell'interesse generale.

In mezzo a tutto questo fervore intellettuale Vaughan dovette trovare anche il mondo letterario che formò la sua prima poesia. Vivissima era la tradizione drammatica elisabettiana e giacobita per l'interessamento della corte di Carlo I; e riattaccandosi a tale tradizione scrivevano allora i seguaci di Jonson, i lirici cortesi o « Cavalier Poets », i poeti devoti e profani della « scuola » di John Donne e della letteratura emblematica. A questo mondo letterario si rifece Vaughan nelle prime poesie che probabilmente andò scrivendo in questi anni. La personalità che emerge da tali poesie è ancora immatura, incerta nel gusto, troppo debole per liberarsi dall'imitazione dei poeti cui si rifaceva: manca un centro organizzatore di ogni esperienza per questo poeta che ha bisogno di ordine interiore e forse proprio per questo è così pronto alla polemica contro chi tale ordine costituito minaccia di infrangere.

Col precipitare della situazione politica e la fuga del re al Nord nel 1642, Henry Vaughan fu richiamato alla casa paterna, e qui doveva rimanere per tutto il resto della sua lunga vita. Le sue vicende durante gli anni della guerra civile non sono chiare: pare che abbia partecipato attivamente al conflitto nell'esercito del re, e tale opinione sarebbe confer-

mata da accenni sparsi in poesie giovanili<sup>2</sup>; ma nella dedica in latino « Ad Posterios », premessa al volume *Olor Iscanus*, egli esorta la « Posterioritas » affinché:

... partem  
Me nullam in tanta strage fuisse, scias,

ed afferma che:

Nec mihi mens unquam, nec manus atra fuit.

Nel 1646 Henry Vaughan pubblicò il primo libro di poesie, *Poems, with the tenth Satyre of Juvenal Englished*, la maggior parte delle quali è dedicata ad Amoret, ossia a Catherine Wise, che egli conobbe e sposò appunto in quegli anni. La dedica del libro, « To all ingenious Lovers of Poesie », è ricca di elementi che illuminano la personalità di lui. Si apre con parole polemiche contro i tempi ostili alla poesia:

*Gentlemen, To you alone, whose more refined Spirits out-wing these  
dull Times, and soare above the drudgerie of durty Intellingence,  
have I made sacred these Fancies: I know the yeares, and what  
course entertainment they afford Poetry;*

passa ad affermare che la passione amorosa espressa nei suoi versi non è che un « *fire at highest... but Platonick* »; e, più avanti, che il testo di Giovenale da lui tradotto è stato scelto per affinità di sentimento, cioè « *Pitty, to the distractions of our owne (state)* ». Il suo è uno spirito che va chiudendosi in sé davanti all'ostilità dei nuovi tempi che non comprende; la cui « *more calme ambition, amidst the common noise* » cerca dentro di sé le proprie norme di vita, opponendo purezza di sentimenti e integrità morale al costume letterario e sociale corrente. La delusione politica dovette avere parte notevole in tale stato d'animo: il nuovo volume di versi che l'anno seguente Vaughan aveva pronto, *Olor Iscanus*, di cui scrisse anche la dedica datata 1647, non fu poi pubblicato se non nel 1651, a cura di « un amico », pare appunto per ragioni politiche. Dopo il 1646, anno in cui il regime puritano si era stabilito nel Galles, era forse pericoloso che uscissero poesie piene di frecciate contro i « *Chamaleons of state, Aire-monging band* », i soldati di Cromwell; contro la repubblica, la « *vilis avena* » che « *prostravit sanctam...*

---

<sup>2</sup> « An Elegie on the death of Mr. R. W. », vv. 50-61, p. 49 M; « Upon a Cloke lent him by Mr. J. Ridsley », vv. 19-22 e 85-86, pp. 52 e 54 M.

rosam »; contro tutto il mondo contemporaneo, che « in wild *Excentricks now is hurld* ».

Ma questi sono anche gli anni in cui si andava maturando quella che fu la crisi fondamentale nella vita di Henry Vaughan, una crisi religiosa che da molti critici fu chiamata « conversione », suscitando polemiche che non sono ancora del tutto risolte. Si è cercato di trovarne una ragione negli avvenimenti cruciali degli anni tra il '46 e il '50: la guerra civile, la morte del fratello minore William nel '48, la decapitazione di Carlo I nel '49, forse una grave malattia. Nella prefazione alla seconda edizione di *Silex Scintillans*, Vaughan stesso dice di essere « the least » fra i molti convertiti dalla lettura dell'opera poetica di George Herbert. Secondo altri, soprattutto Marilla<sup>3</sup>, la sua conversione non fu che uno sviluppo graduale e senza influsso fondamentale sull'opera poetica. Senza dubbio tale sviluppo lento e probabilmente in parte inconscio ci fu, e uno dei suoi fattori principali dovette essere la particolare sensibilità di Vaughan, bisognosa di una visione ordinata e armoniosa dell'universo, e ormai incapace di trovarla nel mondo umano dopo la guerra civile. Ma l'opera che Vaughan pubblicò nel 1650 e che dovette scrivere appunto in questi anni, *Silex Scintillans*, rivela una tale rivoluzione nell'uomo e nel poeta da far pensare a una esperienza assai piú decisiva di una semplice evoluzione psicologica. È appunto in questa qualità di esperienza del dogma cristiano che i critici piú recenti, Bethell<sup>4</sup>, Pettet<sup>5</sup>, Garner<sup>6</sup>, Durr<sup>7</sup>, vedono la caratteristica personale della poesia devota di Henry Vaughan, né del resto la meditazione religiosa avrebbe potuto diventare poesia se non fosse stata trasformata, appunto, dall'esperienza in materia umana e universale.

Rintracciare e descrivere tale esperienza interiore al di fuori dell'opera poetica di Vaughan è impossibile. All'inizio di *Silex Scintillans* egli mise una poesia significativa sia della crisi avvenuta in lui sia poi del tema fondamentale di tutta la sua opera: « Regeneration », in cui traccia in forma allegorica la propria rigenerazione dalla vita mondana e

---

<sup>3</sup> E. L. MARILLA, *The Religious Conversion of H. V.*, in « The Review of English Studies », XXI (1945), pp. 15-22.

<sup>4</sup> S. L. BETHELL, « The Poetry of H. V., Silurist », in *The Cultural Revolution of the XVII<sup>th</sup> Century*, London 1951, pp. 121-161.

<sup>5</sup> E. C. PETTET, *Of Paradise and Light*, Cambridge 1960.

<sup>6</sup> R. GARNER, *H. V.: Experience and the Tradition*, Chicago 1959.

<sup>7</sup> R. A. DURR, *The Mystical Poetry of H. V.*, Cambridge (Mass.) 1962.

la successiva ascesa a Dio. Il momento della crisi è descritto in un solo verso:

Storm'd thus; I straight perceiv'd my spring  
Mere stage, and show,

e dopo d'allora:

So sigh'd I upwards still...

Di piú non ci è dato di sapere. Ma una volta trovato Dio, questo letterato immaturo, imitatore senza originalità di antichi e moderni, e privo di un centro focale per il proprio universo poetico, vide ora in lui la totalità di ciò che esiste, nel suo riflettersi e tradursi nella moltitudine delle cose create. Non fu un semplice « credere »: anche prima Vaughan era credente convinto; fu un vedere la vita e il mondo in termini divini e un desiderare, con intensità pari alla totalità dell'esperienza, di trascendere tali apparenze per ricongiungersi alla realtà di Dio.

Tale impulso verso la divinità ispirò tutta la sua opera seguente: due opere in prosa, *The Mount of Olives; or, Solitary Devotions*, del 1652, e *Flores Solitudinis*, del 1654, e soprattutto la seconda edizione di *Silex Scintillans*, quasi raddoppiata, del 1655. *Thalia Rediviva*, pubblicata nel 1678 senza il nome dell'autore, pare sia una raccolta di lavori giovanili precedenti la « conversione » e di poesie devote escluse dalle precedenti edizioni di *Silex Scintillans*.

La vita di Henry Vaughan, ora che il poeta era assorbito nella propria esperienza di Dio, non vide altri avvenimenti fondamentali. La moglie Catherine morì intorno al 1653; verso il '55 Vaughan ne sposò la sorella Elizabeth. Il linguaggio della sua poesia religiosa rivela che le sue letture piú assidue dovettero essere le Sacre Scritture e gli scrittori mistici e devoti del Medioevo e del Rinascimento; la traduzione di due trattati di medicina ermetica, *Hermetical Physick*, del 1655, e *The Chymists Key*, del 1657, dimostra il suo interesse per tale scienza, già avvicinata con ogni probabilità attraverso il fratello Thomas, che pubblicò le sue opere tra il '48 e il '55. Che il suo interesse andasse però piú agli aspetti scientifici che a quelli teosofici di tale dottrina è suggerito dal fatto che in quegli anni Vaughan intraprese la professione di medico, per esercitarla poi fino alla morte.

E dopo il '55, se si esclude qualche componimento di non sicura datazione, si chiude la produzione poetica di Henry Vaughan, sia che con la soluzione della crisi religiosa si calmasse il fermento interiore e l'anelito a Dio, sia che la sua esperienza di mistico fosse giunta all'ultimo stadio, dove le parole non possono giungere né del resto sono piú necessa-

rie. Anche la scarsità di notizie lasciate su di lui da critici e storici contemporanei rivela che il poeta fu poco letto e presto dimenticato.

Dalle rare lettere scritte da lui in questi anni emerge la figura di un medico di campagna, ormai distaccato dalla carriera letteraria e assorbito dalla propria professione. Due lettere, del 1673, sono quelle dirette al cugino John Aubrey, che gli chiedeva informazioni sull'opera letteraria sua e del fratello Thomas perché fossero incluse nella *Historia* del Wood. Caratteristica di Vaughan sembra essere la mancanza di precisione nel riferire i dati necessari: del titolo accademico ottenuto dal fratello non ricorda di meglio che « ... (I thinke) he could be noe lesse than Mr of Arts... »<sup>8</sup>; del luogo dove morì, ricorda solo che era « ... within 5 or 6 miles of Oxford... »<sup>9</sup>, e del resto « the name of the place, where my brother lyes buried, I doe not know... »<sup>10</sup>. Ma sia queste lettere che le due seguenti ad Aubrey e le due a Wood rivelano grande modestia e dedizione alla propria professione di medico. L'opera propria e del fratello egli definisce « low and forgotten things »<sup>11</sup>; ripete ad Aubrey che fu « an act of so much love... to pick us up, that lay so much below you »<sup>12</sup>, e che « I never was of such magnitude as could invite you to take notice of me »<sup>13</sup>. Quanto alla propria vita in quegli anni, la riassume in questa frase:

My profession also is physic, w<sup>ch</sup> I have practised now for many years with good successe, (I thank god!) & a repute big enough for a person of greater parts than my selfe<sup>14</sup>;

e spesso menziona la malattia dei suoi pazienti come causa di lunghe assenze da casa e di ritardi nella corrispondenza.

Meno limpida è la vicenda giudiziaria di cui Vaughan parla in una lettera del 1693 al tribunale del Brecknockshire: una figlia minorata, Catherine, nata dal primo matrimonio, pretendeva maggiore assistenza da parte del padre, che protesta di non essere legato da alcun dovere verso di lei:

---

<sup>8</sup> *Letters*, 13, p. 687 M.

<sup>9</sup> *Id.*, 14, p. 687 M.

<sup>10</sup> *Id.*, 40-41, p. 691 M.

<sup>11</sup> *Id.*, 65, p. 689 M.

<sup>12</sup> *Id.*, 14-16, p. 692 M.

<sup>13</sup> *Id.*, 25-26, p. 693 M.

<sup>14</sup> *Id.*, 61-62, p. 688 M.

Among heathens noe parents were ever compeld to maintain or relieve disobedient & rebellious children, that both despise & vilifie their parents, & publickly give out most scandalous & reproachfull lyes concerning them: which this pious petitioner hath done, & still doth...<sup>15</sup>.

Altre vertenze giudiziarie turbarono gli ultimi anni della vita di Henry Vaughan; una di esse lo costrinse a lasciare la propria casa al figlio Thomas. Passò così gli ultimi anni con la moglie a Scethrog, e qui morì nel 1695. Sulla sua tomba nel cimitero di Llansantffread volle poche parole significative della propria umiltà: « Servus inutilis / peccator maximus / hic jaceo / Gloria miserere ».

---

<sup>15</sup> *Id.*, 11-15, p. 699 M.

## CAPITOLO II

### LA PRIMA POESIA

Se spesso la prima produzione di un poeta non ci lascia intravedere che a sprazzi il livello artistico a cui egli giungerà nella maturità, tanto più nel caso di Henry Vaughan la lettura delle prime opere ci lascia interdetti e dubbiosi circa il valore di poesia che ad esse si può attribuire. Non si tratta infatti né di espressioni geniali di un artista che però sia ancora immaturo, né di ingenuità formali dovute a un gusto non ancora affinato; sembra piuttosto, come ha osservato Joan Bennet<sup>1</sup>, che Vaughan sia « more interested in poetry than in his poem »; giudizio con cui si accorda quello di Douglas Bush, secondo il quale le poesie contenute nel primo volume pubblicato da Vaughan, i *Poems* del 1646, « ... were the efforts of a 'weak striver' in fashionable modes »<sup>2</sup>. Un letterato alla moda, più che un vero poeta, era dunque Vaughan negli anni tra il 1640 e il 1650, a cui risalgono le sue prime opere, e cioè, oltre ai *Poems*, il volume di poesie e traduzioni *Olor Iscanus*, pubblicato solo nel 1651, e parte di *Thalia Rediviva*, uscito molto più tardi, nel 1678. E qual era la moda imperante negli ambienti letterari dell'epoca della formazione di Vaughan?

Nella prima composizione del volume di *Poems*, Vaughan stesso, descrivendo gli « Elysian fields » in cui egli vorrebbe rifugiarsi con l'amico « R. W. », vi pone « First, in the shade of his owne bayes, / Great BEN... »<sup>3</sup>, e, subito dopo, Randolph, l'autore di un libro di *Poems* uscito appunto nel 1640. Vaughan dunque si dichiara ammiratore di Ben Jonson, come lo stesso Randolph, uno dei tanti « Sons of Ben » che

---

<sup>1</sup> JOAN BENNET, *Four Metaphysical Poets*, C.U.P. 1953, p. 71.

<sup>2</sup> DOUGLAS BUSH, *English Literature in the Earlier XVII<sup>th</sup> Century*, Oxford 1945, p. 144.

<sup>3</sup> « To my Ingenuous Friend, R. W. », vv. 29-30, in *Poems*, p. 3 M.

fiorirono alla corte di Carlo I e che in varia misura si rifecero, oltre che a Jonson, all'altro padre della lirica contemporanea, John Donne. Era naturale che il giovane poeta di fede monarchica e di sentimenti aristocratici si avvicinasse alla poesia di questi « Cavalier Poets », poesia che, a giudizio di Geoffrey Walton, « embodies more of the life and culture of upper-class pre-Commonwealth England than do any of the other arts »<sup>4</sup>. E se di Carew, Suckling o Lovelace Vaughan respinge la vena sensuale e cinica, e nella sdegnosa prefazione ai *Poems* afferma che in lui il fuoco dell'amore « at highest is but Platonick », egli scrive però versi che potrebbero appartenere a uno qualsiasi di quei poeti:

Tyrant farewell: This heart, the prize  
And triumph of thy scornfull eyes,  
I sacrifice to Heaven, and give  
To quit my sinnes, that durst believe  
A Womans easie faith, and place  
True joyes in a changing face<sup>5</sup>.

L'inizio improvviso, drammatico, il ritmo aspro e spezzato e incurante dello schema metrico regolare parlano della lezione formale donniana, ormai divenuta tradizione per i lirici post-elisabettiani; la mescolanza di sacro e profano in quel « I sacrifice to Heaven, and give / To quit my sinnes », il tono di mondano scetticismo nei confronti della costanza femminile sono pure tocchi alla moda di Suckling, ripresi dal Donne giovane; ma gli ultimi due versi, con l'avvicinamento di concetti opposti (easie-faith; true joyes-changing face) entro due lineari espressioni epigrammatiche, e il generale equilibrio delle frasi, col bilanciarsi dei tre *enjambements* nella stessa posizione (... heart, the prize /; ... Heaven, and give /; ... faith, and place /), parlano della forma classicamente controllata di Ben Jonson. Così questi versi:

And royall, witty Sacke, the Poets soule,  
With brighter Suns then he doth guild the bowl;  
As though the Pot, and Poet did agree,  
Sack should to both Illuminator be<sup>6</sup>,

appartengono sí all'atmosfera del « Welcome to Sack » di Herrick o alla « Loose Saraband » di Lovelace, ma l'andamento a *couplets* è marcato,

<sup>4</sup> GEOFFREY WALTON, « The Cavalier Poets », in *From Donne to Marvell*, Harmondsworth 1956, p. 160.

<sup>5</sup> « Les Amours », vv. 1-6, in *Poems*, p. 4 M.

<sup>6</sup> « A Rhápsodie », vv. 5-8, in *Poems*, p. 10 M.

e la rapida dialettica dei « Cavalier Poets » è qui appesantita dalla prosaica costruzione della frase, così che un fragile « concettino » come quello del vino che, come il sole, illumina « Pot » e « Poet », risulta oberato dalla sua cornice strutturale.

In effetti, è significativo che, durante gli anni londinesi, Vaughan abbia frequentato il circolo di Katherine Philips, scolaria di William Cartwright, insieme a Cowley, Jeremy Taylor, Roscommon. A tale circolo dovette avvicinarlo la comune tendenza a un platonismo che Bush definisce « fashionable » e « frenchified »<sup>7</sup>; ma anche stilisticamente Vaughan appare spesso vicino a poeti come, appunto, Cartwright, e come Falkland, Godolphin, Habington, Waller: i poeti che, pubblicando nel 1638 il *Jonsonius Virbius* rivelavano la nuova tendenza della versificazione inglese, il distico eroico, con la sua nettezza neoclassica e l'andamento epigrammatico.

Esemplare di questa tendenza è « The King Disguis'd »<sup>8</sup>, pubblicato nel tardo volume *Thalia Rediviva*, ma scritto probabilmente nel 1646, subito dopo che Carlo I tentò di fuggire da Oxford travestito da cameriere. L'andamento è a marcatissimi *couplets*, sottolineati ancora di più dall'espedito di avvicinare nei due versi due immagini opposte, come:

Wolves did pursue him, and to fly the Ill  
He wanders (Royal Saint!) in sheep-skin still.

(vv. 7-8)

But all these Clouds cannot thy light confine,  
The Sun in storms and after them, will shine.

(vv. 23-24)

oppure di risolvere « a sorpresa » nel secondo verso una metafora o un concetto accennati nel primo:

He would not have them damn'd, and therefore he  
Himself deposed his own Majesty.

(vv. 5-6)

Poor, obscure shelter! if that shelter be  
Obscure, which harbours so much Majesty.

(vv. 9-10)

Thy day of life cannot be yet complete,  
'Tis early sure; thy shadow is so great.

(vv. 25-26)

<sup>7</sup> D. BUSH, *op. cit.*, p. 126.

<sup>8</sup> p. 625 M.

E tali espedienti già danno al *couplet* quel carattere di epigramma che sarà proprio del *wit* neoclassico, quello che, nella definizione di Mario Praz, « non dipendeva più da ambiguità di senso, ma da antitesi di idee; non più da stupefacenti conciliazioni di termini disparati, ma da sorprendenti opposizioni »<sup>9</sup>.

Eppure, la lettura dei primi versi dello stesso componimento ci rivela la presenza inconfondibile di elementi donniani:

A King and no King! Is he gone from us,  
And stoln alive into his Coffin thus?  
This was to ravish Death, ...

(vv. 1-3)

Anche qui c'è l'inizio improvviso e drammatico, contraddittorio, e ci sono parole quali « Coffin » e « Death », col gusto dell'evocazione del macabro; e tipico infine è il concetto espresso da quel « to ravish Death », che risponderebbe così bene al suo fine di stupire e insieme far cozzare paradossalmente le due idee in una sola pregnante immagine, se poi non fosse seguito da tre lenti versi di spiegazione.

Anche Vaughan quindi sembra aver attuato quella mistura dei due stili di Donne e Ben Jonson che è caratteristica della lirica carolina, profana e religiosa; ma mentre ciascuno di quei poeti, anche i minori, ebbe una precisa personalità in grado di fissare la proporzione in cui tali influssi si componessero, di plasmarsene uno stile personale e di trarne una propria vena di poesia, anche se gracile, nel primo Vaughan sembra essere caratteristica un'incertezza stilistica per cui, volta a volta, un influsso si sovrappone all'altro a seconda degli umori fantastici o sentimentali, così che è difficile discernere la vera personalità poetica che lentamente va formandosi in questo « periodo di apprendistato ». I prestiti che il primo Vaughan va attingendo ai suoi maestri raramente diventano cosa sua: restano appunto formule vuote, letteratura.

In effetti, quelli che per i « Cavalier Poets » sono motivi convenzionali sí, ma consapevolmente convenzionali, cioè segni di un linguaggio proprio di una realtà sociale e culturale cui essi sono orgogliosi di appartenere, non sono in Vaughan altrettanto innati e spontanei, e quando egli li usa pare sempre che tenti affannosamente di essere attuale e alla moda, mentre fallisce proprio perché di quella poesia prende a prestito gli elementi più appariscenti e perituri. E quanto maggiore è stata la lotta per inserirsi in quell'ambiente, tanto più forte sarà lo sdegno e il di-

<sup>9</sup> M. PRAZ, *Storia della Letteratura Inglese*, Firenze 1960<sup>7</sup>, p. 262.

sprezzo per tale poesia quando, avendo rinunciato definitivamente alle ambizioni mondane ed essendosi ritirato nel paese natale, pubblicherà l'opera fondamentale, la seconda edizione di *Silex Scintillans*, con la famosa condanna dei « Wits » contemporanei e dei loro « *impure thoughts and scurrilous conceits* »<sup>10</sup>.

Per ora, tuttavia, Vaughan si dedica alla poesia d'amore « cortese » come l'intendeva la corte di Carlo I, e cioè volta a volta scettica, sensuale, ironica, volutamente blasfema nella sua mescolanza di sacro e profano. Ma mentre questo nei « Cavalier Poets » e, prima di loro, in Donne e Jonson, rappresentava una rottura polemica con gli esausti petrarchismi dei sonettisti elisabettiani, il giovane Vaughan tanto poco capisce la novità e l'anticonformismo di tale linguaggio che in lui sussistono proprio quegli stessi petrarchismi accanto alle nuove forme, ridotte anche esse a maniera. Così in « *Les Amours* », dopo il primo passo già visto, improntato al disinvolto cinismo dei « Cavalier Poets », seguono versi di inconfondibile languore e lacrimosità convenzionale:

Yet e're I goe; by all those teares,  
And sighs spent 'twixt hopes, and feares;  
By thy owne glories, and that hour  
Which first inslav'd me to thy power;  
I beg, faire One, by this last breath,  
This tribute from thee after death.  
If when I'm gone, you chance to see  
That cold bed where I lodged bee:  
Let not your hate in death appeare,  
But bless my ashes with a teare: ...

(vv. 7-16)

o in « *To Etesia going beyond Sea* »<sup>11</sup>, dopo l'inizio drammatico: « Go, if you must! but stay and know / And mind before you go, my vow », la poesia decade a versi come:

Now to those happy *Shades* I'll go  
Where first I saw my beauteous Foe.  
I'll seek each silent *path*, where we  
Did walk, and where you sate with me  
I'll sit again, and never rest  
'Till I can find a *flow'r* you prest.  
That near my dying Heart I'll keep,  
And when it wants *Dew*, I will weep...

(vv. 5-12)

<sup>10</sup> Prefazione a *Silex Scintillans*, 37-38, p. 389 M.

<sup>11</sup> In *Thalia Rediviva*, p. 646 M.

E cosí, accanto a « To his Friend Being in Love »<sup>12</sup>, vivace e ironico nell'uso di forme colloquiali, come « Ask her, foole, ask her », e di espressioni « profane » come « Can silence bring / Thy Saint propitious? », o « the incense of thy private vowes », c'è « To Amoret, the Sigh »<sup>13</sup>, con una strofa come questa:

Then whisper by that holy Spring  
 Where for her sake I would have dyed,  
 Whilst those water Nymphs did bring  
 Flowers to cure what she had tryed;  
 And of my faith, and love did sing...

(vv. 9-13)

dove manca anche quel tono di gioco consapevole che salva certe affini pastorellerie di Herrick.

Un altro genere cui si dedica il primo Vaughan è quello degli elogi letterari o funebri di amici o letterati in vista nel proprio circolo, genere ampiamente diffuso nella poesia secentesca, ma portato da Jonson e da alcuni suoi seguaci, come Carew, a dignità critica e anche ad altezze poetiche, se pure ci si vuol limitare alla « Tribe of Ben » e non citare, ad esempio, Milton.

*Olor Iscanus* e *Thalia Rediviva* contengono parecchi di questi « pezzi obbligati », in cui però raramente Vaughan ottiene risultati poetici superiori a una dignità formale di eredità jonsoniana. Nessuno degli elogi letterari di Vaughan è all'altezza dell'ode a John Donne di Carew, o dei versi jonsoniani in onore di Shakespeare: gli manca soprattutto l'attitudine critica davanti agli autori in questione e alle loro opere, che in Jonson è sempre presente. Ma quello che per Jonson è un genere congeniale alla propria musa un po' prosaica, didattica, esercitata ad una produzione epigrammatica fra il filosofico e il mondano, non è evidentemente sentito da Vaughan, che sembra spesso servirsi dell'elogio a un autore come campo di polemiche letterarie o di divagazioni in mondi a lui piú vicini. Così in « Upon Mr. *Fletchers* Playes »<sup>14</sup> ben presto il poeta abbandona il soggetto, appena sfiorato, per partire all'attacco dei Puritani e della loro diffidenza nei confronti del teatro; mentre i versi piú belli sono quelli che esprimono, nell'immagine del pescatore che si ritira davanti alla tempesta, la propria aspirazione alla tranquillità.

<sup>12</sup> In *Poems*, p. 6 M.

<sup>13</sup> *Id.*, p. 5 M.

<sup>14</sup> In *Olor Iscanus*, p. 54 M.

Anche i versi dedicati a Thomas Powell per la sua traduzione del « Christian Politician » di Malvezzi<sup>15</sup> approfittano dell'occasione per lanciare frecciate contro la Chiesa Cattolica, e sapore di satira ha l'ultima strofa, che, sotto il pretesto di lodare lo stato ideale descritto da Malvezzi, suona disprezzo per i « rare Politicians of the time » che, evidentemente, tale stato non sanno instaurare.

I versi in elogio di « *Monsieur Gombauld* »<sup>16</sup>, autore di un « romance » in prosa su Endymion, tradotto dal francese nel 1639, sono invece assai piú elevati, ma proprio perché è evidente che l'argomento del romanzo è vicino alla sua sensibilità: e infatti la rievocazione che egli ne fa non è un giudizio critico sull'opera di Gombauld, ma una rielaborazione poetica del tema degli amori di Endymion e della luna, che sa creare un'atmosfera tutta personale di mistero, di comunicazione con gli spiriti della natura, di distacco dalla vita materiale. E ancora, nell'elogio all'opera di William Cartwright<sup>17</sup>, di tutto il cumulo di iperboli e convenzionalità si salvano pochi versi che contengono un'immagine di vaghezza e luminosità tipicamente vaughaniane:

Nor are the *bodyes* they assumed, *dark Clouds*,  
Or a *thick bark*, but *clear, transparent sbrouds*,  
Which who *lookes* on, the *Rayes* so strongly beat  
They'l *brushe* and *warm* him with a *quickning beat*,  
So *Souls* shine at the *Eyes*, and *Pearls* display  
Through the *loose-Chrystal-streams* a *glaunce of day*.

(vv. 33-38)

Cosí i versi dedicati a Katherine Philips<sup>18</sup> e a Marcello Palingenio<sup>19</sup> sono palestra di stravaganti metafore pseudoscientifiche, né del resto maggior valore poetico hanno i triti, monotoni *couplets* in onore della Biblioteca Bodleiana<sup>20</sup>, scritti probabilmente ancora durante il soggiorno oxoniense.

Piú positivi, e piú vicini ai modelli jonsoniani, sono i risultati poetici delle « elegie » funebri e dei componimenti, sul tipo delle epistole oratorie, dedicati agli amici. Qui gli influssi di Donne e Jonson riescono,

<sup>15</sup> In *Olor Iscanus*, p. 60 M.

<sup>16</sup> *Id.*, p. 48 M.

<sup>17</sup> *Id.*, p. 55 M.

<sup>18</sup> In *Olor Iscanus*, p. 61 M.

<sup>19</sup> In *Thalia Rediviva*, p. 631 M.

<sup>20</sup> *Id.*, p. 633 M.

nei casi migliori, a fondersi, grazie anche alla patina classicistica che dà misura ed economia alla forma e controllata dignità al sentimento ispiratore. Così, se l'andamento epigrammatico di versi come:

The world scarce knew him yet, his early Soule  
Had but new-broke her day, and rather stole  
A sight, than gave one; as if subtly she  
Would learn our stock, but hide her treasure.

(vv. 21-24)

e la struttura prosastica, raziocinante ma serrata di tutta l'elegia dedicata a « Mr. R. W. » parlano degli analoghi componimenti jonsoniani, c'è anche qualcosa dell'energica dialettica donniana in concetti come quello contenuto nei versi sopra citati, o come in questa immagine:

As some blind Dial, when the day is done,  
Can tell us at mid-night, *There was a Sun, ...*

(vv. 93-94)

mentre l'elegia dedicata a Mr. R. Hall <sup>21</sup> è assai più discontinua, alterando l'inizio brusco e drammatico a prolungate convenzionalità sulla nobiltà del pianto, cui seguono versi satirici sui soldati che non scendono in campo aperto ed encomi iperbolici, e solo alla fine una strofa ricca di autentico, personale sentimento.

Ma più che la presenza di Jonson, è quella di Orazio che si sente nei momenti migliori delle « epistole » agli amici. Del resto, proprio di questo autore Ben Jonson aveva saputo assimilare il tono più vero di misura, di rassegnazione e di umanità; ma con tale spirito Vaughan aveva particolare affinità, e ad esso seppe unire un tono tutto proprio di malinconia, di disgusto della vita pubblica e delle vanità mondane. Questo dell'influsso di Orazio è il momento più positivo del classicismo vughaniano, che per altro verso si rifà troppo spesso alle forme filtrate attraverso gli umanisti e i poeti elisabettiani e contemporanei, e quindi decadute ormai a convenzionali arcadie.

A tale gusto si deve l'uso decorativo della mitologia, di dèi e ninfe, gli scenari pastorali, la scelta di nomi come Amyntas, Chloris, Lycoris; ed anche il vezzo, tra « platonico » e arcadico, dei soprannomi grecizzanti in uso nel circolo letterario di Katherine Philips, dove la poetessa era « Orinda », mentre altri membri del circolo si facevano chiamare

<sup>21</sup> In *Olor Iscanus*, p. 58 M.

« Timander », « Lysimachus », e Vaughan cantava la donna amata sotto il nome di « Etesia ».

Di tali convenzioni, che Vaughan prende in gran parte a prestito dai *Poems* di Cartwright e di Randolph, dalla *Castara* di Habington e dalle *Britannia's Pastorals* del Browne, pare però in altro luogo che egli si faccia gioco: invitando un amico a Brecknock<sup>22</sup>, gli promette che il vino insegnerà alla sua musa:

... yet more Charming words and skill  
Than ever *Coelia, Chloris, Astrophil*,  
Or any of the Threadbare names Inspir'd  
Poore riming lovers with a *Mistris* fir'd.

(vv. 69-71)

È invece proprio quel tono più positivo, in parte oraziano-jonsoniano, in parte personale, a nobilitare altri elementi che rimarrebbero altrimenti convenzionali: come quelle descrizioni un po' trite dei Campi Elisi che si ripetono fino a costituire un motivo tematico di questa prima poesia di Vaughan, fin da « To my Ingenuous Friend, R. W. »<sup>23</sup>, dove la fuga dalle noie della vita pubblica verso le rive del Lete che « all sorrow can subdue » ricorda la nostalgia oraziana per la pace dei campi, lontano dalla vita politica e dai « clientes » seccatori; e ancora in « Upon the Priorie Grove »<sup>24</sup>, con la sua nostalgia di eterna purezza: « thou'lt see us move / In our first Innocence... »; e nelle descrizioni del fiume Usk<sup>25</sup> e della ideale Tempe dei poeti<sup>26</sup>, più ricche nel linguaggio suggestivo e sensuale.

Allo stesso desiderio di dimenticare una realtà ostile, di ritirarsi in un mondo ideale di bellezza e poesia, si ricollega l'altro motivo oraziano del « beatus ille », che ispira quasi tutte le epistole agli amici. In « To his retired friend »<sup>27</sup>, dopo l'amara, disgustata satira del mercantilismo della nuova borghesia repubblicana espressa in forma vivacissima e colloquiale, più precisa si fa la somiglianza con Orazio nell'evocazione del freddo invernale all'esterno, e della gioia e pace in casa:

<sup>22</sup> « To his retired friend, An Invitation to *Brecknock* », p. 46 M.

<sup>23</sup> In *Poems*, p. 3 M.

<sup>24</sup> *Id.*, p. 15 M.

<sup>25</sup> « To the River *Isca* », in *Olor Iscanus*, p. 39 M.

<sup>26</sup> « *In amicum Foeneratorem* », *id.*, p. 43 M.

<sup>27</sup> In *Olor Iscanus*, p. 46 M.

Come then! and while the slow Isicle hangs  
 At the stiffe thatch, and Winters frosty pang  
 Benumme the year, blith (as of old) let us  
 'Midst noise and War, of Peace, and mirth discusse.

(vv. 73-76)

e « To my worthy friend Master T. Lewes » si rifà all'ode nona del primo libro di Orazio, i cui versi:

Vides ut alta stet nive candidum  
 Soracte, nec iam sustineant onus  
 Silvae laborantes, geluque  
 Flumina constiterint acuto...

(vv. 1-4)

diventano:

Sees not my friend, what a deep snow  
*Candies* our Countries woody brow?  
 The yeelding branch his load scarce bears  
 Opprest with snow, and *frozen tears*,  
 While the *dumb* rivers slowly float,  
 All bound up in an *Icie Coat*...

(vv. 1-6)

mentre la lezione oraziana, « Quid sit futurum cras, fuge quaerere et / Quem fors... » viene così parafrasata:

Why vex ourselves with *feare*, or *hope*  
 And cares beyond our *Horoscope*?  
 Who into future times would peere  
 Looks oft beyond his terme set here,  
 And cannot go into those grounds  
 But through a *Church-yard* which them bounds;...

(vv. 13-18)

dove, a parte le ovvie differenze spirituali e culturali, quali le evocazioni tipicamente seicentesche dello « Horoscope » e del « Church-yard », in cui del resto Vaughan riecheggia Herbert <sup>28</sup>, è reso nel poeta inglese lo stesso atteggiamento oraziano di rinuncia a ciò che va al di là dei limiti umani. Un atteggiamento che soprattutto è vicino alla rassegnazione stoica davanti al fato in « To Amoret weeping » <sup>29</sup>:

Fate cuts us all in Marble, and the Booke  
 Forestalls our glasse of minutes; ...

(vv. 9-10)

<sup>28</sup> Martin cita « The Discharge », vv. 38-40 e 45, in *Works*, p. 149.

<sup>29</sup> In *Poems*, p. 13 M.

... is it not just  
We bear our Stars?

(vv. 15-16)

Ma anche qui, malgrado qualche bella immagine e la ben costruita drammaticità del ragionamento, la nobiltà dell'atteggiamento non basta a trasfigurare in poesia quanto c'è di troppo astratto e intellettuale nell'ispirazione.

In altri scritti dedicati agli amici prevale invece una vena satirica, volta a volta intrecciata ad un altro elemento di chiaro influsso jonsoniano: il gusto per la pittura robustamente realistica di certi aspetti della Londra contemporanea, presente soprattutto in «A Rhapsodie»<sup>30</sup>:

Should we goe now a wandring, we should meet  
With Catchpoles, whores, & Carts in ev'ry street:  
Now when each narrow lane, each nooke & Cave,  
Signe-posts, & shop-doors, pimp for ev'ry knave,  
When riotous sinfull plush, and tell-tale spurs  
Walk Fleet-street, & the Strand, when the soft stirs  
Of bawdy, ruffled Silks, turne night to day;  
And the lowd whip, and Coach scolds all the way;  
When lusts of all sorts, and each itchie bloud  
From the Tower-wharfe to Cymbeline, and Lud,  
Hunts for a Mate, and the tyr'd footman reeles  
'Twixt chaire-men, torches, and the hackney wheels; ...

(vv. 35-46)

Tratti di questo genere sono frequenti nel primo Vaughan: così in «To my Ingenuous Friend, R. W.», il brano iniziale è un quadro vivace della sua vita di studente durante gli anni londinesi.

Ma è il fine satirico che eccita più spesso questi umori realistici e parodistici. La satira degli usurai è frequente: in «*In Amicum Foeneratorem*» è rivestita di una forma brillante, vicina al Ben Jonson teatrale più che lirico:

But wilt have money Og? Must I dispurse?  
Will nothing serve thee but a *Poets* curse?  
Wilt rob an Altar thus? and sweep at once  
What *Orpheus*-like I forc'd from stocks and stones?  
'Twill never swell thy *Bag*, nor ring one peale  
In thy dark *Chest*. Talk not of *Shreeves*, or gaole,  
I fear them not...

(vv. 19-25)

---

<sup>30</sup> In *Poems*, p. 10 M.

e diventa rappresentazione grottesca in « To his friend — »<sup>31</sup>:

To think how th'earthly Usurer can brood  
 Upon his bags, and weigh the precious food  
 With palsied hands, as if his soul did feare  
 The Scales could rob him of what he layd there;  
 Like Divels that on hid Treasures sit...

(vv. 41-45).

Tali tirate satiriche, violente e colloquiali, hanno per bersaglio i mercanti arricchiti, i bellimbusti vestiti all'ultima moda, gli aristocratici vanitosi, e soprattutto i piú odiati nemici di Vaughan, i « Parliamentarians » e Cromwell con i suoi « Ironsides ». E tanto piú positivi sono i risultati poetici quanto piú lo sdegno è autentico e si stampa in concise, paradossali espressioni:

...ev'ry *Burgesse* foots  
 The mortall *Pavement* in eternall boots.<sup>32</sup>  
 When *French* apes for forraign fashions pay,  
 And *English* legs are drest th'outlandish way,  
 So fine, too, that they their own shadows woove...<sup>33</sup>  
 ... all these *Lordly fooles* which lock their bones  
 In the dumb piles of Chested brasse, and stones.<sup>34</sup>  
 What blind discourse the *Heroes* did afford?  
 This *Lady* was their friend, and such a Lord.<sup>35</sup>  
*Chamaleons* of state, Aire-monging band,  
 Whose breath (like Gun-powder) blowes up a land, ...<sup>36</sup>  
 ... th'*Ostrich-man*  
 That feeds on *steale* and *bullet*...<sup>37</sup>

Ma momenti cosí felici, pur non mancando, sono assai rari, ed in genere il realismo vaughaniano di questa prima poesia non ha vitalità né mordente. Ad esso manca quasi sempre la capacità di evocare con un epiteto conciso e succoso tutta una realtà in una sola immagine, per bollare una situazione morale o renderne plasticamente evidente una spiri-

<sup>31</sup> In *Olor Iscanus*, p. 44 M.

<sup>32</sup> « To his Retired Friend... », p. 46 M, vv. 25-26.

<sup>33</sup> « To his Friend — », p. 44 M, vv. 35-37.

<sup>34</sup> « An Elegie on the Death of Mr. R. W. », p. 49 M, vv. 81-82.

<sup>35</sup> « To Lysimachus etc. », p. 632 M, vv. 19-20.

<sup>36</sup> « The Charnel-house », p. 41 M, vv. 21-22.

<sup>37</sup> *Id.*, vv. 43-44.

tuale. Così nel passo citato di « A Rhapsodie », in quella che dovrebbe essere sdegnata rappresentazione della corrotta Londra notturna l'analisi dei particolari sembra prendergli la mano; e l'accumularsi degli aggettivi e dei sostantivi, se dà del pittoresco alla scena, disperde il valore di dantesca poesia dello sdegno che hanno, ad esempio, le immagini della satira donniana, precise come frecciate, e insieme ricchissime di evocazioni fantastiche; né d'altra parte il linguaggio idiomático e colloquiale è contenuto entro una forma classicamente limpida come quella di Ben Jonson.

Questa vena realistica si è estremamente assottigliata nell'opera matura di Henry Vaughan, che tende sí ad usare il linguaggio e le immagini di tutti i giorni, ma come metafora o raffigurazione emblematica di situazioni spirituali; pure, resta anche in *Silex Scintillans* quello che Pettet chiama un « rhetorical strain »<sup>38</sup>, una vena polemica e satirica che erompe improvvisa dalla meditazione o dalla contemplazione religiosa. Così in « The World », forse la piú famosa poesia di Vaughan per il suo magico, personalissimo inizio:

I saw Eternity the other night,  
Like a great Ring of pure and endless light...<sup>39</sup>

metà della prima strofa e le due centrali sono dedicate alla raffigurazione di « tipi » di peccatori, dal « doating lover » al « darksome Statesman », al « fearfull miser », all'epicureo; in « Isaac's Marriage », alla rappresentazione biblica di Isacco che pregò prima di incontrare la futura moglie, Vaughan contrappone « the art of these our dayes », « sad, and wild excesse » in confronto a quegli « happy... / White dayes, that durst no impious mirth expose »<sup>40</sup>. « The Proffer »<sup>41</sup> è tutto un grido contro i « black parasites », i tentatori mondani, con una sdegnosa, sarcastica violenza che di solito è assopita in *Silex Scintillans*; ma solo in apparenza, perché spesso, nelle uscite sprezzanti contro la debolezza dell'uomo in confronto all'obbedienza delle creature, si rivela il suo spirito severo nel giudizio del mondo umano:

... poor man  
Still either sleeps, or slips his span...<sup>42</sup>

<sup>38</sup> E. C. PETTET, *Of Paradise and Light*, Cambridge 1960, p. 191.

<sup>39</sup> In *Silex Scintillans*, p. 466 M, vv. 1-2.

<sup>40</sup> In *Silex Scintillans*, p. 408 M, vv. 14, 17-18.

<sup>41</sup> *Id.*, p. 486 M.

<sup>42</sup> *Id.*, « The Constellation », vv. 15-16, p. 469 M.

Who sels Religion, is a *Judas Jew*...<sup>43</sup>  
 Almighty *Love*! where art thou now? mad man  
 Sits down, and freezeth on.<sup>44</sup>

Ma se nella poesia matura la centralità del sentimento religioso sarà in grado di controllare queste invettive e di farne spontanei, lirici scoppi di sdegno, finora la musa satirica di Vaughan corre terra terra, si disperde in irritate critiche e in ostinate ripetizioni. La satira resta un po' fine a se stessa, invece di essere mezzo stilistico per raggiungere un fine di poesia.

Ancora una volta dunque dobbiamo notare come la poesia di questo primo Vaughan resti piuttosto entro i limiti della letteratura. Ed è proprio questo limite ciò che rende così ambiguo il suo rapporto con il grande maestro di tutti i suoi contemporanei, John Donne: perché, mentre alcuni elementi formali della poesia donniana vengono fatti propri da Vaughan e restano tra i caratteri più perspicui della sua poesia matura, altri elementi invece, quelli spirituali da cui quella forma era stata plasmata, sono assenti, così che tale forma fatalmente resta maniera. Del grande poeta metafisico Vaughan infatti non aveva la veramente « divorante » passione per tutto quanto la realtà fornisce ai suoi sensi da gustare e al suo intelletto da elaborare: ciò traspare anche dalla sua personalità, schiva, modesta, delusa dalla vita politica e mondana, lontana dalla realtà contemporanea. E benché a Donne, oltre che agli altri « metafisici », devoti e profani, si ricollegli anche il giovane Vaughan alla ricerca di quella « poesia di inclusione » che fa propria tutta l'esperienza umana, materiale e spirituale, e che costituisce la grandezza di quei poeti, ben diversi sono i risultati che la sua prima poesia ottiene. Ci sono sí metafore tolte dal linguaggio della scienza, della filosofia, della religione, del mondo contemporaneo, ma esse non gli sorgono spontanee, esigenza di uno spirito avido di ricercare, di indagare nella complessità della vita, come quello donniano; e le idee non gli si incarnano in corpora realtà umana ma restano astratte, volute, convenzionali.

Basta confrontare un'immagine molto semplice, usata più volte da Donne, con l'uso che ne fa Vaughan. In « *An Elegy* »<sup>45</sup>, Vaughan parla di « *Those sickly flames which now benighted be* », riprendendo il verbo « *to benight* » che Donne impiega, ad esempio, in « *Twicknam Gar-*

<sup>43</sup> *Id.*, « *Rules and Lessons* », p. 436 M, v. 45.

<sup>44</sup> In *Silex Scintillans*, « *Corruption* », p. 440 M, vv. 29-30.

<sup>45</sup> In *Poems*, p. 9 M.

den »<sup>46</sup>: « ... winter did / Benight the glory of this place », dove il verbo perfettamente raffigura l'oscurità invernale che inghiotte lo splendore estivo del luogo, come la notte il giorno; e in « The Expiration »<sup>47</sup> dice: « And let ourselves benight our happiest day », e ancora, in « Good Friday, 1613, Riding Westward »<sup>48</sup>:

There I should see a Sunne, by rising set,  
And by that setting endless day beget;  
But that Christ on his Crosse, did rise and fall,  
Sinne had eternally benighted all.

(vv. 11-14)

dove ancor piú sottile è il gioco delle corrispondenze tra « Sunne » che genera il giorno e « Sinne » che lo annotta, sottolineato anche dall'immagine di Cristo che « sorge e tramonta » come il sole. Nel verso di Vaughan invece la parola ha il semplice valore di « oscurare », lontano dall'immagine letterale: perché le fiamme « immerse nella notte » splendono di luce tanto piú forte. L'immagine dunque ha perso la sua capacità evocativa per scadere a pura convenzione: la stessa parabola hanno compiuto lo stile e il linguaggio donniano in quasi tutta la prima poesia di Vaughan. Quelli che all'inizio del secolo erano una lingua rivoluzionaria, personalissima, e uno stile di audacia e difficoltà strani e inauditi, avevano poi trovato imitatori spesso assai notevoli, ed erano ormai stati assimilati ad una precisa tradizione e maniera poetica. Ma così, quella forma che in Donne era tutt'uno col suo sentimento di crisi, di dubbio tormentoso e di drammatica, contraddittoria ricerca, venne isolata, raffreddata e come coagulata in formule, molto pericolose da usare quando non esistesse un sentimento capace di salire al calore dell'originale. E nel primo Vaughan tale calore è difficile a trovarsi.

È vero che il linguaggio metafisico è per Vaughan la grammatica piú naturale nella formazione della propria dizione poetica. Basta passare in rassegna i versi di apertura di qualche suo componimento; alcuni riecheggiano apertamente famosi inizi donniani:

When we are dead, and now, no more...<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> O.E.T., p. 28.

<sup>47</sup> *Id.*, p. 68.

<sup>48</sup> *Id.*, p. 336.

<sup>49</sup> p. 3 M.

si rifà a:

When I am dead, and Doctors know not why...<sup>50</sup>

e così si possono confrontare:

Here, take again thy *Sack-cloth*!<sup>51</sup>

con « Here, take my Picture;... » dell'« Elegie V »<sup>52</sup>; oppure « Go catch the Phoenix » con « Goe, and catch a falling starre »<sup>53</sup>; o anche « Boast not proud Golgotha » con il famoso inizio del sonetto donniano « Death, be not proud »<sup>54</sup>; e gli esempi potrebbero continuare. Ma anche molti altri versi iniziali di componimenti vaughaniani, se non riprendono le stesse espressioni di quelli di Donne, possiedono però lo stesso caratteristico impeto, di scoppio lirico o di drammatico appello a un interlocutore:

Aske, Lover, ere thou dyest  
 'Tis true, I am undone  
 Darknes, & Stars i' th' mid-day!  
 Blesse me! what damps are here? how stiffe an aire?  
 Thanks mighty *Silver*!  
 I knew it would be thus!  
 It is perform'd!  
 For shame desist, why should'st thou seek my fall?  
 Fool that I was!  
 O Subtile Love! thy Peace is War  
 Go, if you must! but stay —  
 Love, the Worlds Life!

Però in Donne, ed in Herbert, tale impeto è poi sostenuto attraverso tutto il componimento, mentre troppo spesso, nel primo Vaughan, esso si spegne già al verso seguente, ricadendo entro forme convenzionali. Nella poesia matura, invece, questo elemento formale sarà perfettamente assimilato alla forma migliore, perché non si tratterà solo di una lezione

<sup>50</sup> « The Damp », O.E.T., p. 63.

<sup>51</sup> « Upon a Cloke lent him by Mr. J. Ridsley », in *Olor Iscanus*, p. 52 M.

<sup>52</sup> O.E.T., p. 86.

<sup>53</sup> p. 644 M; O.E.T., p. 18.

<sup>54</sup> p. 633 M; O.E.T., p. 326.

bene appresa, ma di un modo espressivo assai vicino alla sensibilità del poeta. Infatti già fin d'ora vi si nota qualcosa di personale, la netta prevalenza delle esclamazioni iniziali, che in Donne sono molto più rare e che non sono numerose nemmeno in Herbert: indice, questo, di una disposizione più liricamente effusa, più emotiva e meno controllata di quella donniana, e già ben individuabile al di là delle convenzioni letterarie.

Già osservando questi versi iniziali dei primi componimenti di Vaughan si nota come sia più limitata, nel suo linguaggio, un'altra caratteristica della poesia donniana, derivante anch'essa dalla tradizione teatrale elisabettiana, piuttosto che dalla lirica: l'uso di un linguaggio colloquiale, prosastico, ricco di espressioni idiomatiche, contro tutte le regole della « dizione poetica » tradizionale. Un linguaggio del genere diverrà poi naturale mezzo espressivo nella poesia matura di Vaughan, ma finora anche sotto questo aspetto si rivela la maniera: perché Donne usa tale linguaggio per rendere concrete le immagini astruse o difficili, o per ottenere effetti di contrasto e paradosso avvicinandolo a concetti filosofici astratti, ma sempre restando coerente a se stesso e necessario in ogni sua espressione; in Vaughan invece si trovano espressioni quotidiane accanto a vuotezze retoriche, vocaboli casalinghi assieme a termini della più sorpassata arcadia letteraria, così che il suo linguaggio perde non solo in originalità e freschezza, ma anche in personalità poetica. In particolare, c'è una netta differenza tra i brani « realistici », di tipo jonsoniani, e quelli meditativi, anche entro una stessa composizione: i primi elencano una serie di oggetti quotidiani, e qui il linguaggio è colloquiale, mentre i secondi restano raziocinanti, e il linguaggio astratto; dove la grandezza della poesia metafisica risiede proprio nel processo contrario, nell'improvviso balzo della fantasia che eleva l'oggetto all'idea, o nel calore sensuale che dell'idea fa carne e sangue. Così, in « To my Ingenious Friend, R. W. », dopo il lungo elenco iniziale dei fastidi della vita cittadina, privo di lampi fantastici, viene la descrizione dei Campi Elisi, dove il linguaggio resta anemico, privo di suggestione, con il suo paesaggio di « airie paths », « sad aboads », « drowsie fields », « flowry banks » ed altri simili epiteti codificati da una tradizione ormai secolare.

Un esempio di particolare evidenza è offerto da « The Charnel-house »<sup>55</sup>, perché il tema è tipicamente secentesco e donniano, nel suo gusto del macabro e della meditazione sulla fragilità umana, ma viene

---

<sup>55</sup> In *Olor Iscanus*, p. 41 M.

trattato in modo ben diverso da come avrebbe potuto farlo un Donne. Delle immagini che si susseguono nella prima strofa, infatti, le poche di carattere « metafisico » sono prese a prestito da Habington o da Donne stesso; mentre poi, quando interviene la riflessione, questa resta puro ragionamento:

As th'Elements by Circulation passe  
 From one to th'other, and that which first was  
 Is so again, so 'tis with you; The grave  
 And Nature but Complott, what the one gave,  
 The other takes; ...

(vv. 25-29)

Lo stesso pericolo Vaughan corre ogni volta che si sforza di usare alla maniera donniana le metafore scientifiche, filosofiche, religiose, che in lui hanno raramente una necessità intrinseca all'espressione. Ad esse si potrebbe benissimo adattare una frase che il Garner, un recente critico di Vaughan, scrive a proposito dell'uso di elementi pseudo-scientifici nella sua poesia, e della differenza tra il loro significato e quello che hanno nella poesia di John Donne: « Where a poet like Donne quite plainly uses outworn cosmology and natural philosophy as metaphors, Vaughan often asserts them for their own sake... »<sup>56</sup>.

Ciò che per Donne è un mezzo, e uno dei tanti, per tradurre il proprio sentimento e farne a sua volta oggetto di analisi intellettuale, è in Vaughan elemento di contemplazione che spesso resta fine a se stesso; d'altra parte, solo così può acquistare validità poetica tutta particolare, se non viene piegato ad un ufficio che non gli è congeniale.

Il fatto è che, mentre l'opera di poeti come Donne o Shakespeare, imbevuta com'è della realtà materiale e spirituale della loro epoca, è tutta una domanda sui problemi di quella realtà, e sul posto che l'uomo ha in essa, l'opera di Vaughan sembra priva di questa ansia conoscitiva, priva di domande e di dubbi, e quindi priva di dramma. È uno spirito che si accontenta della filosofia, della scienza e della religione tradizionali, basate sull'ordine e sulla fede, e che non bisogna sforzarsi di verificare. Parlando dei nuovi movimenti di pensiero del XVII secolo, Basil Willey dice: « In the seventeenth Century... instead of the kind of truth which is consistent with authoritative teaching, men began to desire the kind which would enable them to measure, weigh, and control the things around them »<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> R. GARNER, *Henry Vaughan: Experience and the Tradition*, Chicago 1959, p. 3.

<sup>57</sup> BASIL WILLEY, *The Seventeenth Century Background*, London 1934, p. 4.

Vaughan resta estraneo a questa esigenza di nuove spiegazioni: si accontenta di quelle tradizionali, della scolastica, della pseudoscienza confinante con la magia, dell'ortodossia cristiana. Si è scritto molto per dimostrare fino a che punto Vaughan aderisca a queste credenze e quale di esse abbia valore prevalente nella sua poesia. Ma la critica più recente sembra essersi accordata sulla qualità estremamente soggettiva della poesia vughaniana, che è espressione lirica di un'esperienza personale e quindi trascende ortodossie e formulazioni teoriche, curandosi ben poco della propria coerenza di pensiero.

Dato questo suo atteggiamento spirituale verso la scienza, anche le metafore che egli ne trae sono statiche e non drammatiche come quelle di Donne, restano cioè, nella maggior parte dei casi, prive di echi emotivi o di dialettica intellettuale. Certe sue immagini ricordano le ingenuie illustrazioni dei libri di astrologia, ma sono ben lontane dal significato di tormentosa ricerca in tutto lo scibile umano che hanno le metafore astrologiche di John Donne:

This influxe from that quickning eye,  
By secret pow'r, which none can spie,  
The cold dust shall informe, and make  
Those flames (though dead) new life partake. <sup>58</sup>

Were he as faithfull as the Sunne,  
That's wedded to the Sphere;... <sup>59</sup>

Whether a Higher Power, or that starre  
Which nearest heav'n, is from the earth most far  
Oppresse us thus, or angel'd from that sphere  
By our strict Guardians are kept luckless here, ... <sup>60</sup>

Leaving the Moon, whose humble light doth trade  
With *Spotts*, and deals most in the *dark* and *shade*;... <sup>61</sup>

Sometimes he frights the starrie *Swan*, and now  
*Orion's* fearful *Hare* and then the *Crow*. <sup>62</sup>

In « To Amoret, Walking in a Starry Evening » <sup>63</sup>, il paragone del potere della donna amata con l'attrazione stellare resta gioco mondano di iperboli:

<sup>58</sup> « Les Amours », in *Poems*, p. 4 M, vv. 17-20.

<sup>59</sup> « A song to Amoret », *id.*, p. 8 M, vv. 5-6.

<sup>60</sup> « To his Friend — », in *Olor Iscanus*, p. 44 M, vv. 63-66.

<sup>61</sup> « The Eagle », in *Thalia Rediviva*, p. 627 M, vv. 39-40.

<sup>62</sup> *Id. id.*, vv. 49-50.

<sup>63</sup> In *Poems*, p. 7 M.

But, *Amoret*, such is my fate,  
 That if thy face a Starre  
 Had shin'd from farre,  
 I am perswaded in that state  
 'Twixt thee, and me,  
 Of some predestin'd sympathie.

(vv. 13-18)

Così, avviene spesso che tali metafore non trovino giustificazione poetica perché forzate entro un contesto insignificante o eterogeneo. In « *In Amicum Foeneratorem* »<sup>64</sup>, ad esempio, similitudini astronomiche sono usate come puro gioco, ad illustrare con comica iperbole l'attrazione esercitata sul poeta dalla borsa piena dell'amico:

As bodyes swarm to th'Center, and that fire  
 Man stole from heaven, to heav'n doth still aspire,  
 So this vast crying summe draws in a lesse,  
 And thence this bag more Northward layd I guesse,  
 For 'tis of *Pole-star* force, and in this sphere  
 Though th'least of many rules the master-bear;

(vv. 7-12)

e ad un argomento simile, lo sdegno contro la povertà dei poeti, serve la scontata metafora tratta dalla teoria delle sfere angeliche di « *To his friend* — », citata sopra; argomenti, del resto, convenzionali essi stessi, se, come osserva Martin<sup>65</sup>, Vaughan li riprese da Randolph.

Gli esempi, in questo campo, sono numerosissimi. « *Upon a Cloke lent him by Mr. Ridsley* »<sup>66</sup>, una comica invettiva contro un mantello troppo ruvido prestatogli da un amico, è tutta una girandola di immagini religiose, geografiche, cabalistiche; iperboli astronomiche e astrologiche infiorano le colte convenzionalità elogiative a Mr. T. Powell<sup>67</sup>, a Katherine Philips<sup>68</sup>, a William Cartwright<sup>69</sup>; peregrino e concettoso è il richiamo alla metempsicosi per descrivere l'amore del poeta morto che rivive negli amanti futuri, in « *An Elegy* »<sup>70</sup>. Invece, quando un argomento tocca la sensibilità di Vaughan come la suggestiva, totale visione

<sup>64</sup> In *Olor Iscanus*, p. 43 M.

<sup>65</sup> V. nota p. 706 M.

<sup>66</sup> In *Olor Iscanus*, p. 43 M.

<sup>67</sup> *Id.*, p. 60 M.

<sup>68</sup> *Id.*, p. 61 M.

<sup>69</sup> *Id.*, p. 55 M.

<sup>70</sup> In *Poems*, p. 9 M.

« platonica » o « ermetica » dell'universo, in cui ogni parte della creazione è legata da una « vitall line » che mette in comunicazione spirito e materia, già si presente qualcosa del poeta futuro. La stessa metafora della « influence » stellare può così arricchirsi di tenerezza umana e di un senso di vastità infinita che spesso la poesia del maggiore Vaughan sa evocare:

If Creatures then that have no sence  
 But the loose tye of influence,  
 (Though fate, and time each day remove  
 Those things that element their love,)  
 At such wast distance can agree,  
 Why, *Amoret*, why should not wee.<sup>71</sup>

E c'è, in piú, nello stesso componimento, la presenza della natura, stilizzata sí in immagini convenzionali, ma percorsa da una vita spirituale che la trascende, motivo che tornerà nella poesia matura di Vaughan:

The West just then had stolne the sun,  
 And his last blushes were begun;  
 We sate, and markt how every thing  
 Did mourne his absence;...

(vv. 3-6)

Interessante a questo proposito è l'analisi di una poesia come « *To Amoret, of the difference 'twixt him, and other Lovers* »<sup>72</sup>. Piú di uno spunto è tratto da « *A Valediction: forbidding Mourning* » di John Donne<sup>73</sup>, e non solo nell'argomento, l'amore « refin'd » che può sopportare l'assenza dell'essere amato, ma anche in precisi echi verbali e nella scelta delle immagini.

Just so base, Sublunarie Lovers hearts...  
 (v. 15)

riecheggia il « *Dull sublunary lovers love* » di Donne; e questi versi:

Whil'st I by pow'rfull Love, so much refin'd,  
 That my absent soule the same is,  
 Careless to misse,  
 A glance, or kisse,

<sup>71</sup> In *Poems*, p. 8 M, vv. 19-24.

<sup>72</sup> *Id.*, p. 12 M.

<sup>73</sup> O.E.T., p. 49.

Can with those Elements of lust and sence,  
 Freely dispence,  
 And court the mind.

(vv. 22-28)

si rifanno a:

But we by a love, so much refin'd  
 That our selves know not what it is,  
 Inter-assured of the mind,  
 Care less eyes, lips, and hands to misse.

(vv. 17-20)

e donniana è del resto la scelta di elementi scientifici per paragonarli all'amore. Ma il componimento di Donne è tutto un teso susseguirsi di metafore, l'una nascente dall'altra e intrecciantisi spesso entro una stessa strofa; in quello di Vaughan la contemplazione analitica di un fenomeno naturale, quello dei fuochi fatui, e le due strofe che lo descrivono sono tipicamente vaughaniane, ricche della sua lenta, cullante musica e del senso di indefinito mistero che nasce dall'umanizzazione della natura: « afflicted aire », « faint Sunne », « low birth », « false fires », « subtly they / Languish away ». Poi invece il paragone con gli amanti risulta astratto e pedante, e addirittura sforzata è l'ultima metafora della bussola, introdotta quando ormai il ragionamento è concluso, quasi ad emulare la finale metafora del compasso del grande predecessore. E di nuovo gli ultimi tre versi rappresentano un balzo in alto, con la loro evocazione del legame tra lo spirito e l'universo, ricca di suggestivo mistero.

La stessa strana mescolanza di espressioni convenzionali e di ricca suggestione spirituale è tipica delle descrizioni della natura in questo primo Vaughan. « Upon the Priorie Grove »<sup>74</sup> descrive sí il boschetto nei soliti termini di fiori, uccelli e reminiscenze classiche, ma certi tocchi sono vaughaniani: « sad wings », « false twists », « Amorous Sunne », « active Ayre », « gentlest show'rs »; e gli stessi motivi tornano in « To the River Isca »<sup>75</sup>: « *Roses shall kisse, and Couple heads* » (v. 60); « *No sullen heats, nor flames that are / Offensive* » (vv. 65-66), e così via. Fin d'ora, cioè, le immagini naturali hanno sí nella poesia di Vaughan la predominanza che ha fatto nascere uno dei molti luoghi comuni della critica vaughaniana, quello del « poeta della natura », ro-

<sup>74</sup> In *Poems*, p. 15 M.

<sup>75</sup> In *Olor Iscanus*, p. 39 M.

mantico *ante litteram*; ma sono tutt'altro che immagini realistiche e sensuali. Già traspare in queste stilizzate descrizioni quella che sarà la « natura sub specie aeternitatis »<sup>76</sup> della poesia matura, il mondo materiale percorso da vita spirituale.

Ma quando sulla contemplazione prevale il proposito intellettuale, ben diverso è il risultato poetico delle immagini di Vaughan da quelle donniane. Confrontiamo due passi in cui entrambi i poeti si rifanno a concezioni astrologiche: Donne per lamentare la distruzione dell'ordine dello Zodiaco, Vaughan per esaltare l'opera di Marcello Palingenio che dello Zodiaco appunto trattava. In Donne, il sole e le costellazioni diventano esseri terrestri, l'uno reso uomo pietosamente debole, le altre bestie ripugnanti:

They have impal'd within a Zodiake  
The free-borne Sun, and keepe twelve Signes awake  
To watch his steps; the Goat and Crab controule,  
And fright him backe, who else to either Pole  
(Did not these Tropiques fetter him) might runne:  
For his course is not round; nor can the Sunne  
Perfit a circle, or mantaine his way  
One inch direct; but where he rose today  
He comes no more, but with a couzening line  
Steales by that point, and so is Serpentine;  
And seeming weary with his reeling thus,  
He meanes to sleepe, being now falne nearer us.<sup>77</sup>

(vv. 263-274)

I termini sono concreti, sanguigni, colloquiali. In Vaughan, tutto resta astrusa dottrina:

... thy great *Name* doth run  
Through ev'ry *Sign* an everlasting *Sun*.  
Not Planet-like, but *fix'd*; and we can see  
Thy *Genious* stand still in his *Apogee*.  
For how canst thou an *Aux* eternal miss,  
Where ev'ry *House* thyne *Exaltation* is?  
Here's no *Eclyptic* threatens thee with night,  
Although the wiser few take in thy light.  
They are not at that glorious *pitch*, to be  
In a *Conjunction* with *Divinitie*.  
Could we partake some oblique *Ray* of thine,

<sup>76</sup> E. HOLMES, *Henry Vaughan and the Hermetic Philosophy*, Oxford 1932, p. 9.

<sup>77</sup> « An Anatomie of the World », O.E.T., p. 231.

Salute thee in a *Sextile*, or a *Trine*,  
It were enough;... <sup>78</sup>

(vv. 1-13)

Vaughan dunque imita Donne, ma non è Donne: Donne percepisce acutamente le contraddizioni, i paradossi, le antinomie della condizione umana, della religione, del linguaggio, e facendole cozzare aspramente esprime e trasfigura in poesia la propria drammatica personalità. Il « concetto », il *wit* metafisico sono lo strumento ideale per trovare il correlativo oggettivo di tale sensibilità; la forma aspra, raziocinante, dialettica ne riveste con organica necessità la tensione intellettuale. In Vaughan, manca la curiosità per il mondo umano, per le sue contraddizioni e le sue assurdità. Per lui l'uomo non è insieme capolavoro e quintessenza di polvere, come per Shakespeare e per Donne. Fin d'ora gli si va sviluppando quella concezione pessimistica della natura umana che poi, nella poesia matura, diverrà, secondo il Garner, « The Augustinian notion of total depravity » <sup>79</sup>. Gli manca perciò lo stimolo alla ricerca di una soluzione ai problemi dell'esistenza; piuttosto da tale esistenza egli va sempre più sfuggendo, rinchiudendosi in sé, nella propria disposizione contemplativa e lirica.

Per questo è la forma che per prima tradisce la convenzionalità della sua prima poesia. Si è visto come da un lato Vaughan si ricolleghi alle nuove tendenze « neoclassiche » della poesia inglese, cui però la soggettività e l'introspezione lo rendono estraneo; e d'altro lato, se tali doti lo avvicinano piuttosto alla poesia donniana, troppo diversa è la sua sensibilità perché lo stile tipicamente metafisico possa esserne la espressione adeguata. È vero che anche Vaughan mostra, come Donne, la tendenza all'ampio ragionamento che si articola in più strofe. « To Amoret, Walking in a Starry Evening » <sup>80</sup>, è uno degli esempi schematicamente più chiari di tale tendenza: la prima strofa costituisce la protasi di un periodo ipotetico di cui la seconda strofa è l'apodosi; formulata la possibilità, segue l'avversativa, costituita dalla terza strofa, e poi l'esplicativa finale nella quarta. Ogni strofa contiene a sua volta delle dipendenti, così che la poesia è tutta un intreccio di nessi come « if », « but », « whether », « for », che ne fanno una struttura solidissima e di ininterrotto respiro. Di tale tipo di struttura, in cui lo schema delle

<sup>78</sup> « *In Zodiacum Marcelli Palingeni* », p. 631 M.

<sup>79</sup> R. GARNER, *op. cit.*, p. 162.

<sup>80</sup> In *Poems*, p. 7 M.

strofe si fa duttile e si piega alle esigenze di un ampio e complesso ragionamento, gli esempi sono numerosissimi e poeticamente piú positivi di quelli della struttura a *couplets* chiusi. Così, nella poesia citata sopra, alla vastità della costruzione corrisponde l'ampiezza indefinita delle immagini cosmiche e luminose e del ritmo di certi versi che sembrano aprirsi anch'essi all'infinito:

If, *Amoret*, that glorious eye,  
 In the first birth of light,  
 And death of Night,  
 Had with those elder fires you spye,  
 Scatter'd so high  
 Received forme, and sight;  
 We might suspect in the vast Ring,  
 Amidst these golden glories,  
 And fierie stories;  
 Whether the Sunne had been the King,  
 And guide of day,  
 Or your brighter eye should sway; ...  
 (vv. 1-12)

dove specialmente certi versi, con i numerosi accenti che ne rallentano la musica, come

... those elder fires you spye,  
 Scatter'd so high ...  
 ... in the vast Ring  
 Amidst these golden glories ...

e che accentuano ancora di piú l'ampio effetto delle assonanze vocaliche (*fires-spye-high; scatter'd-that-vast; golden-glories*) e delle allitterazioni consonantiche, assumono un valore di autentica poesia che va al di là dell'argomento, futile e iperbolico.

Un risultato così positivo dipende in parte dal fatto che qui Vaughan ha trovato la « sua » musica, il ritmo che gli è tutto particolare e che torna nella poesia piú matura. Ecco come Herbert, ad esempio, sviluppa un motivo simile a quello delle precedenti strofe di Vaughan:

The Sunne arising in the East,  
 Though he give light, & th'East perfume;  
 If they should offer to contest  
 With thy arising, they presume.<sup>81</sup>

<sup>81</sup> « Easter », O.E.T., p. 42, vv. 23-26.

Anche qui c'è il ragionamento, la struttura solida che incornicia una complessa dialettica; ma è economico, quasi gnomico nella sua concisione, e proprio questo mette in risalto il « concetto », l'opposizione dei due « arising » e l'apparente paradosso che ne risulta.

Ed ecco Donne:

Thy beames, so reverend, and strong  
 Why shouldst thou thinke?  
 I could eclipse and cloud them with a winke,  
 But that I would not lose her sight so long:  
     If her eyes have not blinded thine,  
     Looke, and tomorrow late, tell mee,  
 Whether both th'Indias of spice and Myne  
 Be where thou leftst them, or lie here with mee.<sup>82</sup>

Qui il ragionamento è piú ampio e articolato che in Herbert, ma piú essenziale, piú necessario che in Vaughan. La strofa è ricca di immagini dense, evocative di mondi esotici e di fenomeni cosmici, ma non per questo il filo del ragionamento si allenta o perde di importanza. Vaughan divaga; le immagini gli prendono la mano, è chiaro che per lui sono piú importanti del filo logico che va seguendo. Caratteristico è in Vaughan, anche nella poesia matura, l'amore per le coppie di aggettivi, sostantivi, verbi; cosí, nei versi che stiamo osservando, troviamo « birth of light and death of night », « forme, and sight », « golden glories / and fierie stories », « the King / and guide of day »; e ogni volta il raddoppiamento viene a rallentare il ritmo, introducendo un nuovo verso e una nuova sfumatura dell'immagine. Insomma gli interessi ritmici e formali prevalgono su quelli intellettuali. Solo una struttura solida come quella che questa poesia possiede la salva dalla anarchia formale: pericolo in cui del resto egli è stato accusato di cadere da quasi tutti i critici che lo studiarono, fino a costituire un altro di quei molti luoghi comuni che Vaughan sembra particolarmente destinato a subire. In realtà, proprio perché la struttura raziocinante in Vaughan è maniera, piú che esigenza spirituale, è in questa sua prima poesia che è piú frequente trovarla a sostenere e a dare organizzazione a concetti e sentimenti che in fondo non gli urgono spontanei, e quindi non gli si esprimono con la necessità formale della vera poesia. Allo stesso modo, nella poesia piú matura, l'allentarsi di questo tipo di schema artificiale è sí da un lato pericoloso per la forma, ma è compensato quasi sempre dall'impeto lirico con cui

---

<sup>82</sup> « The Sunne Rising », O.E.T., p. 11, vv. 11-18.

il poeta sente e si esprime. Così, una poesia come « The Passion »<sup>83</sup> è tutta esclamazioni di dolore come una lauda di Jacopone:

How pale, and bloudie  
 Lookt thy Body!  
 How bruis'd, and broke  
 With every stroke!  
 How meek, and patient was thy spirit!  
 How didst thou cry,  
 And grone on high,  
*Father Forgive,*  
 And let them live,  
 I dye to make my foes inherit!

(vv. 33-42)

Ma nella prima poesia pare che l'intelletto si sovrapponga al gusto per contenerlo entro forme letterarie tradizionali quando esso tende a divagare da un tema poco sentito. Così si è visto che in « *To Amoret, of the difference...* »<sup>84</sup>, il tema dell'amore « platonico », preso quasi come motivo obbligato dalla « *Valediction* » donniana<sup>85</sup>, sembra essere sviluppato forzatamente, malgrado la preferenza del poeta, che va alla descrizione del fenomeno naturale piuttosto che al concetto di cui esso è metafora: ed è proprio la forma che lo tradisce, allentandosi in abbondanti aggettivi, raddoppiamenti, rallentamenti di ritmo: « *slime, and earth* », « *first, low birth* », « *resignes, and brings* », « *beames, and vanities* », e così via, mentre poi l'impalcatura filosofica risulta forzata e astratta. E in « *The Charnel house* »<sup>86</sup>, dopo l'inizio improvviso e colloquiale, segue un lungo elenco di apposizioni tipico dello stile vaughniano, e frequente anche in *Silex Scintillans* (ad esempio, in « *Sondayes* » e in « *The Night* »): è un elemento che Hutchinson<sup>87</sup> ricollega al *dyfalu* gallese, col suo accumularsi di definizioni, ma che in fondo appartiene anche al patrimonio letterario inglese, se lo si fa risalire all'uso della variazione o frase parallela nella poesia anglosassone.

Anche « *To my Ingenuous Friend, R. W.* », il cui inizio « *When we are dead, and now, no more...* » riecheggia, come si è visto, l'inizio del

<sup>83</sup> In *Silex Scintillans*, p. 430 M.

<sup>84</sup> In *Poems*, p. 12 M.

<sup>85</sup> O.E.T., p. 49.

<sup>86</sup> In *Olor Iscanus*, p. 41 M.

<sup>87</sup> F. E. HUTCHINSON, *Henry Vaughan, a Life and Interpretation*, Oxford 1947, p. 163.

« The Dampe » donniano, viene poi sviluppato con un ben diverso ritmo, svolgentesi in lente, numerose ripetizioni dello stesso elemento sintattico, con un effetto paragonabile alle « cadenze » musicali: « When we are dead... When all is spent... When the loath'd noise... When no calme whisp'ers... When the sad tumults... When all these mulcts are paid... ». La stessa musica solennemente retorica e grave è quella dei lamenti di Donne sulla fragilità dell'uomo e sulla morte di Elizabeth Drury <sup>88</sup>:

She that should all parts to reunion bow,  
 She that had all Magnetique force alone,  
 To draw, and fasten sundred parts in one;  
 She whom wise nature had invented...

(vv. 220-223)

She that was best, and first originall  
 Of all fair copies...

(vv. 227-28)

... she whose rich eyes, and breast  
 Guilt the West Indies, and perfum'd the East; ...

(vv. 229-30)

She to whom this world must it selfe refer,  
 As Suburbs, or the Microcosme of her,  
 Shee, shee is dead; she's dead; when thou knowst this,  
 Thou knowst how lame a cripple this world is.

(vv. 235-38)

Ma dove in Donne la sapienza retorica sa risolvere in un solo amplissimo *couplet* finale la tensione culminante dopo tutto l'accumularsi di epiteti, in Vaughan l'esigenza di un discorso più ampiamente articolato porta a concludere la strofa in modo più complesso, e viene così a mancare la soluzione del climax, che si diluisce e genera a volte lentezza e forzature.

Uguale è il processo di « *Monsieur Gombauld* » <sup>89</sup>, dove, dopo il lunghissimo periodo oggettivo iniziale, che accumula per venticinque versi immagini vaste di echi fantastici e sintatticamente complesse, non giunge una rapida conclusione a ridare il respiro tanto a lungo sospeso, ma di nuovo si espandono le volute del ragionamento, portando all'immagine della fonte, a sua volta prolungata in dettagli e concetti, e il punto fermo giunge solo al quarantesimo verso. E qui il poeta potrebbe fermarsi;

<sup>88</sup> « An Anatomie of the World », O.E.T., p. 231.

<sup>89</sup> In *Olor Iscanus*, p. 48 M.

ma dopo tanto spaziare pare senta la mancanza di un adeguato bilanciamento per mezzo di una frase di chiusura; e introduce così l'ultima infelice strofa, lontanissima per il ritmo a *couplets* e il tono pedantemente elogiativo dal ritmo vastissimo e dal linguaggio immaginoso dei versi precedenti.

Sono esempi come questi che fanno dire di lui a Joan Bennet: « He lacks form, order, economy, he seldom knows where to stop; whereas the perfection of form is characteristic of Herbert's poetry »<sup>90</sup>, ma certo una disposizione formale come quella di Vaughan doveva essere più difficile da tradurre in ritmi perfettamente bilanciati di quanto fosse quella di Herbert, che tende ad un fraseggio breve e rapidamente concluso.

Per ora dunque, sebbene si profili già quella che sarà la forma matura del grande Vaughan, ancora non si trova un intero componimento in cui sentimento ed espressione coincidano a formare un'opera d'arte; e questo perché, sebbene il tema fondamentale della poesia vaughaniana già si legga fra le righe di questa sua prima produzione, esso non si impone mai come motivo ispiratore di canto, ma sempre emerge quasi malgrado le intenzioni dell'autore. Egli si sforza di interessarsi al mondo esterno, alla società e alla cultura contemporanee, alle mode letterarie e di pensiero: mentre quel mondo e quella società sempre più prendono ai suoi occhi le tinte di una realtà transitoria e futile, e il desiderio di sfuggirla, di rifugiarsi in un Eden libero da limiti materiali, è l'unico sentimento autentico che traspare dalla sua poesia. E proprio questo sarà il tema principale della poesia matura, trasfigurato e nobilitato dall'ispirazione religiosa: ma se per ora la nostalgia per questo Eden non si esprime che in una fuga letteraria nei Campi Elisi, o in un innalzarsi della fantasia alle stelle per fare delle iperboli, pure vi è identità profonda con il tema religioso nella qualità eterna e infinita di quell'Eden; sin d'ora, tempo e spazio sono superati in visione e contemplazione, anche se ovviamente la futilità e la letterarietà dei temi cui tali visioni debbono servire ne incrina la qualità di poesia per farne gioco intellettuale. Lo spirito non ha ancora trovato una meta che appartenga al patrimonio spirituale universale: ma già, nei momenti più alti di queste prime opere, si sente che solo questo manca perché nasca la grande poesia.

Si è visto così come il motivo classicheggiante dei Campi Elisi acqui-

---

<sup>90</sup> JOAN BENNET, *op. cit.*, p. 85.

sti un particolare carattere di struggimento e nostalgia per un mondo ideale, se considerato non solo come elemento letterario convenzionale, ma come motivo tematico sotteso a molte poesie del primo Vaughan. In « To my Ingenuous Friend, R. W. », dopo la descrizione, del resto alquanto compiaciuta, della tumultuosa vita terrena, il poeta sogna il momento in cui, dopo la morte, la sua anima e quella dell'amico si incontreranno:

... and thence will they,  
(Freed from the tyranny of clay),  
With equall wings, and ancient love,  
Into the Elysian fields remove, ...  
(vv. 23-26)

e, dopo aver visto le ombre dei poeti, si dirigeranno:

... into the drowsie fields  
Of Lethe, which such vertue yeelds,  
That, (if what Poets sing be true)  
The streames all sorrow can subdue.  
(vv. 39-42)

così che, infine:

... here our soules, bigge with delight  
Of their new state will cease their flight:  
And now the last thought will appeare,  
They'l have of us, or any here;  
But on those flowry banks will stay,  
And drinke all sense, and cares away.  
(vv. 51-56)

Qui ancora la felicità di quel mondo ideale è negativa, vista cioè come liberazione dalla « tyranny of clay », da « sense and cares »; ma già in « Upon the Priorie Grove »<sup>91</sup>, in confronto ai « consuming yeares », che « these green curles bring to decay », c'è l'eterna freschezza del bosco trapiantato « in th'Elysian land », espressa dalle lente, sognanti immagini del poeta e della donna amata che là di nuovo vivranno i loro momenti più belli:

From thence transplanted, thou shalt stand  
A fresh Grove in th'Elysian land;  
Where (most blest paire!) as here on Earth  
Thou first did eye our growth, and birth;  
So there again, thou'lt see us move

---

<sup>91</sup> p. 15 M.

In our first Innocence, and Love:  
 And in thy shades, as now, so then,  
 Wee'le kisse, and smile, and walke agen.

(vv. 29-36)

E qui c'è anche già il motivo dell'aspirazione all'innocenza eterna dell'aldilà, anch'esso tema pieno di conseguenze nella poesia matura di Vaughan.

La stessa rappresentazione degli Elisi torna, in forme alquanto convenzionali, all'inizio di « To the River *Isca* »<sup>92</sup>, e solo si distingue, per la caratteristica vastità, un verso:

And *shades* whose *youthfull green* no *old age* knowes.

(v. 22)

Ma già nella seconda parte della stessa poesia Vaughan si abbandona a una lunga, fiorita descrizione di un mondo ideale dei poeti, che egli si augura di instaurare sul fiume Usk per farne « *The Land redeem'd from all disorders* »; e lo stesso mondo di sensuale bellezza egli contrappone alle ricchezze materiali in « *In Amicum Foeneratorem* »: descrizioni ambedue ricche di immagini naturali, di « *Green banks and Streames* », e « *Spicie whispers* » e « *Breathing shades* », ma anche di quell'atmosfera di sospesa infinità propria di Vaughan, in versi come:

Mild, dewie *nights*, and Sun-shine *dayes*.

(v. 48)

Se nei brani precedenti si è vista un'esplicita rievocazione di un mondo ideale e infinito, e quindi una cosciente ricerca dei valori poetici di tale aspirazione, più significativi a determinare la disposizione spirituale vaughaniana sono forse i momenti in cui l'aspirazione a quel mondo e la sua evocazione balzano come inconsciamente da una immagine, da un'esclamazione struggente o da una parentesi inaspettata entro un contesto impoetico o meno poetico. Così i due versi finali di « A Song to Amoret »<sup>93</sup>,

But with my soule had from above,  
 This endles holy fire.

(vv. 23-24)

sebbene presi a prestito da Habington, sono tipici sia per l'immagine di infinità e di luce, sia per il concetto di legame con l'extra-terreno e

<sup>92</sup> p. 39 M.

<sup>93</sup> In *Poems*, p. 8 M.

di aspirazione a una purezza senza fine. E nella strofa finale di « A Rhapsodie » Vaughan va al di là dell'ispirazione oraziana di cui si è parlato, quando aspira a « *run / Faster, and farther then the Sun* », così che « *we men below shall move / Equally with the gods above* ». Lo stesso anelito verso la divinità si sente in un breve passo di « *Monsieur Gombauld* », dove si descrivono le « forms » che vivono presso l'Eurota, e:

Their solitary life, and how exempt  
From Common frailtie, the severe contempt  
They have of Man, ...

(vv. 19-21)

Il senso dell'eterno già sembra dare la misura della sensibilità vaughaniana: così, inconfondibilmente sue sono immagini come « *And healthfull as Eternitie* »<sup>94</sup>, o come « *wing'd above us to eternitie* »<sup>95</sup>, che sembrano in contrasto con la misura oraziana di « *To my worthy friend Master T. Lewes* »<sup>96</sup>, ma proprio perché qui si fa sentire l'influsso di Orazio e quello di Herbert, mentre là le immagini sono quelle della poesia piú autentica di Vaughan.

Questa aspirazione a superare l'umano, a contemplare l'infinito, sembra concretarsi in un motivo che sarà centrale nella poesia matura: la contemplazione del cielo e delle stelle. In « *The Eagle* »<sup>97</sup> egli descrive quasi emblematicamente l'innalzarsi dell'anima sotto la forma dell'uccello:

And thus from star to star he doth repaire  
And wantons in that pure and peaceful air.

(vv. 47-48)

e nei versi dedicati a Lysimachus<sup>98</sup>, la descrizione dell'amico potrebbe benissimo adattarsi a Vaughan stesso:

... while she [the Night]  
Reveals her fry Volume unto thee;  
And looking on the separated skies  
And their clear Lamps with careful thoughts & eyes  
Thou break'st through Natures upmost rooms & bars  
To Heav'n, and there conversest with the Stars.

(vv. 31-36)

<sup>94</sup> « *To the best, and most accomplish'd Couple...* », p. 57 M, v. 8.

<sup>95</sup> « *An Elegie on the death of Mr. R. Hall* », p. 58 M, v. 68.

<sup>96</sup> p. 61 M.

<sup>97</sup> In *Tbalia Rediviva*, p. 626 M.

<sup>98</sup> *Id.*, p. 632 M.

La stessa metafora ispira alcuni bellissimi versi di « *The importunate Fortune*, ecc. »<sup>99</sup>, un componimento di difficile datazione, ma probabilmente contemporaneo a due contenuti in *Olor Iscanus*, « *In Amicum Foeneratorem* » e « *To his friend —* », per la presenza dello stesso motivo, la povertà dei poeti, la cui fonte comune è addirittura citata nel verso 105, dove Vaughan dice « *My purse as Randolph's was* », alludendo appunto al « *Parley with his empty Purse* » di Randolph. Qui, se le parti ispirate da tale motivo non sono poeticamente superiori agli altri due componimenti affini, la poesia si innalza invece quando il centro della meditazione diventa l'ascesa dell'anima al cielo; e gli astrusi concetti pseudo-scientifici diventano a tratti espressioni liriche di un'esperienza altamente individuale ma eterna:

The world's my Palace. I'll contemplate there,  
 And make my progress into ev'ry Sphere.  
 The Chambers of the *Air* are mine; those three  
 Well furnish's *Stories* my possession be.  
 I hold them all *in Capite*, and stand  
 Propt by my Fancy there. I scorn your Land,  
 It lies so far below me. Here I see  
 How all the Sacred Stars do circle me.

(vv. 37-44)

Get up my disintangled Soul, thy fire  
 Is now refin'd & nothing left to tire,  
 Or clog thy wings. Now my auspicious flight  
 Hath brought me to the *Empyrean* light.  
 I am a sep'rate *Essence*, and can see  
 The *Emanations* of the Deitie,  
 And how they pass the *Seraphims*, and run  
 Through ev'ry *Throne* and *Domination*.  
 So rushing through the Guard, the Sacred streams  
 Flow to the neighbour Stars, and in their beams  
 (A glorious Cataract!) descend to Earth  
 And give Impressions unto ev'ry birth.

(vv. 75-86)

Veramente c'è qualcosa del Paradiso dantesco in questa visione, benché manchi la concretezza, la precisione pur sempre presenti nella « *Commedia* » anche quando il linguaggio si fa più rarefatto: e se anche non si tratta di « alta fantasia », ma piuttosto, come egli stesso dice, la fan-

<sup>99</sup> *Id.*, p. 634 M.

tasia lo « avvolge in una veste di nubi »<sup>100</sup>, pure un altro verso di questa stessa composizione esprime la misura della sua immaginazione:

My boundless thoughts have their *Ubiquitie*.

(v. 90)

E qui è da notare che, se l'uso di immagini astronomiche può far pensare a John Donne e a tutta la poesia metafisica, tanto più vale in questo caso quanto detto a proposito dei rapporti tra Vaughan e l'uso donniaco del linguaggio scientifico: perché mai come in questo caso si tratta non di metafore ma di oggetto di meditazione poetica, non di sorprendente analogia col mondo umano ma di correlativo oggettivo del mondo divino.

Se nella poesia più matura la contemplazione del « fiery volume » della notte porterà alla più elevata meditazione religiosa, fin dai primi *Poems* tale motivo viene a nobilitare, se non a salvare, la futilità degli argomenti. Se, così, si è vista l'alta funzione che ha la musica vaughniana nell'arricchire poeticamente una poesia come « To Amoret, Walking in a Starry Evening », è evidente che tale musica nasce spontanea da un motivo particolarmente congeniale al poeta, lo sbrigarci della fantasia in visioni cosmiche, in rarefatte atmosfere fuori dal tempo e dallo spazio. Qui il poeta si libra:

... in the vast Ring  
Amidst these golden glories  
And fierie stories, ...

(vv. 7-9)

e fantastica sull'infinità del legame tra la propria anima e quella di Amoret:

Whom no distance can confine,  
Start, or decline...

(vv. 22-23)

Lo stesso senso di attrazione lontano dalla terra anima il paragone tra l'« influence » solare sulle creature « that have no sence » e quello di Amoret lontana sul poeta, in « To Amoret gone from him »<sup>101</sup>; mentre un'oasi di pura contemplazione è creata dalla descrizione del cielo stellato dipinto nella taverna in mezzo all'atmosfera di ebbrezza, ora farsesca, ora satirica e amara, di « A Rhapsodie »<sup>102</sup>. E in « An Elegie

<sup>100</sup> v. 50.

<sup>101</sup> p. 8 M.

<sup>102</sup> p. 10 M.

on the death of Mr. R. Hall »<sup>103</sup>, se parte dell'ultima strofa riecheggia la metafora donniciana della coincidenza di morte e resurrezione come quella di Est e Ovest nelle convenzioni geografiche, pure l'ampiezza contemplativa dell'immagine e lo slancio verso l'infinito dell'ultimo verso ne fanno un brano di autentica e personale poesia:

... and as some *Star*  
 Hurl'd in Diuturnall motions from far,  
 And seen to droop at night, is vainly sed  
 To fall, and find an *Occidentall bed*,  
 Though in that other world that wee Judge *West*  
 Proves *Elevation*, and a new, fresh *East*;  
 So though our weaker sense denies us sight  
 And bodies cannot trace the *Spirits* flight,  
 Wee know those graces to be still in thee,  
 But wing'd above us to eternitie.

(vv. 59-68)

Un caso particolare è costituito dal gruppo di poesie dedicate ad « Etesia » e pubblicate in *Thalia Rediviva*, ma molto probabilmente appartenenti a questo primo periodo, e, secondo Hutchinson<sup>104</sup>, adombranti sotto il nome platonizzante di Etesia la stessa donna cantata come Amoret, ossia la moglie Catherine. Questi componimenti sembrerebbero infatti vicini come spirito a « To Amoret, Walking in a Starry Evening », fitti come sono di iperbolici paragoni astrali; ma mentre là il gioco è consapevole, l'iperbole è fissata fin da principio nel suo carattere ipotetico (« If Amoret, that glorious eye... »), qui lo spirito si avvicina piuttosto a quello dell'« Anatomy of the World » di Donne, in cui l'iperbole è tale solo in apparenza, perché in realtà sotto le spoglie di Elizabeth Drury il poeta vagheggia un proprio ideale supremo di armonia e di bellezza. Così Etesia non è per Vaughan una donna concreta ma una perfezione idealizzata:

But thou wert form'd, that we might see  
 Perfection, not Variety.

(vv. 35-36)

E questa immagine perfetta ci viene trasmessa proprio attraverso metafore in gran parte astrali. Così si apre il primo componimento del gruppo, « To Etesia (for Timander), the first Sight »<sup>105</sup>:

<sup>103</sup> p. 58 M.

<sup>104</sup> *Op. cit.*, pp. 51-52 e p. 87.

<sup>105</sup> p. 643 M.

What smiling *Star* in that faire Night,  
Which gave you *Birth* gave me this *Sight*, ...

Ed ecco la stella farsi donna:

That sparkling *Planet* is got now  
Into your Eyes, and shines below; ...  
(vv. 5-6)

ed a sua volta, l'attrazione dell'essere amato diventare forza stellare:

Have you observ'd how the Day-star  
Sparkles and smiles and shines from far:  
Then to the gazer doth convey  
A silent, but a piercing Ray?  
So wounds my love, but that her Eys  
Are in *Effects*, the better Skys.  
(vv. 37-42)

Il carattere ideale della figura di Etesia culmina in « *The Character, to Etesia* »<sup>106</sup>:

Thy Soul, (a *Spark* of the first *Fire*,)  
Is like the *Sun*, the worlds desire;  
And with a nobler influence  
Works upon all, that claim to sense;...  
(vv. 29-32)

tanto che uno studioso, Bethell<sup>107</sup>, ha potuto paragonare il gruppo di Etesia alla poesia del Dolce Stil Novo e di Dante. Un simile accostamento non è fuori luogo, se si pensa al *background* filosofico comune al primo Vaughan e a quei poeti, un platonismo, o neo-platonismo, seppure vago o ben diversamente inteso, tendente a trasfigurare l'oggetto nell'idea e il particolare nell'universale.

E tanto più una tendenza del genere doveva essere congeniale alla disposizione vughaniana a trascendere il finito; così che Etesia diventa veramente forza celeste:

... thy life shews mine the way,  
And leave a while the *Diety*,  
To serve his *Image* here in thee.  
(vv. 46-48)

<sup>106</sup> p. 644 M.

<sup>107</sup> S. L. BETHELL, *The Cultural Revolution of the Seventeenth Century*, London 1951, p. 128.

e sempre l'immagine piú atta ad esprimere poeticamente tale sentimento è quella della stella:

Thou art the dark worlds Morning-star,  
Seen only, and seen but from far;  
Where like Astronomers we gaze  
Upon the glories of thy face, ...

(vv. 19-22)

Le immagini cosmiche sembrano nascere spontaneamente con l'argomento di queste poesie: cosí « *To Etesia looking from her Casement at the full Moon* »<sup>108</sup> si apre con un'immagine di vastità favolosa e infinita:

See you that beauteous *Queen*, which no age tames?

e piú oltre:

She fed me with the *tears* of *Starrs*, and thence  
I suck'd in *Sorrows* with their *Influence*.  
To some in *smiles*, and store of *light* she broke:  
To me in sad *Eclipses* still she spoke.  
She bent me with the motion of her *Sphere*, ...

(vv. 9-13)

E nel breve componimento in latino « *In Etesiam lachrymantem* »<sup>109</sup> troviamo:

*O dulcis luctus, risuque potentior omni!*  
*Quem decorant lachrymis Sydera tanta suis,*

(vv. 1-2)

finché in « *Etesia absent* »<sup>110</sup> veramente si esprime l'anelito a sfuggire ai limiti mondani:

... to lose our breath  
At once and dye, is but to live  
Inlarg'd, without the scant reprieve  
Of *Pulse* and *Air*: whose dull *returns*  
And narrow *Circles* the Soul mourns.  
But to be dead alive, and still  
To wish, but never have our will;  
To be possess'd, and yet to miss;  
To wed a true but absent bliss;  
Are lingring tortures, and their smart  
Dissects and racks and grinds the Heart!

(vv. 2-12)

<sup>108</sup> p. 645 M.

<sup>109</sup> p. 646 M.

<sup>110</sup> p. 647 M.

versi che veramente sono all'altezza della poesia di Donne, nel cozzare disperato degli opposti e nelle ultime, concrete e terrene immagini di un dolore spirituale.

Interessante è a questo punto osservare come quelle immagini cosmiche abbiano attirato Boezio, di cui proprio in questi anni Vaughan andava traducendo alcuni componimenti pubblicati poi in *Olor Iscanus*. L'affinità non è solo nel linguaggio: anche Boezio, nei « metra » scelti da Vaughan, si lamenta della sventura che è venuta ad opprimere il suo libero spirito, così che:

... the brave Soule lyes Chain'd about  
With outward Cares...<sup>111</sup>

ed anch'egli, a rappresentare la libertà spirituale, sceglie la metafora della contemplazione del cielo stellato:

This Soule sometimes wont to survey  
The spangled *Zodiacks* *firie way*  
Saw th'early Sun in Roses drest  
With the Coole Moons unstable Crest...<sup>112</sup>  
(vv. 7-10)

e in Dio vede il principio dell'ordine dell'universo:

O thou great builder of this starrie frame  
Who fixt in thy eternall throne dost tame  
The rapid Spheres, and lest they jarre  
Hast giv'n a law to ev'ry starre!<sup>113</sup>  
(vv. 1-4)

mentre l'uomo è lasciato a se stesso:

Only humane actions thou  
Hast no Care of, but to the flow  
And Ebbe of Fortune leav'st them all...<sup>114</sup>  
(vv. 29-31)

Queste traduzioni forse appartengono già agli anni di *Silex Scintillans*, per il tono decisamente religioso e per molte affinità con versi ap-

<sup>111</sup> « Metrum 2 », p. 76 M, vv. 30-31.

<sup>112</sup> « Metrum 2 », p. 76 M.

<sup>113</sup> « Metrum 5 », p. 78 M.

<sup>114</sup> *Id. id.*

partenenti a tale raccolta. Ma è difficile tracciare una linea netta di separazione tra la prima poesia di Vaughan e quella « matura », che, se si fa coincidere con la poesia religiosa, la segue così da vicino: già con il gruppo di Etesia, infatti, se la sua collocazione negli anni intorno al 1648-'50 è esatta, siamo alle soglie della grande rivoluzione nello spirito e nella poesia di Henry Vaughan. A questo proposito, difendendo la continuità tra i due momenti della sua poesia, Marilla<sup>115</sup> afferma che vi sono strette relazioni tra di essi, sia nel linguaggio che nell'atteggiamento spirituale; ed ha ragione, nel senso che la personalità poetica di Vaughan è già formata, che egli ha già trovato i suoi mezzi espressivi. Ma quello che finora non ha trovato è il fine della sua poesia, il centro cui tutto dovrà aspirare e nella cui contemplazione riposare e purificarsi dalle inutili sovrastrutture formali e dalle vuotezze letterarie. Finora questo poeta dell'infinito e dell'eterno si è sforzato di cantare il mondo finito, le mode transitorie; ma la sua grandezza nascerà solo quando egli rinuncerà a quel mondo che non lo attira, per lasciarsi assorbire dal divino, fuori dal tempo e dallo spazio.

---

<sup>115</sup> E. C. MARILLA, *The Secular and Religious Poetry of Henry Vaughan*, in « Modern Language Quarterly », IX (1948), pp. 394-411.

### CAPITOLO III

#### INTRODUZIONE A SILEX SCINTILLANS

Il primo volume di *Silex Scintillans* fu pubblicato nel marzo del 1650. In quegli anni andava operandosi la transizione alla poesia neo-classica, Waller e Denham pubblicavano i loro lindi poemetti, Davenant e Hobbes scrivevano la famosa prefazione al *Gondibert*, codificando la scissione tra poesia e ragione. Dunque Vaughan, col suo volume di poesie così lontane, nel pensiero, dalla « new philosophy », e così evidentemente legate, nella forma, al *Temple* di Herbert e all'opera del comune maestro John Donne, apparentemente faceva un passo indietro rispetto alla letteratura del suo tempo. Ecco come Garner apre il suo libro su Vaughan: « Henry Vaughan was, in a sense, old-fashioned even as he wrote »<sup>1</sup>. E così si esprime Melchiori, parlando dei poeti della « corrente metafisica »: « ... nel caso di Vaughan e Traherne si ha l'impressione di trovarsi dinanzi a ritardatari continuatori di una tradizione passata, dinanzi a frutti poetici fuori stagione »<sup>2</sup>. Con la sua conversione, Vaughan si isola dal mondo contemporaneo, rinuncia all'attualità, alla moda letteraria, alla modernità. Così egli definisce il proprio atteggiamento spirituale in un brano dal significativo titolo di « Idle Verse »:

Go, go, quaint folies, sugred sin,  
Shadow no more my door;  
I will no longer Cobwebs spin,  
I'm too much on the score.

(vv. 1-4)

e così conclude:

Go, go, seek out some greener thing,  
It snows, and freezeth here;

---

<sup>1</sup> R. GARNER, *op. cit.*, p. 1.

<sup>2</sup> G. MELCHIORI, *Poeti metafisici inglesi del Seicento*, Milano 1964, p. 34.

Let Nightingales attend the spring,  
 Winter is all my year.

(vv. 21-24)

In realtà, rinunciando ai « Nightingales » e ritirandosi nel suo « Winter », Vaughan rinuncia sí al mondo esterno, al mondo dell'apparenza, ma per meglio impadronirsi del mondo della realtà eterna al di là dei veli mortali; e proprio da questo nasce libero il vero Vaughan, il lirico soggettivo, tutto a sé nel suo mondo magico e visionario. Ed è appunto come sorgente di una ben precisa corrente visionaria della poesia inglese che Melchiori vede infine, a conclusione della sua analisi, la poesia vaughaniana: una corrente che da Vaughan e Traherne, attraverso Blake e Hopkins, arriva ai contemporanei Yeats e Dylan Thomas.

Si è detto come sia impossibile indagare nell'esperienza dell'uomo Vaughan durante la crisi che lo portò alla cosiddetta conversione; ma la sua opera letteraria ci fornisce tutte le spiegazioni sufficienti a ricostruire la sua sensibilità. Innanzi tutto, vanno esaminate le traduzioni che Vaughan eseguì proprio durante quegli anni, ed inserì nel volume *Olor Iscannus*, del '51, assieme ai componimenti « profani » già visti. Si è già notato come sia significativa la scelta di un autore come Boezio, affine a Vaughan sia nella sensibilità poetica che nella formazione culturale, ultimo rappresentante di quella grande sintesi della filosofia e della religione antica e cristiana che fu il neoplatonismo. Alla stessa tradizione si possono ricondurre gli autori degli scritti in prosa, Plutarco di Cheronea e Massimo Tirio, soprattutto il primo, rappresentante di quell'eclettica mistura di dottrine neo-pitagoriche e platoniche che precedette, nel primo secolo, il neo-platonismo vero e proprio. Più aderenti alla cultura religiosa del tempo di Vaughan sono invece altri due autori da lui tradotti, il poeta gesuita polacco Casimiro Sarbiewski e il vescovo spagnolo Don Antonio de Guevara: ben diversi fra di loro nella cultura, ma uniti dal comune amore per la vita semplice della campagna, vicina a Dio; mentre, in particolare, le odi di Casimiro contengono alcuni di quegli elementi di filosofia ermetica così spesso additati nella poesia di Vaughan stesso.

Formazione poetica, filosofica e religiosa vengono così a coincidere dando un quadro abbastanza preciso, sebbene alquanto eclettico, della situazione spirituale vaughaniana durante gli anni della composizione di *Silex Scintillans*. Dal desiderio di ritirarsi dalla vita mondana e dalla nostalgia giovanile per un mondo migliore, mediati dalla cultura classica e dal tema oraziano del « beatus ille », Vaughan dovette essere spinto

a quella filosofia di impronta mistica e misteriosofica che fu il neoplatonismo, ed infine a quella religione di un Dio trascendente e infinito e di una realtà tutta spirituale che è il cristianesimo, specialmente negli scritti di S. Paolo, di S. Agostino e di S. Bonaventura; non senza contrasti, tuttavia, con il proprio amore di poeta per la bellezza di quelle cose di cui il mistico nega la realtà, e con la propria fede rinascimentale nell'armonia e nell'ordine che presiedono a questa bellezza e che fanno dell'uomo un microcosmo dell'universo divino. Se dunque già la poesia profana si era andata maturando nel senso di un bisogno sempre più forte dell'illimitato, è appunto contro tutto ciò che limita l'uomo che si appunta ora il disprezzo di Vaughan, contro tutto ciò che lo lega alla terra: i beni finiti, le gioie destinate a perire, il ribelle arbitrio umano che sceglie tali gioie piuttosto della contemplazione dell'eternità. E tuttavia, proprio del limite e dell'armonia costituiti dalla forma poetica egli avrà bisogno per cantare il suo Dio trascendente: oltre al problema della contraddizione interna alla stessa religiosità vaughaniana, sorge così il problema della convenzione formale necessaria a che tale religiosità divenga poesia.

È questo problema del linguaggio quello che ha più attratto la critica vaughaniana. Sempre il poeta incarna la propria sensibilità in simboli, metafore, motivi tratti da una comune tradizione di pensiero; nel caso di Vaughan, questo *background* spirituale, per la sua complessità e il suo eclettismo, è forse l'aspetto più studiato della sua poesia, tanto studiato da perdere di vista, spesso, il poeta, nella ricerca del filosofo, dello scienziato, del mistico.

R. A. Durr, nella prefazione al suo recente studio, *On the Mystical Poetry of Henry Vaughan*<sup>3</sup>, riassume con grande concisione e chiarezza la « storia della critica » vaughaniana, i suoi molti luoghi comuni e le sue più recenti illuminazioni metodologiche e testuali. Secondo Durr, i progressi della critica, dalla prima edizione moderna di *Silex Scintillans* nel 1847 fino agli anni più recenti, sono stati assai lenti. « For a hundred years scholars have in general failed to read the poet in his own terms... We have continued to look at him through presumptions more natural to the nineteenth Century, where they originated, than helpful to us » (p. 8).

Così, vista attraverso lenti romantiche, la tendenza di Vaughan a cercare nel mondo naturale i simboli del divino ne facevano un « poeta

---

<sup>3</sup> R. A. DURR, *On the Mystical Poetry of H. V.*, Cambridge (Mass.) 1962.

della natura » vicino nello spirito al diciannovesimo secolo, un mistico panteista precursore di Wordsworth, di cui, nella propria nostalgia di tradizione paolina per la rinascita e la nuova infanzia dello spirito nella vera vita al di là di quella terrena, avrebbe dovuto annunciare anche la famosa teoria delle « Intimations of Immortality » presenti nell'anima del fanciullo.

Ma, all'inizio del ventesimo secolo, quella stessa tendenza a vedere il mondo come magico geroglifico della parola di Dio indirizzava l'attenzione degli studiosi verso i rapporti di Vaughan con la filosofia ermetica, di cui il fratello Thomas era stato insigne rappresentante; e la presenza, nel linguaggio vughaniano, di termini come « signature », « magnetisme », « tincture », « sympathy », « essence », presi a prestito dal pittoresco vocabolario dell'alchimia e dell'astrologia, faceva cercare un significato esoterico dietro a poesie di ispirazione tutta religiosa e scritturale. Quegli studi furono approfonditi da A. C. Judson, E. Holmes, L. C. Martin, D. C. Allen, che ampliarono la ricerca delle fonti includendo la letteratura rabbinica, la Cabbala, pensatori del Rinascimento italiano e tedesco come Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Paracelsus, Jakob Boehme. Da allora, nota Durr, « it seems to have gotten abroad... that Vaughan is occult, and to read him requires that one first read Hermes Trismegistus, Cornelius Agrippa, and The Hermetic Museum »<sup>4</sup>.

Ma lo stesso Durr appartiene ad una nuova fase di questi studi sulle fonti del linguaggio vughaniano: quella che cerca di ricostruirne la tradizione religiosa. « It strikes me as one of the oddest facts about the course of scholarship on Vaughan », commenta Durr, « that, in the search for sources... the Bible, the Fathers, the mystics, liturgy, and Biblical commentary have been, until recently, all but ignored »<sup>5</sup>.

A questa nuova fase appartengono, oltre a Durr, autori come Itrat-Husain, D. C. Allen, L. Martz, R. Garner e, in minor misura, M. M. Mahood, S. L. Bethell ed altri ancora: e tutti si dedicano a scavare entro la miniera, ormai in gran parte sepolta, della dottrina cristiana, dalle prime fonti ebraiche alle testimonianze paleocristiane, medioevali e rinascimentali, variamente intrecciandole alle correnti filosofiche greche e orientali. Alcuni di questi critici danno senz'altro a Vaughan il nome di « poeta mistico »; altri si pongono il problema dei rapporti tra poesia

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 15.

<sup>5</sup> *Ibid.*

e misticismo, e se alcuni gli mantengono quell'appellativo, pur con varie riserve, altri non accettano una definizione del genere, come F. Kermode che nettamente afferma il carattere puramente letterario del linguaggio mistico di Vaughan, o come E. C. Pettet che all'attributo « mystic » preferisce « otherworldly », pur ammettendo il carattere religioso e devoto della poesia vaughaniana. Studi del genere, utilissimi ad illuminare aspetti dell'opera di Vaughan che sfuggirebbero ai profani, sono necessariamente limitati a quei particolari aspetti e non danno, né intendono dare, una visione completa della sua poesia.

Ma anche le opere piú strettamente letterarie sulla poesia di Henry Vaughan seguono generalmente uno schema critico di cui è esemplare anche l'opera di Pettet, benché sia quella che piú di tutte l'avvicina da un punto di vista estetico, e che ha particolare cura di analizzarne il testo, le immagini e la metrica. Nel capitolo iniziale, infatti, la formazione del mondo poetico vaughaniano è ricostruita come un mosaico le cui tessere sono la « conversione », l'influsso della Bibbia, della poesia di Herbert, della filosofia ermetica, del « libro della natura ». Questo schema si ripete, con variazioni di atteggiamento e di valutazione, nelle opere di E. Blunden, G. Williamson, J. B. Leishman, J. Bennet, H. White, S. L. Bethell, M. Willy. È implicita in un atteggiamento del genere la presenza, al centro della preoccupazione critica, di un interesse per il linguaggio e i motivi ispiratori della poesia di Vaughan, piú che per la sua qualità di espressione in forma d'arte di un'esperienza interiore; la tendenza a fermarsi agli aspetti piú esterni e ben definibili della sua opera, piú che a sorprendere e fissare in tutti i suoi piani molteplici il momento ineffabile in cui quell'opera nasce.

Ora, questa tendenza all'analisi del linguaggio vaughaniano, unita alla presenza di tanti studi specializzati sulle fonti dell'ispirazione del poeta, mette in luce soprattutto un fatto: che la personalità di Henry Vaughan, un tempo sottovalutata e solo recentemente accolta nel gruppo dei cosiddetti « poeti metafisici », insieme a Herbert, Crashaw e Traherne, è così ricca e così originale che, lungi dall'essere esaurita dall'etichetta di « poeta devoto » nella scia di Herbert, non è stata ancora pienamente compresa e valorizzata. La sua è una qualità elusiva, inespri- mibile a volte, che non appare evidente alla prima lettura e che è fatta di sospesa atmosfera, di balzi fantastici, piú che di concreta bellezza di immagini. Ora, una qualità del genere non si determina con lo studio del linguaggio della poesia, proprio perché il linguaggio è convenzione, sistema di elementi sintattici e di un particolare vocabolario che il poeta

plasma ai propri fini espressivi. Della tanto discussa cultura ermetica vaughaniana si è notato appunto che, se si trovano in Vaughan elementi del linguaggio e del pensiero propri di quelle dottrine, esse non sono mai esclusivo motivo ispiratore, ma piuttosto sono usate anch'esse come immagini e simboli, al servizio dell'espressione. Così Garner si esprime, all'inizio e alla fine del capitolo dedicato a « Hermeticism in Vaughan »: « Hermeticism in Vaughan... apparently made barely conscious appeals to the subliminal and personal in Vaughan's psychology » (p. 46); « Vaughan's use of Hermetic imagery seems to be the same as that of any other imagery he lighted upon: in fact, he saw the Hermetic image in the same way he saw the allegorical image, and used it the same way » (p. 90).

È il senso del magico, del mistero del mondo che lo porta a interessarsi alle dottrine occulte di « simpatia » e « antipatia » tra gli elementi dell'universo, a quelle che regolano il cosmo dell'astrologia; è la percezione di uno spirito eterno e incorruttibile sotteso alla materia che gli fa adottare i simboli alchimistici della perfezione naturale e credere negli influssi stellari regolanti le azioni umane.

Ben altro peso ha la letteratura mistica e devota nella poesia di Vaughan. Indubbiamente è vero che il linguaggio è in grandissima parte biblico, che molte esperienze registrate sono le stesse di S. Agostino o S. Bonaventura, che parecchi componimenti sono costruiti come « meditazioni » su testi sacri: ma per spiegare questo basta vedere il poeta sullo sfondo del suo tempo, della sua cultura, del suo ambiente sociale. Su questo punto Garner si esprime in modo significativo. « The particular expression of that experience », dice parlando dell'esperienza religiosa vaughaniana, « grows out of the orthodox tradition of Western Christian thought » — ma poi precisa: « The particular experience of which the poems are a universal recreation is... a series of specific events which require a conventional outlet, a presupposed tradition, if their universal nature is to be understood »<sup>6</sup>. Cioè il linguaggio fornito dalla tradizione religiosa del suo tempo era per Vaughan il « conventional outlet », il linguaggio universale più vicino alla sua necessità di esprimere le visioni che gli urgevano dentro; ma, a guardare bene, le sue poesie o i suoi versi migliori sono quelli in cui va al di là anche degli spunti religiosi, inconsciamente certo, ma non per questo con minore chiarezza. Per questo si esita a chiamarlo poeta mistico, e si discute, più o meno

---

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 8.

utilmente, sull'ortodossia dei testi religiosi cui lo si può ricollegare: perché in fondo egli va al di là anche della sua particolare religione e di Dio, attinge cioè direttamente alle stesse fonti spirituali a cui hanno attinto le religioni di tutti i tempi, e se ne serve come del linguaggio e delle immagini più affini alla propria esperienza interiore. Dante ha le sue radici nella tradizione didattica di Brunetto Latini e dei poemetti religiosi medievali; il suo fine è di esprimere dei concetti, visionari e mistici sí, ma sempre contenuti entro i limiti umanistici e scolastici della religione e della scienza tradizionali, e del messaggio di un uomo agli altri uomini. Vaughan è molto più isolato e soggettivo. Le sue visioni sono rarefatte, personalissime, al limite del favoloso e del mistero: non va dimenticata, fra l'altro, l'origine gallese del poeta, la « familiarità col divino » che, secondo Sanesi, « è peculiare di quel popolo »<sup>7</sup>, e la tradizione celtica con i suoi miti oscuri, il suo clima ultraterreno. E così, mentre Dante si sforza di far luce nelle proprie visioni, Vaughan spesso si limita a presentare il mistero, a vagheggiarlo e perdersi in esso, a volte anche formalmente, a naufragare nel mare dell'infinito. Però non è ancora giunto il tempo in cui il poeta potrà cantare, come Leopardi, la dolcezza di questo naufragio, e di esso fare il centro della propria concezione dell'universo. Anche di Leopardi oggi si è potuto dire: « questa è davvero la poesia più profondamente religiosa del nostro tempo »<sup>8</sup>; ma con Vaughan siamo nel diciassettesimo secolo, e in piena tradizione metafisica. Il poeta deve oggettivare, deve dare una ragione, anche se soprannaturale, a ciò che l'uomo sente dentro di sé. Ed ecco che si offrono a Vaughan, nel momento della sua « crisi » spirituale, i testi sacri, gli scritti dei mistici, la poesia religiosa come chiave di quel mondo illimitato delle sue visioni. Non per nulla Vaughan stesso attribuisce tanto peso alla lettura di Herbert nella propria conversione: la conversione religiosa e quella letteraria dovettero coincidere, appunto perché ambedue furono frutto della stessa esigenza spirituale; ma poi, più che nel cristianesimo devoto ed ecclesiastico di Herbert, esse trovarono la loro espressione nelle paradossali intuizioni mistiche che giustamente Durr richiama, in cui si realizza la coincidenza degli opposti, la compresenza dei momenti spirituali col momento eterno, come dei punti di una circonferenza col centro, la rigenerazione attraverso la morte al mondo.

Suona forse azzardato dire che, per Vaughan, Dio è correlativo og-

<sup>7</sup> R. SANESI, *Dylan Thomas*, Milano 1960, p. 44.

<sup>8</sup> L. RUSSO, *G. Leopardi, "I Canti"*, Firenze 1945, pp. 26-27.

gettivo di quanto gli urge dentro. Eppure questa è l'impressione che ricaviamo dalla lettura di versi come questi:

Dear, beauteous death! the Jewel of the Just,  
 Shining nowhere, but in the dark;  
 What mysteries do lie beyond thy dust;  
 Could man outlook that mark!

He that hath found some fledg'd birds nest, may know  
 At first sight, if the bird be flown;  
 But what fair Well, or Grove he sings in now,  
 That is to him unknown.

And yet, as Angels in some brighter dreams  
 Call to the soul, when man doth sleep;  
 So some strange thoughts transcend our wonted theams,  
 And into glory peep.<sup>9</sup>

l'impressione che il senso del mistero dell'universo, e il gusto di analizzarlo fino a perdersi in esso, preceda la religiosità stessa. In questa poesia Dio è il « Father of eternal life », datore di immortalità; i santi sono stelle, « walking in an Air of glory », splendida espressione impossibile a parafrasarsi; e il paradiso è « the world of light », immagine che riassume tutto il mondo poetico di Vaughan, fatto di bisogno di assoluta, eterea purezza ultramondana. Tanto più quest'impressione si avvalora quanto più si richiama la prima poesia di Vaughan, con la sua nostalgia di cieli stellati, di Eden fuori dal tempo e dal mondo umano: si è visto che la molla del mondo spirituale di Vaughan esisteva già prima dell'incontro con Dio, così che nella poesia religiosa, dietro gli appellativi divini, le immagini celesti, il desiderio di un rapimento che faccia trascendere i limiti umani, c'è l'urgenza ad esprimere l'inesprimibile attraverso quello che dell'inesprimibile è il concetto accettato da tutti, cioè la divinità, ma appunto attraverso essa, non con essa come fine. Senza dubbio tale impressione, se pure è giustificata, resta deduzione « a posteriori »: è indubbio che l'uomo Vaughan è animato da devozione genuina, e che l'affermazione di F. Kermode, secondo cui Vaughan fa « a poet's use of a mystic's language »<sup>10</sup>, è eccessiva e perde di vista il *background* storico e filosofico della poesia inglese del Seicento. Però qualcosa di vero c'è anche in quell'affermazione: e risiede nella qualità stessa di poeta di Vaughan. Come Donne, Vaughan è prima di tutto

<sup>9</sup> « They are all gone into the world of light », in *Silex Scintillans*, p. 483 M.

<sup>10</sup> F. KERMODE, *The Private Imagery of Henry Vaughan*, in « The Review of English Studies », I, 1950, p. 225.

un poeta, non un uomo di religione. E quindi il suo primo movente è quello di esprimere i suoi impulsi mistici o visionari, esprimerli in una forma d'arte e cioè meditata, elaborata, soggettivata. È fatale perciò che anche il linguaggio dei mistici sia usato perché esprime la sua esperienza interiore, e non perché sia fonte di ispirazione. Dio per John Donne è la soluzione del suo dramma interiore, la coincidenza degli opposti, la pacificazione di dubbi, paradossi e lotte. Allo stesso modo, Dio per Vaughan è quell'infinito cui egli tende con tanto acuto desiderio. Ed è proprio per questo che la loro poesia religiosa è pur sempre, anzitutto, grande poesia: perché ciò che cantano è la loro esperienza umana, sentimentale e intellettuale insieme, prima di essere dogma o letteratura devota.

Sembra dunque che il vero Vaughan vada cercato tra le righe delle sue poesie, sembra che troppo spesso si corra il pericolo di fermarsi al significato letterale del suo linguaggio, mentre a ben guardare persino la religione vi resta convenzione, cifra usata a dare un crisma di razionalità e di ortodossia al magico mondo della sua fantasia. Una delle giustificazioni di un pericolo del genere mi sembra risiedere in un dualismo alla base stessa dell'espressione vaughaniana: dualismo tra i temi della sua poesia e il linguaggio di cui si serve per dar loro corpo, tra la qualità della sua immaginazione e quella della tradizione letteraria a cui attinge. Anche Douglas Bush, il grande sintetizzatore della letteratura inglese del Seicento, osserva che « ... in Vaughan there are the Herbertian religious poet and the timeless (but no less Christian) Neoplatonist »<sup>11</sup>.

Per questo si è sentito il bisogno di studiare tanto quel suo linguaggio, di scavare nel mistero dei simboli e dei motivi tematici per trovare la chiave del fascino oscuro, indefinibile, che si sprigiona da poesie spesso apparentemente semplici, addirittura trasandate nella costruzione formale. E sempre per questo le chiavi che via via si sono trovate non sono valse, da sole, ad aprire il centro della sua poesia. Neppure la chiave religiosa è bastata: perché mentre nei capolavori quel dualismo manca proprio perché i motivi religiosi sono perfettamente assimilati all'attività fantastica, altrove invece, molto spesso, quei motivi restano troppo confessionali, troppo aderenti ai testi sacri e al fine edificante. Quando questo avviene consapevolmente la poesia si fa apologo, for-

---

<sup>11</sup> D. BUSH, *English Literature in the Earlier Seventeenth Century, 1600-1660*, Oxford 1945, p. 145.

mula devota; ma la maggiore originalità di Vaughan consiste nel fatto che spesso il suo mondo poetico riesce ad affiorare ugualmente tra le righe della devozione, così che, sebbene religione e fantasia non siano fusi, a soffrirne è piuttosto la religione; perché tanto più prepotente balza agli occhi, in tutta la sua misteriosa atmosfera, la qualità più autentica, visionaria, della grande poesia vaughaniana, e ad individuarla non è necessaria una cultura teologica, nemmeno per questa definizione della notte, pur tutta costruita su citazioni scritturali:

Gods silent, searching flight:  
When my Lords head is fill'd with dew, and all  
His locks are wet with the clear drops of night;  
His still, soft call;  
His knocking time; The souls dumb watch,  
When Spirits their fair kinred catch;<sup>12</sup>

proprio come non c'è bisogno di aver letto Hermes Trismegistus per capire la bellezza di immagini come:

Father of lights! what Sunnie seed,  
What glance of day hast thou confin'd  
Into this bird? To all the breed  
This busie Ray thou hast assign'd;  
Their magnetisme works all night,  
And dreams of Paradise and light.<sup>13</sup>

È vero che di ogni grande poeta si può dire che il suo mondo fantastico precede la cultura o la tradizione letteraria o persino l'idea, e se ne serve per esprimerli; ma, una volta fatto proprio quel dato modo espressivo, il poeta vi si cala così totalmente che ogni suo componimento lo rispecchia appieno, e basta a darne un'immagine totale. Nel caso di Vaughan, molti studiosi hanno parlato di un suo « mondo poetico » che sembra avere un'esistenza propria, al di là dell'individualità dei singoli componimenti, e che infatti una lettura limitata ad alcune poesie soltanto non riesce ad esaurire. Si è notato come una delle qualità della poesia vaughaniana sia il riapparire degli stessi simboli, motivi e gruppi d'immagini, come cifre ricorrenti che evocano, quasi inconsciamente, una particolare emozione, come attinti ad un ricco magma interno che sottende tutta la poesia. Già Blunden, nel suo breve saggio sul poeta, parla di « many threads connecting in a whole work Vaughan's

<sup>12</sup> « The Night », in *Silex Scintillans*, p. 522 M, vv. 31-36.

<sup>13</sup> « Cock-crowing », *id.*, p. 488 M, vv. 1-6.

poems »<sup>14</sup>, e dà una lirica descrizione dello spirito informatore della sua poesia come di « Vaughan's solar, personal, flower-whispering, rainbow-browed, ubiquitous, magnetic love »<sup>15</sup>. Un concetto del genere è stato adombrato da R. Garner, che così si esprime: « An initial estimate of the simplicity of single poems must be revised in view of their relationship to each other in context »<sup>16</sup>, e più avanti: « The organising principle of Vaughan's experience seems to spring from some level deeper than image, literary influence, or poetic theory. At any rate, the simplicity of the form as opposed to the depth of the implications is not easily accounted for »<sup>17</sup>. Anche Pettet parla esplicitamente di un « private world of imagination » che è « in some sense distinct from the poems that embody it », e che « is often to be glimpsed only in the gleams and flashes of fragmentary but intensely suggestive lines »<sup>18</sup>, e questa intuizione lo porta a scoprire gli « image-clusters », ricorrenti in Vaughan, i gruppi di immagini richiamate per associazione, quasi al di sotto del livello di consapevolezza; e ad affermare poi che « *Silex Scintillans* is essentially a poetic work, not a collection of miscellaneous lyrics; it makes an impact, perhaps its profoundest impact, as a whole »<sup>19</sup>.

Durr, citando Pettet, trova questa affermazione « of fundamental consequence to our appreciation of Vaughan », e procede nella sua analisi presentando l'opera di Vaughan come un « total work » entro cui: « ... three extended metaphors emerge as central and coherent to the whole, affording an order, a pattern, within which separate poems may live a richer life and the free play of the various symbols woven into them receive government »<sup>20</sup>.

E forse proprio perché troppo spesso si è perso di vista l'autore di un « poetic work », e ci si è fermati a pochi componimenti singoli, Vaughan è stato così a lungo sottovalutato come un « poet of single lines and verses »<sup>21</sup>, accusa ripetuta fino ad oggi secondo uno stereotipo

<sup>14</sup> E. BLUNDEN, *On the Poems of Henry Vaughan*, London 1927, p. 24.

<sup>15</sup> *Id.*, p. 48.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 10.

<sup>17</sup> *Id.*, p. 92.

<sup>18</sup> E. C. PETTET, *Of Paradise and Light*, cit., pp. 8-9.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 196.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, pp. 30-31.

<sup>21</sup> EDITH SICHEL, H. V.: *Silurist*, in « The Monthly Review », XI (1903), pp. 112-113.

che persino T. S. Eliot ricalcò nell'unico suo scritto su Vaughan, un articolo del 1927 in recensione al saggio di Blunden<sup>22</sup>. È vero che raramente Vaughan scrisse perfetti, conclusi organismi paragonabili ai componimenti di Herbert e Donne; e che perciò ad una lettura rapida e incompleta può apparire frammentario, intermittente, a volte incoerente addirittura. La ragione va cercata appunto, oltre che nelle particolari esigenze ritmiche della dizione vaughaniana, anche dietro le quinte del linguaggio inteso come sistema di convenzioni espressive, entro quel suo mondo unitario della fantasia che è incapace di restringersi e condensarsi tutto entro schemi perfetti, ma che in compenso, una volta conosciuto, può splendere improvviso in una sola immagine, dare un legame logico a strofe apparentemente slegate, fondere entro di sé le esperienze e le conoscenze più disparate, cogliendone le affinità e arricchendosene sempre di più.

Una delle più tipiche poesie di Vaughan, e delle più adatte ad indagare entro quel mondo, è quella cui appartengono i versi già visti prima: « They are all gone into the world of light », forse il più bel componimento di *Silex Scintillans*, se non il più organico. Argomento della poesia è il ricordo nostalgico di chi ha preceduto il poeta nell'aldilà, nel « world of light » a cui tendono tutte le sue aspirazioni, e il tentativo di definire quel mondo di luce, che si conclude in preghiera di essere assunto « into true liberty », nel regno senza limiti dove l'occhio del poeta « shall need no glass ».

Come in « The Night » dunque, altro capolavoro vaughaniano, tema centrale è l'ansia di definire l'indefinibile: che è poi l'eterno sforzo dell'artista di esprimere l'intuizione lampeggiata un momento in parole e immagini. In Vaughan, il tema si concreta in visioni alternate a sfoghi lirici di preghiera o di smarrimento per le difficoltà che quella ricerca presenta: è un continuo riferire l'esperienza estatica, tradotta in termini cosmici, stellari, a quella umana, personale:

They are all gone into the world of light!  
 And I alone sit lingring here;  
 Their very memory is fair and bright,  
 And my sad thoughts doth clear.

It glows and glitters in my cloudy breast  
 Like stars upon some gloomy grove,  
 Or those faint beams in which this hill is drest,  
 After the Sun's remove.

---

<sup>22</sup> T. S. ELIOT, *The Silurist*, in « The Dial », 83, 1927.

I see them walking in an Air of glory,  
 Whose light doth trample on my days;  
 My days, which are at best but dull and hoary,  
 Meer glimring and decays.

(vv. 1-12)

Questo è il motivo iniziale del componimento, quale è affiorato alla coscienza del poeta: è una consapevolezza dolorosa dei limiti di questa vita mortale, una sorta di fastidio del concreto, del finito, del « gloomy grove » delle vicende terrene; è il timore dell'imperfezione, del peccato, di quel « sit lingring » in preda a « sad thoughts », in pericolo di « decays », solo, in un universo di luce e di stelle irraggiungibili.

Parallelo a questo confronto tra l'esperienza personale e quella cosmica è il riferire il mondo di là a se stesso, o in generale all'uomo, riconoscendolo come il regno dei cieli della religione:

O holy hope! and high humility,  
 High as the Heavens above!  
 These are your walks, and you have shew'd them me  
 To kindle my cold love,  
 Dear, beauteous death! the Jewel of the Just,  
 Shining nowhere, but in the dark;  
 What mysteries do lie beyond thy dust;  
 Could man outlook that mark!  
 He that hath found some fledg'd birds nest, may know  
 At first sight if the bird be flown;  
 But what fair Well, or Grove he sings in now,  
 That is to him unknown.  
 And yet, as Angels in some brighter dreams  
 Call to the soul, when man doth sleep;  
 So some strange thoughts transcend our wonted theams,  
 And into glory peep.  
 If a star were confin'd into a Tomb,  
 Her captive flames must needs burn there;  
 But when the hand that lockt her up, gives room,  
 She'l shine through all the sphaere.

(vv. 13-32)

Questo tema si identifica col precedente, ma è come la riflessione, l'universalizzazione di quel motivo, ricondotto dall'esigenza personale alla fede valida per tutti gli uomini; mentre la consapevolezza dell'infinito, che prima era soltanto implicita, come di un termine di confronto con questa vita mortale, ora si fa coscienza e motivo di ricerca intellettuale.

Ma a stimolare questa ricerca c'è l'eterno desiderio di quel regno illimitato, senza fine, dei « mysteries » al di là del confine umano, della « glory » entro cui il poeta si sente capace di scrutare, trasportato da « some strange thoughts »: e non è forse proprio questo desiderio la molla inconscia che ha ispirato tutto il componimento, che ha instillato nel poeta l'iniziale consapevolezza del finito, il primo motivo della nostalgia per chi se ne è andato nel « world of light »? Così si chiude il cerchio del processo fantastico, culminante nel tentativo di definire il mistero della morte, con un concetto degno della più grande poesia metafisica ed esemplare di tutto il mondo poetico vauhaniano: la stella confinata nella tomba, lo spirito prigioniero di un mondo mortale e finito che lotta per « splendere in tutta la sfera ».

Quello che era al di sotto del livello della coscienza si è fatto consapevolezza; quello che per l'uomo era un sentimento irrazionale è diventato per il poeta la sintesi di un processo razionale ben preciso, di una sorta di dialettica finito-infinito che il linguaggio religioso ha permesso di superare nella concezione di un Dio insieme immanente e trascendente questo mondo. È una dialettica però non cronologica ma organica: i suoi elementi sono le linee di tutto il mondo spirituale del poeta, e si è visto infatti che quel mondo esisteva già dietro la prima poesia, ma che gli mancava ancora la traduzione in un linguaggio che fosse il più largamente umano per quei tempi e per quella sensibilità. È un processo che informa la sua concezione dell'universo: ne nasce infatti la disposizione neo-platonica a vedere il mondo « sub specie aeternitatis », a cogliere l'adombramento dello spirito dietro la materia, l'affinità di tutte le leggi dell'universo e fra tutte le esperienze spirituali umane, la totalità insomma del microcosmo umano e del macrocosmo divino; e ne nasce il senso del mistero e della lontananza di quel mondo dell'eternità, e l'anelito a rigenerarsi e a purificarsi fino a diventare parte di quello spirito universale. Lo stesso processo sta alla radice della sua poesia, della scelta delle immagini, dei simboli, dei temi; ne condiziona la forma e lo stile. Da una disposizione del genere nasce infatti una poesia di visioni e di intimo dialogo con l'infinito, che dalla natura non trae che metafore, emblemi, a volte quasi cifre di quella visione totale, e che si serve di tutte le tradizioni affini per poter esprimere quella visione entro i limiti del linguaggio.

Quella dialettica non è dunque cronologica perché è contenuta entro uno stesso componimento o addirittura entro una stessa immagine, in quanto appunto quell'immagine, quel componimento costituiscono il

suo superamento, la sua sintesi; ed è proprio per questo che l'opera di Vaughan acquista quel senso di unità sottesa a tutte le sue poesie. Ecco infatti ricorrere le stesse metafore, isolate o a gruppi, che ogni volta ritornano arricchite di nuovi echi fantastici; ecco che bastano certe parole, tratte da testi biblici o ermetici, a suggerire per associazione di idee tutto un processo razionale e fantastico.

Certo una poesia del genere perde qualche sfumatura se il lettore non afferra quelle allusioni o non conosce quei testi, e questa è un'altra delle ragioni della difficoltà che la poesia di Vaughan presenta ad una prima lettura. Eppure è una difficoltà che non ne diminuisce il valore poetico: perché lo stile che nasce dalla sua particolare disposizione è necessariamente « di inclusione », possiede cioè il dono che fa grande arte dei difficili versi di Donne, Herbert o Crashaw, della prosa astrusa di Burton e Browne. Tipico dei metafisici è l'abbracciare tutto l'universo in un sistema di riferimenti di ogni luogo e ogni momento al luogo ed al momento particolari, e di ogni ramo dello scibile all'osservazione minuta di un umile fatto quotidiano: come se l'universo, fisico e spirituale, fosse per loro un cristallo trasparente entro cui fluissero e si intrecciassero, visibili ai loro occhi, tutte le forze della vita. Così Vaughan « aggioga insieme », incurante del buon senso e dell'ortodossia di pensiero, intuizioni magiche e frasi del Vangelo, concrete osservazioni della natura e contemplazioni dell'universale. Per questo, la presenza di quel bagaglio filosofico e teologico, sebbene usato ai fini dell'espressione poetica, non va mai persa di vista, perché è parte essenziale del poeta e del suo tempo.

Oggi è facile lasciarsi trascinare nell'errore di leggere Vaughan come si leggerebbe un poeta contemporaneo, proprio perché oggi molti sono tornati alla poesia emblematica, religiosa, « metafisica ». Ma c'è una differenza fondamentale, ad esempio, tra Vaughan e un poeta moderno come W. B. Yeats, che pure gli è affine in molti aspetti: nell'uso delle fiabesche e misteriose tradizioni celtiche, negli interessi esoterici, nel culto aristocratico della bellezza incorruttibile, fuori dal tempo, che pure non esclude l'amore per la bellezza contingente e finita della natura. Ma proprio qui sta l'incrinatura che si amplierà in abisso tra i due mondi poetici. Yeats a questa bellezza peritura tende nostalgicamente, e a quella perfezione astratta si impone di dedicarsi, per fermare l'avanzata dell'anarchia del mondo moderno: proprio come si impone quegli interessi esoterici e quella mitologia oscura perché prendano il posto della religione tradizionale in cui non crede più. I miti yeatsiani sono i miti di

un poeta, ed egli ne è consapevole. La religione visionaria di Vaughan, se anche è la religione di un poeta, lo è inconsapevolmente, e questa è una differenza fondamentale. Attraverso queste due posizioni è passato il Romanticismo con la sua liberazione dell'io, e il decadentismo con cui, alla prigione che l'exasperazione della soggettività si era andata costruendo, si apre la porta del simbolismo, del ritorno volontario, appunto, alla trasfigurazione della materia in spirito, dell'irrazionale in indagine spirituale.

In bilico tra queste due posizioni sta un altro poeta della « corrente visionaria » di cui parlava Melchiori, un poeta dell'Ottocento che è stato avvicinato sia ai metafisici che ai contemporanei: G. M. Hopkins, il gesuita ascetico la cui sensualità raffinatissima si fa inno di gloria a Dio, creatore della natura. Anche Hopkins, come i contemporanei, conosce l'orrore della mente che si perde in se stessa:

O the mind, mind has mountains: cliffs of fall  
Frightful, sheer, no-man-fathomed.<sup>23</sup>

e sa che « Selfyeast of spirit a dull dough sours »<sup>24</sup>. Ma la fede gli dà modo di uscire da questo circolo chiuso, di sublimare la propria passione per l'osservazione della natura, vedendo in essa « a declaration of God's glory »: così che la qualità metafisica della sua poesia, difficile, elaboratissima nella forma, sottilissima nell'analisi di sé e della natura, rappresenta insieme disciplina della volontà individuale e inclusione di tutta la realtà esterna.

Se però Hopkins è vicino a Vaughan per la concezione della natura e di Dio, la qualità scientifica, precisa, non indefinita, della sua analisi lo accosta piuttosto a John Donne. Più affine alla sensibilità vaughaniana sembra essere un altro contemporaneo, gallese come lui: il magico visionario Dylan Thomas. Eppure, si apre fra i due lo stesso abisso della consapevolezza letteraria che divideva Vaughan da Yeats. Thomas stesso parla in questi termini della propria poesia:

Spesso lascio che un'immagine ' si produca ' in me emozionalmente e quindi applico ad essa quanto possiedo di forza critica e intellettuale... Dall'inevitabile conflitto delle immagini... cerco di pervenire a quella pace momentanea che è una poesia.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> *Poems*, N. 65 (« No worst, there is none »), O.U.P., p. 106.

<sup>24</sup> *Id.*, N. 69 (« I walk and feel the fell of dark »), p. 109.

<sup>25</sup> R. SANESI, *op. cit.*, p. 45.

Le qualità visionarie, cioè, sono volontariamente lasciate libere di esprimersi dall'inconscio, e, dopo, analizzate e trasformate in simboli o emblemi. In questo modo, la poesia non corre il rischio di « dualismi » espressivi, nasce completamente libera e assoluta dall'emozione che l'ha generata. Questo genere di poesia acquista così un particolare carattere, si concreta cioè in immagini che formano una sorta di « simbolismo privato »<sup>26</sup>; ma c'è un pericolo, quello di riuscire ad afferrare questo simbolismo solo « ... nel migliore dei casi, cioè quando le immagini, frantumate, discoste, raggiungono però un traguardo relativamente logico e poetico e non costituiscono una mera sequenza di suoni dettati da un automatismo incontrollato »<sup>27</sup>.

In Vaughan invece, lo stesso processo, se esiste, è in parte inconsapevole. Il suo mondo visionario viene inquadrato il più possibile dalla ragione entro una tradizione comune, in modo da poterlo spiegare e giustificare, facendolo rientrare in una visione totale dell'universo, attraverso termini mistici o ermetici, forse, ma sempre nel campo di una cultura tradizionale in cui il poeta ha fede. Si è visto il pericolo di un processo del genere, e cioè l'inaridimento, l'allontanamento da quell'intensità soggettiva visionaria che è la sua qualità migliore. Parlando di Dylan Thomas, Fraser ne sottolinea la differenza da altri contemporanei come Auden o T. S. Eliot: « ... he does not, like Mr. Auden, take a more or less abstract theme and procede to relate it, in a detached way, to particularized observations about man and society. Both the appeal and the difficulty of his poetry come from the fact that it is a poetry of unitary response »<sup>28</sup>. « ... though Thomas's attitude to life was, as he grew older, increasingly religious, and in a broad sense an increasingly Christian one, he was certainly not a poet, like Mr. Eliot for instance, to whom dry metaphysical speculations were, in themselves, poetically exciting »<sup>29</sup>. Sono osservazioni preziose anche per comprendere molta poesia di Vaughan, in cui il tema è lo stesso delle sue composizioni più felici, eppure l'espressione è piatta, faticosa, prosaica: appunto perché anche quella di Vaughan è poesia di « unitary response », che sfugge alle costrizioni linguistiche e di pensiero.

Basta analizzare una breve poesia come « Tears »<sup>30</sup> per notare la

<sup>26</sup> *Id.*, p. 46.

<sup>27</sup> *Id.*, p. 47.

<sup>28</sup> G. S. FRASER, *Dylan Thomas*, « Writers and Their Work », N. 90, 1960.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 29.

<sup>30</sup> In *Silex Scintillans*, p. 526 M.

caduta dell'ultima strofa, improntata al linguaggio trito della letteratura devota, dopo la ricchezza fantastica dei primi versi:

O when my God, my glory brings  
 His white and holy train,  
 Unto those clear and living *Springs*,  
 Where comes no *stain*!

Where all is *light*, and *flowers*, and *fruit*,  
 And *joy*, and *rest*,  
 Make me amongst them ('tis my suit!)  
 The last one, and the least.

And when they are all fed, and have  
 Drunk of thy living stream,  
 Bid thy poor Ass (with tears I crave!)  
 Drink after them.

Thy love claims highest thanks, my sin  
 The lowest pitch:  
 But if he pays, who *loves much*, then  
 Thou hast made beggars rich.

D'altro lato, proprio perché la poesia di Vaughan è inquadrata entro una ben precisa tradizione che gli impone determinate strutture logiche e mezzi espressivi, essa si salva dal pericolo inverso, da quell'« automatismo incontrollato » di cui si è parlato a proposito di Dylan Thomas; e tanto più quando questa tradizione è quella della « poesia metafisica », in cui per eccellenza l'intelletto ha lo stesso posto della fantasia. È vero che parlare di Vaughan come di poeta metafisico, in questo senso « eliotiano » del termine, è toccare un tasto difficile. Eliot stesso concludeva il saggio del '21 con l'avvertimento di non confondere sotto quell'etichetta comune poeti diversi come Herbert, Crashaw, Vaughan e altri; ma d'altro lato fu proprio Eliot a creare il « mito » della poesia metafisica, intesa non solo come definizione di una scuola limitata ad un certo momento cronologico, ma come tradizione che da Dante va al Seicento inglese e riappare nei moderni, e che è lezione morale oltre che letteraria; poesia che imbriglia le passioni e l'irrazionale entro i freni della logica, e pure della logica sa fare passione intellettuale. In questo senso, è vero che le differenze dello stile metafisico di Vaughan e di John Donne, modello della concezione eliotiana, sono notevoli, e molti critici del resto le hanno indicate: secondo M. Pagnini « gli mancò il vigore donniano o la sobrietà formale di G. Herbert »<sup>31</sup>; anche secondo

<sup>31</sup> M. PAGNINI, *Lirici Carolini e Repubblicani*, Napoli 1961, p. 25.

Williamson « his feelings lack the precision and outline » che troviamo in Donne e Herbert <sup>32</sup>; per Bethell, « he lacks the power of impassioned argument in which Donne and Herbert are supreme » <sup>33</sup>. Garner fa il punto della situazione, notando che: « It seems clear that the qualities for which Donne is deservedly admired are often qualities which Vaughan does not share... Vaughan is less complex, less vigorous, less ratiocinative, less torn, more nostalgic, credulous, and otherworldly » <sup>34</sup>.

È proprio la qualità piú spiccata di Donne, l'intellettualità, la tendenza a scavare sia entro la realtà esterna che entro la propria sensibilità per sezionarne gli impulsi, quella che manca a Vaughan; per questo non lo si può avvicinare ad altri contemporanei come Eliot e i poeti della sua scuola, in cui tale qualità si fa deciso distacco dalla sensibilità individuale e desiderio di oggettivare quanto piú possibile la propria poesia.

Ma di nuovo bisogna osservare che nei poeti dell'« età dell'ansia » questa coscienza del bisogno di razionalità nasce proprio perché troppo a lungo l'irrazionale ha dominato negli spiriti, fino a distruggere la capacità di scegliere, e a ridurre l'uomo ad una creatura inibita che si chiede « Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach? ». In Donne la razionalità non è riflessa, non è consapevole del gioco ambiguo del subcosciente. Anche quando nella sua analisi egli arriva a sezionare se stesso, ed esclama « Oh, to vex me, contraries meet in one », la sua poesia esprime ancora la dialettica della volontà dell'uomo con una realtà spirituale, non il circolo chiuso che in quella volontà ha il suo punto di partenza e di arrivo. E in questo, Vaughan gli è vicino. È a Dio, non a un mito letterario consapevole creato per sé, che egli chiede la coerenza spirituale:

O knit me, that am crumbled dust! <sup>35</sup>

My dew, my dew! my early love,  
My souls bright food, thy absence kills!  
Hover not long, eternal Dove!  
Life without thee is loose and spills. <sup>36</sup>

<sup>32</sup> G. WILLIAMSON, *The Donne Tradition*, Harvard 1930, p. 131.

<sup>33</sup> S. L. BETHELL, *op. cit.*, p. 133.

<sup>34</sup> R. GARNER, *op. cit.*, p. 6.

<sup>35</sup> « Distraction », in *Silex Scintillans*, p. 413 M.

<sup>36</sup> « The Seed Growing secretly », *id.*, p. 510 M.

È vero che dove Donne discute, analizza, mette in luce i contrasti e il dramma interiore, Vaughan tende piuttosto ad abbandonarsi all'invocazione, a volte al rapimento. Tuttavia queste stesse espressioni di disorientamento interiore si articolano in forme di puro stile metafisico: precisione di linguaggio nelle immagini della polvere sgretolata che Dio deve « saldare », della colomba che si libra prima di posarsi, della vita che, come acqua senza argini, si sparge e scorre via; presenza del « concetto » nell'immagine dell'anima che muore di fame se le manca il cibo divino, e nell'uso stesso di immagini così quotidiane come « food », « knit », « spills » per designare Dio e la sua opera, vicino ad altre immagini bibliche come « early love », « eternal dove », o ricorrenti nella letteratura devota, come « dust » e « dew »; e finalmente, sottile tessitura di simboli che riemergono nelle strofe successive, in cui si riprenderanno intrecciati i motivi dell'acqua datrice di vita e delle ali dell'« eterna colomba » che la elargiscono.

Né del resto, pur sottolineando che la maniera più tipica di Vaughan è lontana dalla dialettica di idee e di forme propria della poesia di Donne, si esclude totalmente la presenza di uno stile del genere dalla sua opera. Già analizzando la sua prima poesia si era visto che spesso, e con risultati positivi, il ragionamento interveniva a plasmare lo schema di un intero componimento, articolandosi in strutture ampie, solidissime e ben connesse: lo stesso schema si trova di frequente nelle poesie devote di Vaughan, soprattutto in quelle in cui l'intensità visionaria è meno assorbente; appunto perché là non c'è bisogno di uno schema del genere, ma l'unità è raggiunta attraverso le radiazioni emotive delle immagini, attraverso il simbolismo ricorrente che sostituisce il legame logico; mentre un andamento raziocinante, una dialettica vivace di idee esprimono adeguatamente le più raccolte meditazioni e i colloqui del poeta con se stesso o con la divinità; così che solo talvolta, quando la visione svanisce prima che il poeta sia riuscito a tradurla in parole, e il « concetto » o la metafora devota con cui egli tenta di riaffermarla rivelano una qualità artificiosa, si può dire che il componimento è incoerente o disorganico. E non di rado visione immediata e riflessione si accostano in un solo componimento, generando un contrasto di natura diversa dall'urto donniano di passione e intelletto, ma non meno originale e non meno significativo di una psicologia e di una forma drammatica. Così Melchiori, sulla scorta della distinzione tra lo stile « manierista » e lo stile « barocco » della letteratura del Seicento inglese, colloca Vaughan nel periodo barocco della poesia metafisica, in quegli anni

cioè, intorno alla metà del secolo, in cui « il conflitto interiore che condizionava lo stile manierista... diviene... conflitto fisico, guerra aperta », così che « facendosi da interiore esteriore, il conflitto viene superato »<sup>37</sup>. Il dramma, cioè, in Vaughan, va cercato entro una misura più ampia e più conclusa, così come più ampia è la misura del suo ritmo e della sua unità formale in confronto, per esempio, alla poesia di Herbert cui tante volte Vaughan è stato paragonato e giudicato inferiore. Visto dunque entro questa misura a lui più confacente, si potrà veramente delimitare e precisare quella sua originalità entro il vasto campo della poesia metafisica che Eliot auspicava per tutti i poeti di tale scuola; e solo attraverso l'analisi diretta della sua opera, nei suoi componimenti singoli e nella sua qualità totale, sarà possibile cogliere il momento e i modi in cui il tema fondamentale della sua esperienza emotiva e fantastica diventi organismo poetico unitario, e giudicare fino a che punto tale unità sia raggiunta attraverso l'espressione.

---

<sup>37</sup> G. MELCHIORI, *op. cit.*, p. 31.

## CAPITOLO IV

### SILEX SCINTILLANS

Non si sa se gli scritti raccolti nei due volumi di *Silex Scintillans* furono disposti in ordine cronologico di composizione, o se Vaughan provvide a disporli secondo un proprio schema, o se addirittura si limitò a raccogliarli senza alcuna preoccupazione di ordine spirituale o letterario. Quest'ultima ipotesi però pare decisamente da scartare, poiché ad una lettura complessiva dell'opera si nota la presenza di un processo spirituale ben preciso, con alti e bassi nell'intensità del sentimento religioso, con centri di meditazione attorno a cui si aggruppano varie poesie, o centri emotivi dominati da sentimenti di sconforto, di gioia, di pentimento: soprattutto, esiste lo svolgersi di un rapporto con Dio che costituisce una completa biografia spirituale, più chiara di qualsiasi ritratto costruito attraverso dati o testimonianze della sua vita esteriore.

E non si tratta solo del ritratto dell'uomo, ma anche di quello dell'artista. Si è detto che, in un certo senso, Dio è per Vaughan il « correlativo oggettivo » del suo mondo spirituale, l'intuizione rivestita di sentimento umano, espressa attraverso il linguaggio simbolico, evocativo e universale della tradizione religiosa, e tuttavia capace di accennare, negli slanci di effusione lirica, a un mondo visionario e fiabesco che costituisce l'aspetto più personale della poesia vaughaniana. Il rapporto del poeta con Dio si riveste perciò di una particolare qualità fantastica, di delicatissimo valore poetico, sempre in bilico tra la devozione e lo slancio mistico, in perpetuo pericolo di cadere nel pietismo, e in continua possibilità di aprirsi alla contemplazione più pura, all'aspirazione più totale per l'assoluto. Cogliere le sfumature di questa particolare qualità significa anche cogliere le vicende della poesia vaughaniana, così vaga nel suo processo compositivo, così instabile nella forma e nella qualità letteraria proprio perché sempre in balia delle oscillazioni di quel rapporto con l'infinito, tra l'abbandono all'intuizione e l'atto della volontà.

Ora, proprio perché la linea segnata dall'ordine in cui le poesie si susseguono è la linea di un processo spirituale, è difficile e spesso arbitrario suddividere nettamente la materia di *Silex Scintillans* secondo una classificazione che ne metta in rilievo solo motivi ed aspetti poetici ben distinti; d'altro lato, la qualità letteraria e artistica dell'opera evidentemente fa sí che allo sviluppo di quel processo spirituale corrisponda l'evolversi e il maturare di dati motivi attraverso vari momenti espressivi che, significativamente, non spiccano come momenti unici nell'opera complessiva ma sembrano come riecheggiare quando lo spirito si ripiega su un sentimento affine a quello che li aveva generati in precedenza, e riprodursi in nuove espressioni a loro volta affini alle precedenti. Nell'analisi del testo, perciò, sarà necessario tener conto sia della qualità ricorrente ed in certo modo mitica dei motivi poetici vaughaniani, sia anche del loro maturare graduale attraverso gli anni della composizione di *Silex Scintillans*, parallelamente al maturare della consapevolezza del poeta e alla sua lenta ricerca e scoperta di se stesso.

## I

Esemplare, per la complessità dei problemi che si presentano alla prima lettura di Vaughan, è « Regeneration »<sup>1</sup>, il componimento che apre il primo volume di *Silex Scintillans* e che probabilmente l'autore pose all'inizio perché emblematico della crisi decisiva della propria vita e della propria arte, piú che per precisione cronologica di composizione. « Regeneration », infatti, è uno di quei componimenti che, pur non essendo grande poesia, o forse proprio perché non lo sono, rivelano tutte quelle caratteristiche formali e di pensiero che costituiscono la dizione tipica di un poeta, e le rivelano con tanta chiarezza e insieme con tale molteplicità di sfaccettature da stimolare la critica ad esaminarne tutti i problemi. E infatti, oltre ai commenti di Blunden, Itrat-Husain, W. Clough<sup>2</sup>, anche i tre piú recenti e autorevoli studiosi di Vaughan, Pettet, Garner e Durr, hanno scelto « Regeneration » come caratteristico della sua poesia e degno di analisi approfondita.

In un primo articolo del 1937, Durr analizza parallelamente gli elementi ermetici e quelli mistici di questa poesia; Garner, riattaccandosi a

<sup>1</sup> p. 397 M.

<sup>2</sup> E. BLUNDEN, *op. cit.*, pp. 20-21; ITRAT-HUSAIN, *The Mystical Element in the Metaphysical Poets*, London 1948, p. 214; W. CLOUGH, *H. V. and the Hermetic Philosophy*, PMLA, 48: 1129 (1933).

quell'articolo, la commenta nel capitolo « Hermeticism in Vaughan » del suo studio, concludendo che « the most important aspect of the poem is its tracing the three steps of the Christian experience in the manner of the manual of perfection and the spiritual autobiography »<sup>3</sup>, e che « whatever Hermeticism may mean... the poem makes good traditional sense without it »<sup>4</sup>. Pettet preferisce studiare la qualità delle immagini, analizzandone i « clusters » evocativi e caratteristici di tutta la poesia vaughaniana, e rilevandone la qualità emblematica e l'eccessiva oscurità; infine, Durr torna una seconda volta su questo componimento nella sua opera piú recente, in cui si concentra piuttosto sul tema cristiano della rigenerazione, concludendo che « Regeneration is the theme and pattern, the center and circumference, of Henry Vaughan's whole work »<sup>5</sup>.

Insomma la prima lirica di *Silex Scintillans* già ci apre tutti gli aspetti sotto cui Vaughan può apparire: il filosofo ermetico, lo scrittore devoto nella linea dei manuali religiosi medioevali, il poeta emblematico e scritturale. Tuttavia, riscoprire le fonti culturali di « Regeneration » non basta ancora ad esaurirne il significato. È indubbio che proprio nell'età di Vaughan culmina, ed inizia il suo declino, quel tipo di cultura unitaria che raccoglieva e fondeva dentro di sé fisica e metafisica, storia e leggenda, mito e religione, letteratura classica pagana e cristiana medioevale; e che quindi Vaughan ha dietro di sé una congerie di simboli, miti e teorie piú o meno scientifiche a cui attingere, a volte indiscriminatamente, i motivi della sua poesia. Resta da vedere però soprattutto fino a che punto le sue immagini restino « libresche », secondo l'accusa di Kermode, sentite solo attraverso il filtro letterario, oppure siano attinte alla fonte comune; e se, perciò, la poesia di Vaughan sia una lettura da iniziati o possieda una qualità universale che la renda esperienza accessibile a tutti.

Ora, in « Regeneration », tale qualità universale va ricercata nella sua dimensione di relazione di un'esperienza spirituale: non cioè sul livello immediato dell'allegoria di una vicenda religiosa, così oscura da restare spesso incomprensibile ai non iniziati, ma su quello piú profondo e piú autentico dell'atmosfera magica e sospesa d'una poesia visionaria. La prima strofa si apre come una favola, con la stessa vaghezza temporale e stilizzazione naturale:

---

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 55.

<sup>4</sup> *Id.*, p. 62.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 78.

A Ward, and still in bonds, one day  
   I stole abroad,  
 It was high-spring, and all the way  
   Primros'd, and hung with shade;  
   Yet, was it frost within,  
   And surly winds  
 Blasted my infant buds, and sinne  
   Like Clouds eclips'd my mind.  
   (vv. 1-8)

E giustamente Garner avvicina a questo inizio i primi versi della *Divina Commedia* e del *Pilgrim's Progress*, con cui « Regeneration » ha in comune la qualità di « an allegory of a journey of the Soul »<sup>6</sup>, di pellegrinaggio simbolico dell'anima verso la perfezione: poiché anche queste due opere appartengono alla tradizione medievale, in cui la favola, il racconto fantastico trasmesso oralmente, erano mezzo espressivo per eccellenza. Pure, in Vaughan il magico è sottolineato dalla contrapposizione improvvisa di opposti aspetti della natura, come « spring » e « primros'd » con « frost » e « surly winds »; e quel finale « eclips'd », più che evocare la scienza contemporanea come nella poesia donniana, dà un ultimo tocco apocalittico alla visione. È indubbio che ogni immagine di cui Vaughan si serve faccia parte di tutta una tradizione religiosa di cui Garner e Durr hanno analizzato così a fondo le fonti da rendere impossibile e superflua qualsiasi aggiunta; e che ogni parola sia un termine teologico con tutto un complesso significato, alluda a frasi scritturali, riproduca emblemi tradizionali, insomma che ogni parola sia scelta per il suo significato allegorico più che per il suo valore poetico; tuttavia, su tutto ciò aleggia un'atmosfera creata dal tipico linguaggio vaughaniano umanizzatore della natura (« infant buds », « surly winds »), e dal suo caratteristico ritmo sognante, rallentato dalle coppie di apposizioni; un'atmosfera che è ben diversa dall'aspra concretezza dantesca o dalla complessa dialettica donniana in argomenti analoghi, e piuttosto è ricca di un incanto irreal che fa pensare appunto al clima delle favole.

Le stesse osservazioni si possono ripetere per le strofe seguenti, la cui suggestione nasce dalle sottigliezze metriche e ritmiche piuttosto che dal significato. La seconda strofa è impostata secondo le immagini convenzionali del « risveglio » dell'anima alla realtà eterna, ma arricchita da un sottile gioco sonoro di allitterazioni: l'urto tra le sibilanti dei versi 9-10:

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 52.

Storm'd thus; I straight perceiv'd my spring  
Meere stage, and show,

le nasali e le dentali del verso 11:

My walke a monstrous, mountain'd thing,

e le liquide e le gutturali del verso 12:

Rough-cast with Rocks, and snow,

rende l'asprezza del cammino, mentre le coppie di sostantivi e aggettivi ne rendono la lentezza; e, nella terza strofa, non è l'oscuro emblema della bilancia, tratto dal diffusissimo manuale di F. Quarles<sup>7</sup>, che piú colpisce l'immaginazione, ma piuttosto le ripetizioni volutamente monotone del pronome personale all'inizio dei versi, come ad evocare una forza ultraterrena che spinge il poeta a compiere quei gesti:

So sigh'd I upwards still, at last  
  'Twixt steps, and falls,  
I reach'd the pinnacle, where plac'd  
  I found a paire of scales,  
  I tooke them up and layd  
  In th'one late paines, ...  
  (vv. 17-22)

La quarta strofa introduce una di quelle descrizioni di un « faire, fresh field », di un « Virgin-soile », cosí frequentemente incontrate nella prima poesia: ma né in quei versi, né in quelli della strofa successiva, che descrivono il mistico bosco « of stately height », il lettore profano trova traccia di grande poesia religiosa; se in qualcosa è mutata l'atmosfera da quella della prima poesia, è proprio nel senso di mistero visionario generato dall'esistenza di due piani del significato e dalla difficoltà di spiegare l'allegoria. Del tutto artificiale è il quadro tracciato dalla strofa seguente, la sesta, simile ad un'immagine araldica nell'uso di termini come « azure » e « chequer'd », immobile nella magia dell'improvvisa apparizione della « nuova primavera »; tuttavia questa strofa è forse la piú suggestiva. È la sua qualità di simbolo, piú che di allegoria, ad isolarla: poiché qui il tema della rigenerazione non è piú solo motivo religioso, ma diventa tema della resurrezione, della rinascita, un motivo antico quanto l'uomo e di cui la primavera è forse il simbolo piú tipico in ogni poesia. Nello stesso tempo, appunto la qualità simbolica dell'im-

<sup>7</sup> Vedi F. KERMODE, *op. cit.*, p. 215.

immagine permette l'estendersi del significato su vari piani, e potranno coesistere i significati alchimistici, biblici e mistici dell'immagine del « vitall gold », del sole, del profumo di spezie, pur senza oscurare la comprensione dell'immagine nel suo piano piú elementare. Subito dopo torna però l'oscurità, con l'allegoria della « Cisterne full / Of divers stones », e quella del « banke of flowers », nelle strofe seguenti. E di nuovo, dal dedalo delle interpretazioni che ne sono state date, emerge solo la qualità fantastica di quel mondo, espressa da immagini vaghe e irreali, come « more heavy than the night », e dallo stupore del poeta:

I wonder'd much, but tyr'd  
 At last with thought,  
 My restless Eye that still desir'd  
 As strange an object brought; ...  
 (vv. 61-64)

Here musing long, I heard  
 A rushing wind  
 Which still increas'd, but whence it stirr'd  
 No where I could not find;  
 (vv. 69-72)

finché al suo orecchio giungono le parole divine, ed a quelle egli risponde con la formula dei mistici, il desiderio di morire a sé e al mondo per riunirsi a Dio.

Con queste parole, significativamente stampate in corsivo, si chiude la poesia, lasciando il lettore moderno davanti a molte perplessità. È vero infatti che l'aspirazione alla rigenerazione, nella poesia di Vaughan come in tutti i miti e religioni, nasce da quel senso e da quel bisogno dell'infinito che si è detto essere la molla del mondo spirituale del poeta; ma, in « Regeneration », i motivi attraverso cui quell'aspirazione dovrebbe diventare immagine e canto, non sono correlativo oggettivo di quel suo particolare mondo, ma ne sono se mai misteriosa criptografia, non sono espressione umana di un'esperienza spirituale ma letteratura, come nella prima poesia. Si fa chiaro così quel dualismo tra intuizione di Dio e immagine tradizionale di Dio di cui si è parlato come di caratteristica dell'espressione poetica vauhaniana, perché qui si è visto che proprio i motivi strettamente religiosi, quelli che dichiaratamente sono espressione dell'esperienza spirituale che è al centro del componimento, sono quelli che passano in secondo piano nella nostra fantasia; e, se è vero che noi riusciamo ugualmente ad afferrare, in sostanza, quello che il poeta ha voluto dire, pure questi elementi esteriori, artificiali, freddi,

senza richiamo per la nostra sensibilità, restano come pesi morti che impediscono all'espressione di innalzarsi dietro all'intuizione.

E questo mi sembra ripetersi in alcune delle prime poesie di *Silex Scintillans*: il rapporto con Dio è ancora esterno, voluto. Troppo spesso i motivi devoti, le citazioni bibliche, l'atteggiamento pio assumono la funzione che avevano i motivi mondani nel primo Vaughan, restano cioè temi di esercitazione poetica, privi di necessità interna: è una religiosità appena scoperta, maneggiata con reverente cautela, con un senso, quasi, di doverosa autoimposizione, così che solo a sprazzi si manifesta quell'entusiastica liberazione dello spirito che pure i nuovi temi vanno effettuando, mentre troppo spesso la poesia viene soffocata da un pietismo letterario o da una voluta oscurità da neofita. In « Death »<sup>8</sup>, ad esempio, al di sopra del motivo esterno della resurrezione, si impone il quadro pauroso del regno della morte, ispirato dal passo biblico citato alla fine, e dipinto di colori lividi, sinistri:

A nest of nights, a gloomy sphere,  
Where shadowes thicken, and the Cloud  
Sits on the Suns brow all the yeare,  
And nothing moves without a shrowd;

(vv. 11-14)

e quei colori mettono in rilievo, poi, il balenare della luce nella descrizione dell'alba:

But when we saw the Clouds to crack  
And in those Cranies light appear'd,  
We thought the day then was not slack,  
And pleas'd our selves with what wee feard;

(vv. 23-26)

ed è questa atmosfera l'espressione autentica del desiderio di illimitato, non il prosastico ragionamento centrale e il concettoso *couplet* convenzionale di chiusura, che di quel desiderio vorrebbero essere la definizione.

In « Resurrection and Immortality »<sup>9</sup>, invece, al Dio della tradizione si sposa un concetto tra il filosofico e lo scientifico della totalità dell'universo, che ha suscitato molti problemi di esegesi. Garner, confutando Walters, secondo cui questo componimento esprime l'idea ermetica di un « everlasting, constantly changing Kosmos », dimostra che il « preserving spirit » di cui Vaughan parla non è l'« anima mundi » ermetica

<sup>8</sup> p. 399 M.

<sup>9</sup> p. 400 M.

ma lo spirito divino; e che Corpo e Anima non sono materia e spirito contrapposti bensì le parti costituenti dell'uomo, secondo l'ortodossia cristiana. In effetti, questo problema del pericolo di eresia, latente nelle idee degli ermetici e di Thomas Vaughan, è una delle questioni centrali del libro di Garner, il quale vede bene come Henry Vaughan spesso consideri il corpo con disprezzo e sospetto, e quindi ci sia nel suo pensiero la possibilità di un dualismo di sapore gnostico che veda nella materia il male. A proposito di questo problema e della sua importanza nel pensiero vaughaniano, bene si esprime il Durr, notando come sia impossibile tracciare una linea netta di separazione tra monismo e dualismo entro lo stesso atteggiamento cristiano, perché « ... from Jesus' own 'Love not the world, neither the things that are in the world' (I John II, 15) and similar texts, through the medieval debates between the body and soul and sermons on contemptus mundi, the distinction between 'amor carnis' and 'amor spiritus' was always liable to, and was frequently accorded, a dualistic interpretation »<sup>10</sup>. Soprattutto, va sottolineato che Vaughan non è un teologo ma un poeta; e che quindi, se già è semplicistico incanalare il flusso continuo, mutevole e contraddittorio dello spirito umano entro nitide, ben delineate correnti di pensiero, tanto più limitato sarà voler rendere coerenti teoricamente quelle esperienze spirituali ricche di mille sfumature che sono le intuizioni di un poeta. Non c'è dubbio che vi siano contraddizioni in Vaughan, come ve ne sono alla radice della stessa religione cristiana; è proprio il compito dell'arte, come dello spirito religioso, quello di tendere a unificare gli opposti, a risolvere nell'assoluto gli eterni problemi dell'uomo, prigioniero nei limiti del finito, del relativo, del parziale.

E questo è il tentativo che anima « Resurrection and Immortality », dove, all'immagine del « drowsie silk-worm », il corpo durante questa vita, si contrappone quella della « spruce bride... cloath'd with shining light », il corpo risorto, che « shall... re-marry to the soule » così come il bruco un giorno « wing'd away » sotto forma di farfalla; mentre l'immagine del « preserving spirit » che:

doth still passe  
Untainted through this Masse,  
Which doth resolve, produce, and ripen all  
That to it fall  
(vv. 31-34)

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 26.



rarchie angeliche si è aggiunta la sicurezza dell'eternità di quel volo e della totalità fisica e spirituale della propria esperienza.

Nella poesia seguente, « Day of Judgement »<sup>11</sup>, il contrasto fra l'altezza visionaria a cui Vaughan giunge per intuizione, e la qualità piú comune, disuguale e letteraria dei versi di ispirazione devozionale, si fa piú netto, e insieme si profila un mutamento nel rapporto di Vaughan col divino. Il motivo è sempre quello della rigenerazione, ma esso emerge solo alla fine della poesia; all'inizio, nell'allucinante evocazione della fine del mondo, Vaughan applica forse la « composizione di luogo », il primo « prelude » della meditazione secondo i manuali gesuiti<sup>12</sup>: procede, cioè, a tracciare, con i colori piú vividi e la maggior concretezza di immagini possibile, il quadro che farà da sfondo alla sua preghiera. Molti spunti sono tratti dal testo dell'Apocalisse, la cui intensità visionaria dovette essere particolarmente sentita dal poeta; ma del tutto personale è il ritmo solenne e favoloso delle « cadenze », ripetute per sei strofe, tutte inizianti con un profetico « when... » e concluse dal lirico « O then!... » della settima strofa. È lo stesso ritmo cosí spesso incontrato nella prima poesia, particolarmente in « To my Ingenuous Friend, R. W. »; là però si era visto come mancasse un vero e proprio *climax*, mentre qui la settima strofa, quella che chiude le cadenze, apre un nuovo ritmo di preghiera, tutto slanci di esclamativi, altrettanto adatto al culminare della visione quanto interessante e fertile di nuove espressioni emotive nella poesia vaughaniana:

Prepare, prepare me then, O God!  
   And let me now begin  
 To feel my loving fathers Rod  
   Killing the man of sinne!  
 Give me, O give me Crosses here,  
   Still more afflictions lend, ...  
   (vv. 29-34)

Si delinea qui, infatti, un nuovo atteggiamento dell'uomo verso la divinità, un rapporto piú intimo, un dialogo diretto in cui si riversa la disposizione all'effusione lirica, tutta soggettiva, dell'ispirazione vaughaniana. Una disposizione del genere può sembrare in contrasto con l'ordinato organismo del componimento precedente, con la sua eloquenza ben modulata e le ampie volute del ragionamento; ma ogni contraddi-

<sup>11</sup> p. 402 M.

<sup>12</sup> V. LOUIS MARTZ, *The Poetry of Meditation*, p. 27.

zione, in Vaughan, va ricondotta alla particolare sensibilità del poeta, che è sempre in bilico fra al di qua e al di là, ora capace di « transcend our wonted theams / And into glory peep », ora desolato per la freddezza interiore; che si sente volta a volta parte di un Dio di armonia, di un « preserving spirit » che organizza tutto l'universo, oppure polvere sgretolata, preda di quel nemico che è il mondo, il finito.

Entrambi gli atteggiamenti possono dunque essere fertili di risultati poetici; tuttavia, nel caso di « Day of Judgement », il nuovo rapporto con Dio resta pura effusione verbale, relegato com'è alla funzione di ridimensionare il componimento entro il suo tema di purificazione attraverso la penitenza, dopo la festa dell'immaginazione che ha tracciato il quadro favoloso e apocalittico della prima parte. Non c'è infatti reverente terrore nell'evocazione del Giudizio Universale, ma anzi un acuto compiacimento descrittivo: vi risaltano lampi fantastici in cui tornano ossessive le immagini del fuoco, « fire », « fire torrent », « lighten with... flames », e dello scorrere, « rush », « rowle », « torrent », « sweep up », « streame », accoppiate, con gusto veramente metafisico, ad astratte immagini bibliche dei cieli che « like a scrowle... shal passe / And vanish cleane away » e del « vast space / Which held up night, and day », e alla metafora giuridica di Dio, seduto fra le nuvole, che chiama i morti alla sua « barre ».

La preghiera dunque, con i suoi slanci ascetici, è in contrasto con questo gusto del favoloso, e le sue immagini alquanto stereotipate e le sue sentenze trite giungono come un atto di doverosa contrizione a dare una patina letteraria alle disposizioni fantastiche del poeta.

Analogamente, nuoce a « The Search »<sup>13</sup> la qualità troppo apertamente emblematica del pellegrinaggio interiore nei luoghi della vita terrena di Cristo. Nel suo studio, Martz l'analizza come una meditazione « on the life of Christ »<sup>14</sup>; ma, a mio avviso, « The Search » non partecipa di quella capacità di fondere divino e umano, teologia ed emozione, che, secondo Martz, è il risultato più alto di quel tipo di meditazione. Come bene vedeva Durr, la meditazione « ... denotes a mental exercise, a kind of syllogistic priming of the pump of piety, a formal regulation and arrangement of devotion, a goal of dutifulness and good works. And it is not in this spirit that Vaughan's poems live »<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> p. 405 M.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 86.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, pp. XX-XXI.

La qualità piú alta di « The Search » è piuttosto quella di relazione di un'intima, bruciante esperienza interiore, che traspare soltanto a volte:

... all night have I  
Spent in a roving Extasie  
To find my Saviour; ...

(vv. 3-5)

mentre i suggestivi, misteriosi versi finali si staccano dal tentativo di « priming the pump of piety », e vi emerge un motivo tutto personale: il disprezzo per « The skinne, and shell of things », la rinuncia al mondo finito e persino a quanto di finito e metaforico c'è nella stessa religione tradizionale, atteggiamento che accomuna Vaughan proprio agli odiati Puritani, in una concezione della religione come rapporto immediato, personale e intuitivo dello spirito con Dio.

Con « *Isaacs Marriage* »<sup>16</sup>, lo stesso motivo viene espresso in altra forma, aspra e polemica, in cui risuona quella nota di « rhetorical strain » che già si è vista ricorrere, ma spesso poco intonata, nella poesia vaughaniana. Qui pare di essere tornati alla prima produzione del poeta: la metrica è quella preferita dall'autore di *Olor Iscanus*, uguale è l'andamento a *couplets* e la conseguente tendenza a rinserrare nei due versi una sentenza stupefacente, accostando due immagini eterogenee o due concetti opposti; e nello stesso tempo, gli *enjambements* frequenti e la vivacità dialettica vengono a spezzare quello schema e a dargli una qualità raziocinante e prosastica ben adeguata all'alternarsi di sarcasmo, concettoso elogio e deprecazione che via via costituiscono il tono del componimento. Troppo stridente è però il contrasto fra la polemica, tutta concreta e terrena, contro l'ipocrisia, la licenza e la frivolezza del corteggiamento ai tempi del poeta, e le linee astratte e fiabesche delle immagini di Isacco visitato dagli angeli, di Rebecca « Fresh as those roses, which the day-spring wears »; così che il fragile equilibrio della poesia vaughaniana ne viene spezzato, e l'ultima parte, l'elogio di Isacco, assume una qualità artificiosa, forzata, accentuata dai concetti accumulati negli ultimi tre *couplets*, del tutto vuoti non solo di poesia ma anche di autentico sentimento religioso. L'unico tratto in cui la fantasia si innalza in un'atmosfera piú congeniale sono i versi che descrivono la preghiera di Isacco, ricchi di immagini di ispirazione biblica, ma anche già carichi di evocazione di quel mondo vaughaniano i cui tratti vanno già

<sup>16</sup> p. 408 M.

fissandosi nei loro colori fondamentali: così l'anima che si spoglia per volare di là dalle stelle richiama l'immagine del « Change of Suits » necessario per « rove in that mighty, and eternall light », incontrata in « Resurrection and Immortality », e la terra che si apre a restituire in profumo la rugiada caduta dal cielo ricorda l'immagine del simbolico giardino di « Regeneration », dove « The air was all in spice, and every bush / A garland wore ».

Allo stesso modo la breve, compatta esortazione polemica di « The Brittish Church »<sup>17</sup> si imprime nella fantasia grazie al ritmo rapido e incalzante, e all'immagine del favoloso, vago paese delle « hills of Myrrhe » e dei « mounts of spices » i cui colori sono comuni alle immagini dei Salmi; mentre in « The Lampe »<sup>18</sup>, dove il motivo della morte e della resurrezione divaga in una concettosa meditazione sull'emblema della candela, emergono piuttosto i versi iniziali, ricchi di un'atmosfera notturna cupa e fiabesca:

'Tis dead night round about: Horrour doth creepe  
And move on with the shades; stars nod, and sleepe,  
And through the dark aire spin a frie thread  
Such as doth gild the lazie glow-worms bed.

(vv. 1-4)

E in « Man's fall, and Recovery », in cui le linee del mondo poetico vughaniano vanno facendosi sempre piú definite, appare un ulteriore aspetto del dualismo tra quel mondo e l'intenzione che lo vuole far servire ai fini devoti. Già la figura di Adamo va superando i suoi confini biblici e pare rinchiudere in sé tutta l'umanità, così come in « Resurrection and Immortality » l'universo era percorso e reso uno dal « preserving spirit » di Dio; e, come là il colloquio dell'anima col corpo superava l'artificialità della personificazione e diventava dialogo del poeta con se stesso, così qui Adamo non è solo emblema o microcosmo dell'umanità scacciata dall'Eden, ma è anche voce individuale di Vaughan, nostalgicamente teso alle « Everlasting hills » della perfezione assoluta, fiore contaminato e bruciato dalla stessa tempesta che aveva « blasted » i suoi « infant buds » in « Regeneration », in preda a un « drowsie state » simile a quello del « drowsie silk-worm » di « Resurrection and Immortality », privato della luce del « traine of lights » e immerso nella stessa « night » in cui anima e corpo erano costretti a viaggiare in

<sup>17</sup> p. 410 M.

<sup>18</sup> p. 410 M.

« Death », e disperato per averne perso quella guida e legame col cielo. Finché insomma è l'ispirazione stessa del poeta a parlare attraverso Adamo, siamo nel tipico mondo poetico di Vaughan, nostalgico ed evocativo; poi però, quando emergono le linee della storia sacra, il linguaggio perde tutto il suo incanto, per acquistare piuttosto, verso la fine, un carattere concettoso, baroccheggianti, nell'emblema del sangue di Cristo che spezza l'« Adamant » della legge mosaica, nel paradosso « gave / ... life to the grave », e nel finale concetto del « Red Sea » attraversato dagli Ebrei che coincide, per il cristiano, con la rossa fonte di quel sangue redentore.

## II

Ma già il rapporto di Vaughan col divino, e quindi con la propria poesia, va svolgendosi e maturando. Il poeta si va staccando dalle forme prestabilite in cui la meditazione sui testi sacri si dispone: il Dio della tradizione cede il posto al principio dialettico che variamente articola la vita interiore dell'uomo, e più decisamente compare in primo piano la voce del poeta, in confessione intima della propria esperienza interiore, in preghiera ed effusione lirica di sé.

« The Showre »<sup>19</sup> è ancora nella vena meditativa dei primi componimenti, anche se in quella particolare forma di meditazione che parte, secondo Martz, dalle « creature »<sup>20</sup>, e che si incontra assai spesso nella poesia vauhaniana, data la sua particolare concezione della natura come geroglifico divino. È forse questa impostazione che rende un po' artificioso l'atteggiamento penitente del poeta: la similitudine tra il « drowsie lake » ed il proprio « hard heart, that's bound up, and asleep » sembra attirarlo più della preghiera, ed egli se ne compiace, lasciando negli ultimi versi il desiderio del « Sun-shine after raine »: così che l'incanto malinconico delle prime due strofe si trasforma poi in un gusto tutto intellettuale per il concetto, non sostenuto da altrettanta tensione emotiva.

Assai più autentica è invece la voce di quella passione in una poesia come « The Storm »<sup>21</sup>, al punto di trasfigurare drammaticamente anche l'influsso della tradizione emblematica che qui è presente come in « Re-generation », e che fu così diffusa in tutta la letteratura del Seicento e

<sup>19</sup> p. 412 M.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 67.

<sup>21</sup> p. 423 M.

in particolare nei metafisici. Nel suo libro sugli *English Emblem Books*, R. Freeman distingue la qualità e limita l'estensione di quell'influsso sui vari poeti; in particolare, pur riconoscendo a Vaughan una « manner that can be called emblematic », la limita al « method rather than... content », e cioè a « ... his habit of handling abstract ideas as if they were tangible and visible objects, and... his way of interpreting phenomena in the natural world which so powerfully impressed him »<sup>22</sup>, mentre poi sottolinea che « he can treat a moral idea only through symbols, never directly as Herbert could. Herbert is much closer to the Emblematic convention »<sup>23</sup>. In effetti, Vaughan spesso si rifà a quella convenzione, ma mai con risultati poetici: l'esempio piú evidente è « Regeneration », che M. M. Mahood chiama « a string of emblems »<sup>24</sup>, e le cui immagini infatti serbano la mancanza di verosimiglianza, di connessione logica tra i particolari, e il carattere tutto astratto e allegorico delle « silent parables », come Quarles chiama i suoi emblemi nella prefazione alla piú famosa raccolta del genere nel primo Seicento.

In « The Storm » però, se l'« abstract idea » dello spirito del poeta è trattata come un « tangible and visible object », il mare in tempesta, e se al paragone segue la lezione morale, la rigidità emblematica è subito superata; la « parable », infatti, non è « silent », oggettiva, bensí fin dal primo verso il poeta appare a sottolineare il carattere consapevolmente metaforico e la soggettività dell'ispirazione; cosí che poi il tono intimo, tormentato, della ricerca e del confronto interiore perfettamente si esprime nella dialettica formale del componimento, serrato intreccio di avversative, concessive, consecutive, nella mescolanza di spirito e materia delle immagini, nel trascolorare delle metafore in simboli nei versi finali. In tal modo, quanto nell'emblema è statico e convenzionale diventa per virtù della forma dramma intimo e profondamente umano, e quanto di scontato vi è nella preghiera dell'ultima strofa viene trasformato dalle ricorrenti immagini delle nuvole e del vento che soffia sull'acqua, ad evocare l'eterno conflitto contro la prigione del corpo, e dell'assorbente spirito divino che purifica la carne attraverso la tempesta:

So shall that storme purge this *Recluse*  
Which sinfull ease made foul,  
And *wind*, and *water* to thy use  
Both *wash*, and *wing* my soul.  
(vv. 20-23)

<sup>22</sup> R. FREEMAN, *English Emblem Books*, London 1948, p. 151.

<sup>23</sup> *Id.*, p. 153.

<sup>24</sup> M. M. MAHOOD, *Poetry and Humanism*, New Haven 1950, p. 257.

Ma « *Distraction* »<sup>25</sup> è esemplare di come il poeta sappia dare in una sola complessa immagine, quella iniziale, la trasfigurazione di un dramma spirituale e intellettuale. Qui veramente l'abbattimento dello spirito religioso che si sente lontano da Dio, in preda alle tentazioni mondane e al conflitto con il proprio libero arbitrio, si trasfigura in pure forme metafisiche: la complessa dialettica con se stesso e con Dio diventa contrappunto tra lo schema metrico, spezzato e irregolare, e il ragionamento che volta a volta ad esso si adatta o lo supera in audaci *enjambements*, come nei brevissimi versi che introducono un'ipotesi o una contrapposizione svolta poi in versi lunghi e complessi:

Hadst thou  
Made me a starre, a pearle, or a rain-bow, ...  
(vv. 5-6)

But now  
I find my selfe the lesse, the more I grow; ...  
(vv. 9-10)

Hence, still  
Fresh dotage tempts, or old usurps his will.  
(vv. 15-16)

oppure, quella dialettica si esprime in contrasti di senso: così il verso 1 accosta « *knit* » e « *crumbled* », il verso 10 « *the lesse* » e « *the more* », i versi 18 e 19 « *Coffin'd* » e « *Quicken'd* »; oppure nella mescolanza di vocaboli quotidiani e preziosi, in cui « *knit* », « *cheape* », « *bought* » appaiono accanto a « *starre* », « *pearle* », « *beames* ». In questo modo, il concetto finale viene a chiudere con perfetta coerenza questa poesia di una crisi spirituale: « *I / Striving to save the whole, by parcells dye* », dove riecheggia infatti il primo verso ed il suo stesso senso di dispersione, di lontananza dal « *whole* » che è il centro della propria vita spirituale, e insieme, evocando quel « *whole* » e facendolo cozzare con il significato del seguente « *by parcells* », chiude come in una cifra drammatica il senso dell'intera lirica.

Una situazione del genere, la più umana e comune in ogni spirito religioso, è al centro di molta poesia metafisica, e un confronto con analoghe esperienze quali furono espresse, ad esempio, da Donne e Herbert, può essere rivelatore delle affinità e delle differenze tra la poesia vaughniana e quella dei suoi maestri. Basta esaminare l'ultima strofa di « *Distraction* »:

---

<sup>25</sup> p. 413 M.

I grieve?  
 O, yes! thou know'st I doe; come, and relieve  
 And tame, and keepe down with thy light  
 Dust that would rise, and dimme my sight,  
 Lest left alone too long  
 Amidst the noise, and throng,  
 Oppressed I  
 Striving to save the whole, by parcells dye.

Questi versi richiamano immediatamente l'apertura di un famoso sonetto donniano:

Batter my heart, three person'd God; for, you  
 As yet but knocke, breathe, shine and seeke to mend;  
 That I may rise, and stand, o'erthrow mee, and bend  
 Your force to breake, blowe, burn and make me new.<sup>26</sup>

In Donne non c'è una parola superflua: non c'è vocabolo che non sia azione, perché sono tutti verbi, violenti, incalzanti, martellanti nella loro brevità e nel ripetersi degli accenti: il risultato è come di una forza concentrata che esplode in quell'ultimo verso, placandosi infine nei tre lenti accenti finali: « ... and make me new ». È un rapporto con Dio di un'intensità fisica, carnale; è sí un dialogo, ma al centro non c'è Dio bensì l'uomo Donne, che quasi comanda a Dio di adeguarsi ai propri sensi, al proprio egocentrismo, alla propria violenza.

Vediamo ora una situazione analoga in Herbert:

O cheer and tune my heartless breast,  
 Deferre no time;  
 That so thy favours granting my request,  
 They and my mind may chime,  
 And mend my ryme.<sup>27</sup>

Qui c'è una serenità, ed una semplicità di rapporto con Dio, rispecchiate dall'andamento dei versi lunghi, ampi e pure come trattiene dai versi brevi che ne ribadiscono il concetto; l'armonia è sovrana, ispira le immagini come « tune », « chime », « ryme », è suggerita dalla gentilezza della richiesta, « deferre no time », mentre Donne ordina e quasi si spazientisce: « for, you / As yet but knocke... »; infine emerge da quell'immagine di Dio come benevolo signore feudale, che « granting » la « request » del vassallo gli mostra gli usati « favours ».

<sup>26</sup> Holy Sonnet XIV, vv. 1-4, in *Works*, O.U.P., p. 328.

<sup>27</sup> « Deniall », vv. 26-30, O.U.P., p. 79.

Vaughan è altrettanto lontano da entrambe le posizioni. Non c'è in lui né violenza né armonia, ma abbandono. Quel tono incredulo della domanda, sospesa nel brevissimo verso iniziale, e poi quel cedere improvviso, quel riconoscere e accettare la superiorità divina, ci dicono l'umiltà della preghiera che segue, la rinuncia a difendersi, la fiducia nella luce soprannaturale, per cui le tentazioni umane non sono che « polvere »; e non a caso i versi di Donne e Herbert si chiudono sulla nota della salvezza, quelli di Vaughan sulla dispersione totale da cui si sente minacciato.

E la metrica perfettamente rispecchia quell'abbandono, nella lentezza dei versi ampliati dal ripetersi di « and » ad ogni verbo, là dove Donne martellava i suoi monosillabi senza perdere un accento, e nelle cadenze finali che allentano la conclusione, finché essa giunge ampia, concettosa, solenne. L'individuo non è né rivale né vassallo di Dio, nella poesia di Vaughan: semplicemente si perde, o anela a perdersi, nell'universalità della luce divina.

### III

Si è visto dunque come anche nella forma del dialogo tra il poeta e Dio, che sembrerebbe atta a drammatizzarne i rapporti, a definirne i limiti in termini di contrasto, si esprima invece la qualità di illimitata, assorbente esperienza spirituale che è per Vaughan il contatto con la divinità. E una qualità del genere ci dà ragione del carattere della sua espressione poetica, che a volte è allegoria, emblema, cifra convenzionale la cui chiave è un'immagine biblica o ermetica, è insomma astratta, proprio perché quell'esperienza spirituale non è concreta, non è finita; ma che tuttavia canta un'esperienza, e per questo trova la sua qualità più autentica nella visione, in un'atmosfera ultraterrena e favolosa evocata però da immagini precise, di una chiarezza a volte allucinante. L'espressione poetica vaughaniana si può insomma definire suggestiva nel senso che Eliot dà al termine, quando parla di una poesia che possieda una « aura around a bright clear centre »<sup>28</sup>, e in cui « aura » e « centre », infinito e finito, si tocchino e a vicenda si evocano.

Uno degli aspetti più alti di questo tipo di espressione e di questa particolare esperienza è « Religion »<sup>29</sup>, in cui uno dei temi fondamentali di Vaughan, la rievocazione della mitica età dei patriarchi biblici,

<sup>28</sup> T. S. ELIOT, « Andrew Marvell », in *Selected Essays*, London 1959, p. 300.

<sup>29</sup> p. 404 M.

trova la sua nota ideale proprio in quel tono di intimo colloquio con la divinità. A quei tempi, Dio e gli angeli si mostravano agli uomini, con loro lottavano o dividevano l'ospitalità, i miracoli erano continui, e visibile e invisibile sempre a contatto. In contrasto con questo clima prodigioso, la nostalgia serena, la semplicità del linguaggio e della metrica sottolineano, quasi con un effetto di *wit* metafisico, la qualità miracolosa e insieme quotidiana di quelle esperienze: « O how familiar then was heaven! », le isolano in un Eden di favolosa purezza e insieme di semplice umanità.

Una strofa come la prima, ad esempio, è uno dei momenti in cui Vaughan è al suo meglio:

My God, when I walke in those groves,  
And leaves thy spirit doth still fan,  
I see in each shade that there growes  
An Angell talking with a man.

(vv. 1-4)

Si è indicato lo Herbert di « Decay » come possibile fonte di questa idea; ma ne troviamo già traccia nella prima poesia di Vaughan, particolarmente in « To the River *Isca* »<sup>30</sup>, che presenta più di una immagine affine a quelle di « Religion »:

Poets (like Angels) when they once appear  
Hallow the place...

(vv. 15-16)

Tuttavia, se anche non fosse un'idea originale, nessun altro che Vaughan avrebbe potuto esprimerla con tanta semplice convinzione, avrebbe potuto dire « I see » come dirà « I saw Eternity the other night », con la stessa precisione di tempo e di luogo, con la stessa naturalezza di chi vede, in realtà, con l'occhio del visionario, l'infinito al di là del finito. Significativamente Herbert usava, in luogo del presente, l'ipotesi della possibilità:

One might have sought and found thee presently  
At some fair oak, or bush, or cave, or well.<sup>31</sup>

Ed è grazie a questo equilibrio tra il quotidiano e il miracoloso che si salva anche la nota polemica contro la religione corrotta dei propri tempi, che inaridiva invece « *Isaacs Marriage* », pure ispirato dallo stesso

<sup>30</sup> In *Olor Iscanus*, p. 39 M.

<sup>31</sup> « Decay », *Works*, O.U.P., p. 99.

tema della purezza antica. Il semplice resoconto vaughaniano di un'esperienza giornaliera coinvolge infatti con sé, e tinge della stessa atmosfera favolosa, i nomi esotici dei luoghi e dei patriarchi biblici, i prodigi divini, e poi il dialogo con Dio, e la descrizione della miracolosa corrente della Religione, piú simile al corso d'acqua fatato e stregato di una fiaba che ad una pia metafora religiosa; e non a caso torna qui un'altra immagine di « To the River *Isca* »:

In all thy journey to the Main  
No nitrous Clay, nor Brimstone-vein  
Mix with thy streames...

(vv. 55-57)

che diventa:

And unawares doth often seize  
On veines of *Sulphur* under ground;

(vv. 39-40)

Cosí, l'immagine definitiva di Dio è quella del favoloso « Master of the feast » capace di compiere miracoli, piú che quella trita del pastore col suo gregge.

#### IV

In realtà, qui le incertezze iniziali di *Silex Scintillans* sono state del tutto superate, e a determinare la scelta dei temi di canto non sono le necessità agiografiche ma la logica interna della fantasia. In « The Incarnation and Passion »<sup>32</sup>, ad esempio, il tema dell'Incarnazione di Cristo è colto nella sua qualità paradossale e si traduce in belle immagini di gusto concettoso, con forti contrasti, ma cui nuoce essere ammassate in tale numero, perché quello che emerge non è l'emozione ispiratrice ma solo il gusto del *wit*, della variazione verbale su un tema stupefacente. Pure ci sono concetti riusciti, come:

To put on Clouds instead of light,  
And cloath the morning-starre with dust, ...

(vv. 5-6)

che riprende la metafora del verso 2, « Laying by thy robes of glory », e rievoca la tipica immagine vaughaniana delle vesti, che sono volta a volta la « dust » del corpo che oscura la luce divina come le « Clouds » oscurano il sole, o la « shining light » di cui si riveste l'anima risorta,

---

<sup>32</sup> p. 415 M.

come la « spruce Bride » di « Resurrection and Immortality », o finalmente le « robes of glory » di Dio stesso. Ed è una metafora cara al poeta perché ora è l'immagine concreta di quel suo senso di prigionia entro i limiti del finito, quasi di travestimento della scintilla divina, in noi, entro spoglie terrene; ed ora è immagine della vera qualità immortale che l'anima e Dio possono rivestire in Cielo. È perciò un'immagine ambigua, simbolo più che metafora, adombrante dietro di sé il paradosso dell'uomo-Dio e del Dio-uomo, il mito della rigenerazione.

L'affanno vaughaniano per il finito, qui ancora troppo verbale, è altrove più lirico e più angoscioso, e si esprime in un cupo pessimismo per l'« impure, rebellious clay » umana, alternato al desiderio e all'invocazione della morte. In « The Call »<sup>33</sup>, l'insofferenza dei limiti materiali si fa condanna del « sonno » del corpo, incurante dello scorrere inavvertito del tempo; è un drammatico colloquio del poeta con se stesso, e l'incalzare affannoso dei versi brevissimi, le esclamazioni disarticolate della prima strofa esprimono il terrore del brusco ritorno alla consapevolezza, mentre nella seconda strofa l'angoscia sottile della riflessione è resa dalla lentezza del ritmo, dal moltiplicarsi delle apposizioni, dall'andamento raziocinante. Terrore e angoscia emergono infine dalla qualità stessa delle immagini, precise e insieme allucinanti, come quei « silent flights » del tempo, e le « folded hands » dell'uomo inconsapevole; alla fine, però, intervengono un emblema e un atteggiamento predicatorio, sentenzioso, a spegnere nell'artificioso pietismo l'angoscia reale, umana e poetica, delle strofe precedenti.

Il tema dominante di « The Call », il tempo sentito come condanna umana, apre la meditazione del componimento seguente, « Thou that know'st for whom I mourn »<sup>34</sup>, ispirato, secondo Martin<sup>35</sup> e Hutchinson<sup>36</sup>, dalla morte del fratello William. È proprio il pensiero che Dio avrebbe potuto « adde unto the day he went / A fair supply of yeares » che porta il poeta a considerare come quella morte « forewarn'd » la propria anima, la indusse a gridare « Awake, awake », come in « The Call », e a riflettere che la vita umana è breve come « the Eyes quick winke ». Si apre così la meditazione su « what a vanity is man », motivo costante della letteratura del Seicento, e immediatamente evocativo delle parole di Amleto sulla umana « quintessence of dust ».

<sup>33</sup> p. 416 M.

<sup>34</sup> p. 416 M.

<sup>35</sup> V. nota al testo, p. 731.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, pp. 104-105.

Ma l'uomo di Shakespeare era anche « a piece of work », era in cima alla « Great Chain of Being » medioevale, vicino agli angeli. Vaughan invece sa che le « slightest things... the best of us excell »: come nota Garner, egli è il tipico rappresentante del pessimismo di S. Agostino e S. Paolo, di quel « Seventeenth century zeal » che « intensified pessimistic elements of the tradition at the expense of optimistic ones »<sup>37</sup>.

Così questo atteggiamento spirituale viene ad arricchire di nuovi elementi e insieme a porre in nuovi pericoli la poesia vaughaniana. Grandi saranno infatti le conseguenze della concezione della superiorità che le « slightest things » hanno sull'uomo; alla disposizione del poeta a vedere la parola divina dietro gli oggetti naturali essa aggiungerà una trepida consapevolezza della muta adorazione di quegli oggetti verso Dio, un ulteriore senso della magia del mondo; e, insieme, il disgusto per la peccaminosa ribellione umana gli ispirerà ardenti slanci verso la morte della volontà, e verso quella « glory » che vi sarà al di là. Ma il pessimismo lo porterà anche al bisogno dell'autocostrizione, lo farà volgere a temi devoti, edificanti, pedestri. « Thou that know'st » è interessante per l'andamento drammatico, pieno di contrasti e di esclamazioni, teso nello sviluppo della riflessione ma invigorito dal linguaggio colloquiale, e dallo slancio finale della preghiera; ma è anche appesantito dalle citazioni della Bibbia e di Herbert, e da lungaggini raziocinanti che ne mettono in pericolo l'equilibrio formale.

Lo stesso motivo centrale, il rimpianto per la morte del fratello, e lo stesso tema del contrasto fra tempo ed eternità caratterizzano « Silence, and stealth of dayes »<sup>38</sup>. È questa una poesia molto interessante e riuscita, ma incrinata alla fine da una caduta formale dovuta a quattro versi ermetici e moralistici. Il componimento è costituito dall'intreccio armonioso di due metafore, e all'immagine luminosa della lampada cui il poeta si rifugia attraversando le « heavy mists » si lega quella temporale di « That hour » cui egli ritorna « o'r fled minutes », simboli ambedue del ricordo dell'estinto; così che, poi, i due contrasti tra oscurità e luce e tra tempo ed eternità sono superati nell'immagine delle anime dei morti che per sempre « shine, and burn » davanti al trono di Dio. È un intreccio complesso ma non cerebrale, anzi suggestivo di misteriose corrispondenze fisico-spirituali, e che soprattutto ha una sua coe-

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 29.

<sup>38</sup> p. 425 M.

renza di tono, tra l'emblematico e il simbolico; ma questa coerenza è distrutta dagli ultimi quattro versi che sono sí cerebrali, con quel loro accenno alla misteriosa « Pearle » di ispirazione biblica, e il tono di sermone inteso a trarre una morale da quanto prima era canto. Sembra quasi trattarsi di un ritocco finale di impronta piú devota, il che sarebbe un chiarissimo esempio di come la religiosità intenzionale non si addica alla poesia di Vaughan, ma venga a sovrapporsi all'ispirazione attinta agli strati piú profondi della fantasia, appesantendola di fredde formule libresche.

Assai piú organico è invece « Come, come, what doe I here? »<sup>39</sup>, dominato dallo stesso desiderio di uscire dai limiti individuali e di ricongiungersi a Dio:

But I would be  
With him I weep  
A bed, and sleep  
To wake in thee.

(vv. 27-30)

mentre l'angoscia di « The Call » per il tempo che passa implacabile è diventata qui altrettanto angosciata impazienza che questo tempo finisca:

Each day is grown a dozen year,  
And each houre, one;  
Come, come!  
Cut off the sum,  
By these soil'd teares!  
(Which only thou  
Know'st to be true,  
Dayes are my feares.

(vv. 3-10)

È il tempo il nemico del poeta: il tempo che accumula i peccati, che spegne e trascina via nel suo monotono fluire gli attimi di esaltata unione con l'eternità. E questo impaziente desiderio della fine del tempo si traduce in una costruzione rapida, concentrata, essenziale, in cui ai versi brevi e incalzanti, dalla sintassi semplice, corrispondono la passione intensa, le immagini vive e concrete come « Cut off the sum », « Strike these lips dumb », « some think a tombe / No house of store ». Eppure, tale essenzialità è frutto di elaborazione sottile, perché le tre strofe si corrispondono nella struttura, quasi da « song », con un

---

<sup>39</sup> p. 420 M.

ritornello costituito da due versi, uno dei quali torna sempre uguale, mentre l'altro conserva uguale la rima in tutte le strofe:

Come, come!  
Cut off the sum,  
(vv. 5-6)

Come, come!  
Strike these lips dumb:  
(vv. 15-16)

Come, come!  
Such thoughts benum;  
(vv. 25-26)

C'è anzi qualcosa del gusto per il *wit* metafisico in questo adattamento di uno schema facile e cantabile ad un tale atteggiamento di febbrile ascetismo. Questa costruzione solidissima potrebbe da sola difendere Vaughan dalla tanto ripetuta accusa di sciattezza formale. In realtà Vaughan ha un particolare dono per adattare la forma all'atteggiamento spirituale del momento: e si è già visto, infatti, come ciascuno dei componimenti fin qui analizzati abbia una propria fisionomia formale, come al ritmo solenne, favoloso delle visioni si alterni lo slancio lirico emotivo delle effusioni di preghiera, al ragionamento complesso e vastamente modulato la semplicità dell'intimo colloquio con Dio. È inevitabile perciò che la forma tenda ad allentarsi e a slegarsi quando l'esperienza centrale non è ben definita nello spirito del poeta, o quando la contemplazione assorbe il visionario al di là della qualità dell'artefice, che deve staccarsi dalla propria esperienza; e d'altra parte, c'è il pericolo che essa cada nel pedantesco e si prolunghi troppo quando la riflessione prende a scavare a vuoto in se stessa e non si fa rapida dialettica di pensiero e fantasia.

Ma « Come, come », è l'espressione perfetta di un'esperienza ben precisa, angosciosa ma anche estremamente ricca di fervore spirituale, per l'uomo e per il poeta; ed è una perfezione rara, forse, perché abbastanza raro è anche il modo in cui quell'esperienza è atteggiata: una sorta di dialettica serrata tra sentimento e intelletto, in cui il primo intuisce la presenza dell'ultraterreno accanto alla propria realtà umana, ed il secondo ribadisce, con severi, sprezzanti giudizi, il contrasto tra l'uomo e l'aldilà. Così nella prima strofa, al sognante dilungarsi dell'immaginazione sulla lentezza del tempo l'intelletto contrappone il ricordo delle « soil'd teares » e dei pericoli del peccato; nella seconda strofa, forse la più bella, il senso del proprio misterioso contatto con Dio è subito ca-

stigato dal motivo della ribelle volontà umana capace di « soil » il suo solo nome; ed infine, in quei versi:

Perhaps some think a tombe  
 No house of store,  
 But a dark, and seal'd up wombe,  
 Which ne'r breeds more...

(vv. 21-24)

si riconosce la cupa fantasia dell'autore di « Death », l'abbandono al dubbio pauroso, subito controllato da una secca esortazione: « Come, come! Such thoughts benum », e risolta nella finale speranza.

## V

Se dunque già qui la religiosità tutta umana e lirica della poesia di Vaughan giunge ad espressioni così alte, un ulteriore livello si va scorrendo nel rapporto tra il poeta e il suo Dio, e quindi nella qualità d'arte delle sue espressioni. Si è visto in « Man's fall, and Recovery » come la figura di Adamo diventi simbolo del poeta stesso, non solo per l'universalità della sua condizione umana, ma anche per la trasfigurazione delle immagini che lo circondano in un privato modo poetico tutto vaughaniano, operata non piú sul livello religioso e concettuale ma su quello fantastico e mitico. Ciò che la fantasia del poeta riesce a compiere è ormai la trasfigurazione di certi elementi del dogma in personali miti poetici.

Questo appare già in « Vanity of Spirit »<sup>40</sup>, che comincia con l'atteggiamento pessimistico di una meditazione sulla vanità dell'uomo ma che finisce poi per aprire uno spiraglio alla speranza appunto attraverso un'intuizione fertilissima di conseguenze poetiche. « Vanity of Spirit » si avvia come una canzone petrarchesca, con un sommesso cenno alle condizioni psicologiche del poeta e al luogo dove egli si ritira ad analizzarle. Estremamente interessante è il verso iniziale: « Quite spent with thoughts I left my cell... », perché si ricollega ad espressioni simili, già viste in poesie precedenti: in « Regeneration », davanti alla visione della « Cisterne full / Of various stones », il poeta si dichiarava « tyr'd / At last with thought »; in « The Search » la misteriosa voce gli cantava « Leave, leave thy gadding thoughts ». Un simile atteggiamento di stanchezza del pensiero è illuminante della disposizione vaughaniana verso

<sup>40</sup> p. 418 M.

la scienza, e, quindi, delle sue divergenze dallo stile metafisico di John Donne. Lungi dall'esaltarlo, o stimolarlo ad una ricerca sempre piú vasta, sempre piú sintetizzatrice di opposti, i problemi e i paradossi della realtà umana lo stancano, lo impauriscono quasi, ed invece di estendere la sua indagine a tutti i campi della realtà, Vaughan la restringe a se stesso, si analizza, si abbandona a quello che trova in fondo e al di là della propria coscienza; e i « Hyeroglyphics quite dismembred » che egli vi trova non lo invogliano a sviscerarne il meccanismo con lucida dialettica ma a renderne, come solo lui sa fare, il mistero, la vaghezza, le impalpabili evocazioni.

Cosí, la prima strofa di « Vanity of Spirit » è dedicata non a ricercare, ma a domandarsi chi è Dio, senza ansia e senza dramma, con interrogazioni che si ripetono ritmicamente, e immagini vaste, indefinite, luminose, le immagini preferite da Vaughan:

I beg'd here long, and gron'd to know  
 Who gave the Clouds so brave a bow,  
 Who bent the spheres, and circled in  
 Corruption with this glorious Ring,  
 What is his name, and how I might  
 Descry some part of his great light.

(vv. 3-8)

La seconda strofa introduce, secondo Martz<sup>41</sup>, la meditazione su se stesso, secondo l'« Itinerarium mentis in Deum » di S. Bonaventura. Può darsi che Vaughan intenda rievocare la propria attività nel campo della filosofia ermetica, dato che scrive frasi come « Broke up some seales » che Martin ricollega ad uno scritto del fratello Thomas; indubbiamente il ritmo della ricerca si fa piú spezzato e febbrile, il linguaggio è piú astratto e scientifico. Di nuovo la terza strofa si stende in un ritmo solenne che scandisce la scoperta e il suo carattere strano, al di là dell'umano:

Here of this mighty spring, I found some drills,  
 With Ecchoes beaten from th'eternal hills;

(vv. 17-18)

mentre le immagini sottolineano la vaghezza della luce:

Weake beames, and fires flash'd to my sight,  
 Like a young East, or Moone-shine night,

(vv. 19-20)

<sup>41</sup> *Op. cit.*, pp. 130-131.

e il mistero e l'antichità della scoperta:

... in a nook cast by  
 A peece of much antiquity,  
 With Hyeroglyphics quite dismembred,  
 And broken letters scarce remembred.

(vv. 21-24)

E poi la quarta strofa torna ad alternare il ritmo spezzato della ricerca a quello disteso della scoperta, apparso nella strofa precedente. Il linguaggio biblico e declamatorio della preghiera finale dovrebbe riassumere le conclusioni sull'esperienza fatta, ma resta oscuro, cifrato, e la qualità che ne emerge è solo la tipicità delle immagini, evocative, come sempre, del mondo poetico vughaniano: « Ecclyps'd Eye », « Commerce with the light », il contrasto « night-light », « disapparel » nel senso di morire.

Anche « Vanity of Spirit » si chiude dunque, senza voli fantastici, sulla diffidenza per le capacità dello spirito umano e della scienza terrena, e sul nostalgico desiderio di morire. Ma c'è, *in nuce*, nel pellegrinaggio verso le fonti della propria coscienza e nella scoperta, se pur parziale, di quella « little light », di quelle vestigia di Dio in fondo all'anima, il grande motivo del componimento seguente, « The Retreat », e di molti altri componimenti di *Silex Scintillans*. Si tratta di un'idea molto comune nelle Sacre Scritture e negli scritti dei mistici, un'ulteriore faccetta del poliedrico motivo della rigenerazione: ossia la purezza primigenia e il contatto con Dio in cui si trova l'anima umana durante la simbolica infanzia di cui parla il Vangelo nella frase di Cristo: « Except ye be converted and become as little Children, ye shall not enter into the Kingdom of Heaven » (Matt., XVIII, 3). Ma questa intuizione, che pure ai tempi di Vaughan era così largamente comprensibile e diffusa da poter essere usata come metafora, senza bisogno di spiegarne il significato, è una di quelle idee che, attraverso i secoli, vengono sepolte dai profondi mutamenti spirituali, così da risultare irriconoscibili per il lettore moderno che le riesuma.

Ancora una volta, Durr ha riassunto in modo definitivo la storia di questo motivo vughaniano e dei malintesi della critica. Egli sottolinea la superficialità del giudizio di T. S. Eliot, che prese alla lettera la nostalgia vughaniana per l'infanzia, chiamandola « anything but a token of greatness » e affermando che, benché « ...we all know the mood... if we are at all mature and conscious, we refuse to indulge this weakness to the point of writing and poetizing about it ». Così J. Bennet, J. B. Leishman, H. White, pur difendendo questo motivo dall'accusa di pueri-

lità, lo considerano ugualmente un « desire to return to a former biological stage »<sup>42</sup>.

La presenza del motivo wordsworthiano delle « Intimations of Immortality » dietro queste affermazioni è chiara, e deriva da una lunga tradizione esegetica che dall'Ottocento in poi va ribadendo l'affinità tra l'intuizione vaughaniana e quella del poeta romantico, grazie anche all'altro già diffuso luogo comune della critica, per cui Vaughan era il precursore del « misticismo naturale » di Wordsworth. I critici più interessati ai rapporti tra la poesia vaughaniana e la filosofia ermetica sottolineano invece la presenza dello stesso motivo in quella tradizione; Martin suggerisce la fusione fra la dottrina ermetica e quella platonica.

Al contrario, gli accenni alla frase evangelica e alla sua probabile influenza su questo motivo sono rari e poco sviluppati; bisogna arrivare al 1945, con lo studio di Itrat-Husain, e poi con le approfondite ricerche moderne delle fonti della poesia di Vaughan, per vedere quel motivo nel suo giusto sfondo e nel suo reale significato. Questo significato è analizzato da Durr nel suo capitolo sulle « Major Metaphors » del mondo poetico vaughaniano, e collegato a tutte le altre intuizioni affini sui rapporti tra Dio e l'anima umana in un sistema ben coerente, i cui motivi si ritrovano nei Vangeli e nei loro commentatori, in S. Paolo, S. Bernardo, in Boehme, e soprattutto in autori che Vaughan stesso tradusse, come Boezio. Nelle parole di Durr: « Old Adam sinned and lost the likeness of God. But those who have gone through the death of the separative, self-willing ego, ... are reborn of the spirit... Childhood is the image and symbol of the spiritual condition for which we strive, not to which we relapse... And what impels this retreat and return of the soul is that 'spiritual, metaphysical grain' in its depths »<sup>43</sup>. È insomma proprio la « little light » scoperta in fondo all'anima in « Vanity of Spirit » quel « grano spirituale », quella traccia divina che fa spesso nostalgicamente tendere Vaughan verso la rigenerazione che avverrà per mezzo di una « Retreat », di una rinuncia alla vita terrena, alla volontà ribelle, di una morte al mondo e nuova « Angell-infancy » in Dio. Così di nuovo gli estremi si toccano: la via verso la perfezione è anche ritorno alla purezza primigenia, simile a quella dei « first white days » dei patriarchi, il pellegrinaggio fuori dal mondo dell'individuo è anche la discesa nel più profondo della propria anima.

<sup>42</sup> *Op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>43</sup> *Op. cit.*, pp. 40-41.

Nor is there here to any thing  
 A *Course* allow'd, but in a *Ring*;  
 Which, where it first *began*, must *end*.<sup>44</sup>

Ecco così chiudersi il cerchio, il simbolo vaughaniano dell'eternità.

Se però dal significato concettuale passiamo a quello poetico di una poesia come « *The Retreat* », vediamo come in realtà qui il poeta preceda il pensatore. Quella sua aspirazione all'assoluto, all'eterno, diventa bisogno di purezza, di riposo dai conflitti della coscienza individuale, viene filtrata attraverso tutta la tradizione mistica e arricchita di immagini simboliche, evocative; diventa voce universale, la stessa dell'Adamo di « *Mans fall, and Recovery* », di cui riprende il rimpianto per la perdita del « *glorious traine* » delle stelle guida; ma fiorisce infine in sentimento individuale, nella nostalgia delicata delle esclamazioni:

Happy those early dayes!  
 (v. 1)

O how I long to travell back,  
 And tread again that ancient track!  
 (vv. 21-22)

e poi nel lirismo dell'effusione personale della propria esperienza, espressa con un linguaggio ricco e concentrato, ma di estrema semplicità metrica e musicale, che ricorda l'atmosfera di « *Religion* », in versi poveri di *enjambements* e di complicate strutture sintattiche.

Ecco perché si è detto che il dogma comincia a trasformarsi nell'esperienza fantastica del poeta. È vero che molte immagini sono prese a prestito, soprattutto dai « *Resolves* » di Felltham; ma di questi prestiti avviene come delle teorie esoteriche e mistiche, essi non precedono l'ispirazione, ma ne vengono assorbiti come elementi congeniali, trasformati in espressione del proprio mondo poetico. Così, tutto vaughaniano è il linguaggio, preso da Felltham, di versi come « ... in those weaker glories spy / Some Shadowes of eternity » (vv. 13-14), o come:

But felt through all this fleshly dresse  
 Bright *shootes* of everlastingnesse ...  
 (vv. 19-20)

dove ritroviamo le esperienze più uniche del poeta, il senso, insieme, della « veste » del corpo e delle « illuminazioni » dell'anima, la sospen-

<sup>44</sup> BOEZIO, « *Metrum 2* », Lib. 3, trad. da Vaughan in *Thalia Rediviva*, p. 650 M, vv. 45-47.

sione delle creature destinate a perire in un'atmosfera fuori del tempo, « ombra dell'eternità », che il poeta sente germogliare e crescere dentro di sé come « infant buds ».

Solo gli ultimi quattro versi lasciano un po' dubbiosi. Con l'immagine dei versi precedenti, la poesia aveva raggiunto un *climax* passionale cui solo il silenzio poteva addirsi, intensa com'era quella vivida, quotidiana immagine fisica trasportata all'anima in un balzo possibile solo alla fantasia metafisica:

But (ah!) my soul with too much stay  
Is drunk, and staggers in the way.

(vv. 27-28)

Invece, sopraggiunge una spiegazione del paradosso mistico che gli toglie tutto il suo alone misterioso e ne fa del *wit* artificiale; e che sembra voler servire solo da legame, attraverso il motivo dell'aspirazione alla morte, con i componimenti precedenti e seguenti.

Con « Midnight »<sup>45</sup>, una delle prove più alte di Vaughan, il dubbio e il pessimismo si fanno assai meno evidenti, e sulla propria esperienza individuale domina la contemplazione di Dio, in se stesso, nell'uomo e nelle cose. Il contrasto tra Dio e la piccolezza umana c'è sempre, eterno motivo della sensibilità vaughaniana, ma ora si va facendo meno polemico, la goccia tende a perdersi nell'immenso oceano man mano che il poeta si perde nell'infinito.

Alla fine di « Midnight » appare una citazione biblica, come nelle prime poesie di *Silex Scintillans*; ma essa sembra avere una relazione fantastica più che concettuale con il testo, e in definitiva si rivela, con la sua immagine del battesimo di fuoco, una evocazione della metafora favorita di Vaughan: la luce, il fuoco, il cielo stellato, come simboli di infinita purezza e perfezione. E anche questo mutamento è significativo dell'evoluzione che l'idea religiosa va subendo, nello spirito del poeta, verso una identificazione con i miti della sua poesia.

« Midnight » si apre con la contemplazione delle stelle, immagine tradizionalmente carica di significati mistico-scientifici, e con il paragone tra la loro ardente vitalità e la freddezza umana; continua con l'altrettanto tradizionale teoria che collocava il cielo nella « sfera del fuoco », ed infine di questa teoria si serve per introdurre la preghiera, parallela alla promessa evangelica citata alla fine, di essere battezzato col fuoco,

---

<sup>45</sup> p. 421 M.

così che l'« acqua » del suo spirito si incendi ed assuma la stessa infinita vibrazione vitale delle stelle. Non manca, così, neppure il principio della corrispondenza tra gli « elementi » e gli « umori », tanto radicato nella scienza del tempo: l'acqua evoca infatti l'umore freddo e flemmatico, il fuoco quello vivo e ardente. Si tratta, insomma, come in « The Shower », di una meditazione che parte da un aspetto della creazione per paragonarlo alla propria situazione spirituale, ed infine si serve dell'analogia o del contrasto tra i due elementi per rivolgersi a Dio nella preghiera di trascendere la propria mortalità. Ma ben altri sono gli sviluppi di questa meditazione: se pure così si può chiamarla, dato che c'è poco di costruito in questo componimento, e la connessione tra le varie intuizioni, più che essere logica, è frutto dell'emanazione fantastica delle immagini, del loro potere evocativo che richiama l'una all'altra e le intreccia tutte in un unico universo poetico. Mentre la prima strofa di « The Shower », infatti, è impostata in modo un po' artificioso, con un appello del poeta al fenomeno naturale che, pur umanizzando la natura ed arricchendosi così di una particolare suggestione, resta pur sempre convenzionale, « Midnight » si apre in modo del tutto naturale, col tono favoloso e insieme tranquillamente intimo che era il tono di « Religion », di « The Retreat », che sarà quello di tutti i componimenti maggiori: e che forse è l'aspetto più personale dello stile metafisico vaughaniano, del suo concettismo che è accostamento del familiare e del magico, non tanto attraverso metafore quanto appunto attraverso il tono del suo rapporto con Dio.

Così, i primi versi aprono subito un panorama ampio, silenzioso, magico:

When to my Eyes  
(Whilst deep sleep others catches,  
Thine hoast of spyes  
The starres shine in their watches, ...  
(vv. 1-4)

C'è quel « when » iniziale che è anch'esso come un contrassegno di quasi tutte le più belle visioni vaughaniane, come un marchio che viene a sospendere nell'immobilità un momento spirituale d'eccezione: e lo si è già visto, nei giovanili *Poems*, introdurre le solenni cadenze di « To my Ingenuous Friend », e poi, in *Silex Scintillans*, aprire la visione di « Day of Judgement », e apparire in « Religion » e « The Retreat », subito dopo l'esclamazione iniziale.

Lo stesso senso di immobilità caratterizza poi il poeta stesso, con quel « to my Eyes » che ne sottolinea la qualità di spettatore passivo ai

cui occhi si apre lo spettacolo della notte. Sottolineando che tutti gli altri uomini sono immersi nel sonno, il secondo verso estende ora l'immobilità all'universo intero, evocandola concretamente con il rallentamento introdotto da quella lunghissima parentesi, in cui la forte assonanza iniziale fa risaltare ancora di più gli accenti numerosi e cadenzati:

(Whilst deep sleep others catches) ...

Sta per apparire lo spettacolo tanto atteso, ma esso è rinviato ancora da una metafora militare, resa più solenne dall'attributo « thine » in cui traspare Dio stesso, cui il pensiero è rivolto; e poi, finalmente, ecco « the starres », ed il forte accento iniziale e la posizione tra due pause marcate isola la parola in un suo incanto sospeso. La finestra è aperta sull'infinito. Improvvisamente il tono si fa sereno, quotidiano, nella semplicità estrema della sintassi, della metrica e del linguaggio: la contemplazione della notte è descritta da due brevi ma lentissimi versi che introducono pianamente la frase principale con verbo e oggetto vicini, dopo tante apposizioni e parentesi:

I doe survey  
Each busie Ray,

(vv. 5-6)

Ma subito torna l'abbandono alla fantasticheria, espresso dalla lentezza degli accenti, dalla coppia di verbi, dal ripetersi degli « and », dalla stessa allitterazione:

And how they work, and wind, ...

(v. 7)

Qui Martin cita un verso di Herbert dal contenuto simile:

That so among the rest I may  
Glitter, and curle, and winde as they.<sup>46</sup>

ma ben diverso è il trattamento vaughaniano, che sottolinea il suono, più che l'immagine, nella ricercata allitterazione.

E dalla lentezza della musica emerge il mistero delle parole e del concetto, l'oculto « work » e « wind » di quelle « Emanations of the Deitie », del « traine of lights » che un tempo guidavano Adamo incorrotto: le stelle che « through the dark aire spin a firie thread », collegando il mondo dei mortali alle potenze celesti. Entra ora il tema cen-

<sup>46</sup> In « The Starre », vv. 25-26, *Works*, O.U.P., p. 74.

trale della meditazione, il paragone fra la propria anima e quell'occulto agire, tutto espresso da immagini di fiumi di luce:

And wish each beame  
My soul doth streame,  
With the like ardour shin'd;

(vv. 9-11)

ma poi, la riflessione che segue quel confronto ha qualcosa di piú artificiale, sia nell'atteggiamento didattico e devoto, sia nella forma:

What Emanations,  
Quick vibrations  
And bright stirs are there?  
What thin Ejections,  
Cold Affections,  
And slow motions here?

(vv. 11-16)

I termini, sottolineati dal parallelismo, sono esoterici, di origine ermetica, come « Emanations » e « Affections », circondati sí dall'alone di mistero che avvolge il « commerce » tra terra e cielo, ma meno intensi dei piú originali « quick vibrations » e « bright stirs », con la loro qualità quasi fisica, umana.

Con la seconda strofa, la visione delle stelle si sviluppa in meditazione sull'essenza di quelle « emanazioni di Dio », con una immagine infuocata che riassume in sé tutto l'incanto che la luce ha per la fantasia del poeta:

Thy heav'ns (some say,)  
Are a frie-liquid light,  
Which mingling aye  
Streames, and flames thus to the sight.

(vv. 17-20)

Ed emerge cosí, nello slancio della preghiera, l'immagine biblica del battesimo di fuoco:

Come then, my god!  
Shine on this bloud,  
And water in one beame,  
And thou shalt see  
Kindled by thee  
Both liquors burne, and streame.

(vv. 21-26)

Ma questa immagine non è legata razionalmente al testo, non c'è un vero e proprio passaggio logico. In effetti, è la nostra fantasia che deve

compiere un balzo da quella visione del cielo, fiume infuocato, alla seguente immagine di Dio che splende su « sangue e acqua » terreni, per farli bruciare e scorrere insieme; e solo ad un esame delle immagini si nota che la chiave logica sta appunto in quel « streames and flames » che ha evocato acqua e fuoco insieme, e quindi la promessa del Battista di un battesimo col fuoco dopo il battesimo con l'acqua, e quindi ancora l'esperienza personale di Vaughan della freddezza interiore del proprio sangue, infuocata solo dall'ardore mistico: così che il cerchio dell'ispirazione si chiude, tornando al paragone tra la misera anima umana e le « quick vibrations » delle stelle con cui il componimento si era aperto.

Ma questa coerenza interna della poesia non è altrettanto chiara logicamente. Questo semplice accostare due concetti apparentemente lontani, legandoli solo attraverso le immagini, è tipico di Vaughan, ed è la principale ragione per cui sembra che la sua ispirazione sia in parte subconscia, che la capacità della sua fantasia di intuire le affinità tra i principi spirituali si sostituisca alla razionalità nell'accostare quei principi in modo che quelle affinità si facciano evidenti. E tuttavia, sia o no inconscio il principio organizzatore della poesia vaughaniana, è proprio il lavoro a cui la nostra fantasia è costretta per comprenderne il significato più profondo che ci indica la particolare qualità metafisica della poesia di Vaughan, difficile come quella donniana ed anche come quella eliotiana, benché in modo diverso: e del resto Eliot stesso, nel suo uso dell'« implication », si avvicina ad una posizione del genere, come mostra questa definizione che dell'« implication » dà M. C. Bradbrook: « ... statements which carry a weight far beyond their ostensive meaning which 're-echo, thus, in your mind', and which therefore oblige the reader to a peculiarly active and strenuous participation in the poetry »<sup>47</sup>.

Se la poesia di Vaughan non è dunque ricca della razionalità intellettuale di quei poeti, lo è però di una sorta di razionalità fantastica, di necessità interna delle visioni, che possono essere paradossali o extralogiche ma sempre ci riportano alla logica interna dell'unitario mondo poetico vaughaniano. Così in « Midnight », nel paradosso dei liquidi che « burne, and streame », trionfano insieme l'immagine centrale della fantasia vaughaniana, la luce, e quella di tutto il suo mondo spirituale, la rigenerazione del corpo finito nel contatto con l'infinita divinità; e tema poetico e tema religioso vengono così a identificarsi.

Interessante è anche il livello più tradizionale dell'immagine vau-

<sup>47</sup> In *T. S. Eliot*, p. 12, « Writers and their Work », N. 8, 1963.

ghaniana delle stelle e del fuoco come simbolo dello spirito divino o come mezzo di « influenza » del mondo celeste sul mondo umano: dietro l'uso di questo simbolo infatti c'è tutta una teoria pseudo-scientifica e filosofico-mistica che Durr rintraccia nella cultura umanistica rinascimentale e nei testi scrittureali. Ma questo significato tradizionale non dovette aggiungere che un'ulteriore dimensione alla qualità poetica altissima che già l'immagine aveva nella fantasia di Vaughan. Si è già visto come, nella sua prima poesia, le stelle fossero correlativo oggettivo delle sue intuizioni più alte e inespresse, e, a loro volta, motivo ispiratore delle sue più pure contemplazioni. Così, nella poesia matura, l'immagine delle stelle può essere, come in « Midnight », motivo di canto che si fonde, per la sua affinità fantastica, con le altre magiche immagini popolanti quel mondo poetico, e a sua volta capace di fondere in un organismo unitario fantasia e meditazione religiosa, magia e slancio mistico; oppure può essere, come in « Joy of my life! », metafora di un avvenimento spirituale che, per i suoi molti piani simbolici, conduce e lega insieme i vari motivi di una composizione.

Con « Joy of my life »<sup>48</sup> siamo tuttora ad una qualità poetica elevata, anche se non compatta e splendente come in « Midnight ». E questo non perché la lirica non sia ben costruita: anzi essa possiede uno dei più controllati schemi vaughaniani. Ogni strofa infatti è composta da quattro ampi versi contenenti un'immagine, e da altri quattro versi rapidi, brevi, contenenti una sentenza, come una spiegazione dell'immagine precedente. Ma sono proprio queste ricorrenti sentenze che tolgono qualcosa all'incanto delle immagini, non perché siano povere o aride nel linguaggio, ma perché frenano lo slancio della fantasia e raffreddano l'emozione, calandola nella lezione morale. A questo proposito è interessante ricordare la grande tradizione gnomica della poesia gallese, che Vaughan lesse nell'antologia annessa alla grammatica di Rhesus<sup>49</sup>: anche quella poesia infatti è costituita da componimenti brevi, epigrammatici, in cui ad un'immagine naturale segue una sentenza. È vero che, come nota R. P. Lehmann<sup>50</sup>, grandi sono le differenze nell'uso di quelle immagini, soprattutto per il minuzioso realismo dei versi dei bard gallesi, e perché spesso tra la prima e la seconda parte di quei componimenti non c'è connessione; tuttavia, in « Joy of my life » non

<sup>48</sup> p. 422 M.

<sup>49</sup> Vedi HUTCHINSON, *op. cit.*, p. 156.

<sup>50</sup> In *H. V. and Welsh Poetry: a Contrast*, « Philological Quarterly », XXIV (1945), pp. 329-42.

si può negare che Vaughan dovette aver presente quella tradizione del suo paese, anche se più come teoria che come identità di atteggiamento fantastico. Anzi, è proprio la qualità teorica, tutta astratta dello schema a indebolire le più personali qualità poetiche. Tutto vaughaniano è infatti lo slancio emotivo dei primi versi, frenato immediatamente dalla lezione che segue; e altrettanto tipico è il passaggio dall'influsso dello spirito del fratello morto, cantato nella prima strofa, a quello delle stelle nella strofa seguente: manca la connessione logica tra le due azioni, e tuttavia il loro parallelismo risulta chiaramente dall'estensione dello stesso potere illuminante del primo alle seconde. La terza strofa chiarisce il paragone, senza constatarlo ma esponendo la teoria che i santi sono « shining lights », lumi che ci accompagnano alla meta; e la teoria si prolunga in ulteriori immagini nell'ultima strofa, concludendosi in un concetto stringato e coerente, in una sentenza conclusiva che ricapitola le immagini luminose e il significato del componimento:

A swordlike gleame  
Kept man for sin  
First *Out*; This beame  
Will guide him *In*.

(vv. 29-32)

Anche qui dunque si nota il potere di evocazione e connessione logica che hanno in Vaughan le metafore più riuscite. È appunto la speciale luce delle stelle vaughaniane che irraggia su tutta la lirica, salvandola dalla dispersione, diffondendo su tutto il suo colore fantastico. Il centro della poesia è la seconda strofa, con quel suo primo verso piano, casuale, eppure ricco del particolare effetto metafisico che nasce dalla pura contrapposizione di vocaboli suggestivi, indefiniti, come « stars », « night », e vocaboli comuni come « use ». Ed il tono gnomico, distaccato, della strofa qui ha veramente valore poetico: perché è lo stesso tono della Bibbia, da parabola, e subito ci avverte che la frase non ha un significato solo, così che dal senso immediato dell'immagine balziamo al suo significato universale, alla « notte » del peccato, alla « strada » della vita umana, al « right » e « wrong » della virtù e del vizio:

Stars are of mighty use: The night  
Is dark, and long;  
The Rode foul, and where one goes right,  
Six may go wrong.  
One twinkling ray  
Shot o'r some cloud,

May clear much way  
And guide a croud.

(vv. 9-16)

Ma questo è solo il secondo piano del linguaggio; le immagini, così tipiche delle metafore vaughaniane, ce ne aprono un terzo, evocando le emozioni ad esse collegate. Le stelle ci riportano allo splendore delle visioni di « Midnight » e delle altre poesie ad esse ispirate; la notte ci richiama l'angoscia di « Death », la « roving extasie » di « The Search », l'orrore strisciante nelle tenebre di « The Lampe »; le nuvole sono quelle « melanconiche » che limitano la vista umana in « Resurrection and Immortality », quelle che l'uomo percorre inutilmente in « The Search », e dove Adamo, in « Man's fall, and Recovery », rimpiange l'Eden perduto, sono le fredde esalazioni del « drowsie lake » di « The Showre », o l'umiliante veste imposta alla luce di Cristo in « The Incarnation, and Passion ». Insomma è tutto il mondo della fantasia vaughaniana che si apre al di là di quei simboli; e ancora tutto suo è il desiderio di trascendere quella « notte » e quelle « nuvole », di essere anche lui una stella, una delle « shining spires » della città eterna cui egli continuamente tende, così che in quel « This beame / Will guide him *In* » finale si concentra tutta la sua speranza, e si rivela la molla di tutta la sua ispirazione.

In uno dei primi componimenti del secondo volume di *Silex Scintillans*, « Ascension-Hymn »<sup>51</sup>, ritroviamo un atteggiamento ed una *imagery* simili a quelli di « Joy of my Life ». Anche qui infatti il senso dell'aderenza di un correlativo oggettivo ad un principio spirituale genera una forma controllata, gnomica quasi, in cui l'economia dei legami logici ed il risparmio di lentezze descrittive mette tanto più in risalto le nette ripetute immagini di luce e di purezza. In realtà, l'immagine delle « vesti » come metafora sia della luce divina che della « dust and clay » umana non è nuova, anzi torna spesso nella poesia vaughaniana, in cui assume dimensioni di simbolo, come si è visto a proposito di « The Incarnation and Passion ». Ma dove là si sottolineava il paradosso dell'incarnazione di Dio che « did cloath the morning-Star with Dust », qui si celebra il processo inverso; ed è come se la gioia derivante da quel prodigio animasse il contrasto tra l'argilla umana e la luce divina, e generasse la certezza che l'uomo può superarlo, ed essere rapito « to the skie / Even in this life ». Tutto questo si esprime sempre attraverso la metafora delle vesti, trasfigurate ora nel « flaming wear » delle stelle,

<sup>51</sup> p. 482 M.

nei « *clothes... / like heaven, all bright* » dell'uomo redento; così che infine si prepara quella visione del cielo come luce splendente che assurgerà a dimensioni di capolavoro nella bellissima « *They are all gone* », collocata dopo « *Ascension-Hymn* » nel testo.

Tuttavia in « *Ascension-Hymn* » nuoce al lirismo vaughaniano la rapidità sintetica delle formule gnomiche e l'artificialità dello schema a versi brevissimi, dal ritmo monotono e saltellante di canzone. Tale schema gli impedisce infatti di modulare i suoi ampi accordi carichi di vaga emozione, e lo riduce ad enunciare brevemente le idee; non a caso le strofe più ricche di suggestione sono quelle in cui il ragionamento forza i limiti metrici, allungando i versi negli *enjambements* ed articolando un'intera strofa ed anche più di una, come la quarta e la quinta; e agli espedienti ritmici si aggiungono quelli sonori, che ampliano i versi di echi allitterativi e di vasti suoni vocalici, parallelamente all'ampliarsi del quadro in immagini astrali, come nella terza strofa:

If a star  
Should leave the Sphaere,  
She must first mar  
Her flaming wear,  
And after fall, for in her dress  
Of glory, she cannot transgress.

(vv. 13-18)

Anche qui, come in « *Joy of my Life* », c'è però la suggestione esercitata dallo sforzo cui è sottoposta la nostra fantasia per balzare, senza legami logici, dalla visione della stella cadente a quella dell'uomo innocente, « *all naked, innocent and bright / And intimate with Heav'n, as light* », alla luce di Dio e del cielo che riempie le due strofe finali. Suggestione dunque del tutto fantastica e poetica, derivante dal gusto per il gioco dell'emozione che si riveste delle sue immagini più adeguate, e se ne riveste come per istinto, per un principio inerente all'emozione stessa e non al pensiero; ed estranea invece al fatto religioso che qui appare chiaramente come puro pretesto e mezzo di poesia, specialmente se si mettono a confronto i versi finali del precedente « *Ascension Day* », tesi a descrivere in forma edificante la figura di Cristo che ascende al cielo, e dotati solo di commozione generica, con le fantastiche stimolanti immagini di fuoco e luce di questa poesia.

È dunque sempre l'unità fantastica sottesa alla poesia di Vaughan che carica componimenti come questo, o come « *Joy of my life* », più ancora legato agli schemi devozionali e al linguaggio biblico, di un alone

evocativo che ne moltiplica i livelli espressivi e ne estende il valore poetico assai al di là dei limiti di confessione e di tempo. Con « *The Morning-watch* »<sup>52</sup>, tale qualità evocativa delle immagini e dei gruppi di immagini vaughaniani ci fa pensare addirittura al più grande esempio di linguaggio caratterizzato da quella qualità, e cioè il linguaggio dei drammi shakespeariani. È vero che, mentre in Shakespeare ogni dramma è caratterizzato da un particolare gruppo di immagini, simboli della situazione spirituale che sta al centro dell'opera, in Vaughan la rete delle metafore ricorrenti lega insieme folti gruppi di poesie, a volte addirittura percorre tutto *Silex Scintillans*; ma, come nei singoli drammi shakespeariani ogni apparizione di quella data immagine evoca, per un « corto circuito dell'immaginazione e della memoria », le circostanze, le emozioni e le idee collegate all'apparizione precedente, così in Vaughan le metafore richiamano ogni volta tutta la suggestione fantastica accumulata attraverso i vari componimenti; così che si è già visto come, nelle poesie più belle, gli stessi legami logici siano aboliti e sostituiti dalla capacità di evocare le idee, oltre che le emozioni, che quelle immagini possiedono. E proprio questo confronto fra i due poeti sottolinea come *Silex Scintillans* possieda un carattere di unità, in cui è impossibile isolare la singola lirica senza perdere tutta una serie di piani simbolici che la collegano alle precedenti e alle seguenti, così come in Shakespeare la lettura antologica dei brani « più belli » perde un gran numero di sfumature di significato e di poesia.

« *The Morning-watch* » resterebbe bellissima anche se presa a sé: ma vista nel contesto è un intreccio di parole ciascuna delle quali ha molti significati, molti valori, e una suggestione infinita. È questa suggestione che assorbe e fa sue anche le molte immagini prese a prestito da Herbert e Felltham, come Vaughan spesso usa fare, ma quasi sempre servendosi come si serve delle immagini scritturali, ermetiche, naturali; trasformandole cioè in elementi del suo mondo interiore e caricandole del valore simbolico che quel mondo conferisce. Così l'esclamazione iniziale:

O Joyes! Infinite sweetnes!

è ripresa dall'herbertiano:

O Book! Infinite sweetnesse!<sup>53</sup>

<sup>52</sup> p. 424 M.

<sup>53</sup> In « *The Holy Scripture, I* », v. 1, *Works*, O.U.P., p. 58.

ma il mutamento è significativo: la parola « joy » e il senso della gioia come esperienza spirituale hanno un posto notevole nella sensibilità vaughaniana, e spesso in *Silex Scintillans* incontreremo titoli come « Joy », « Chearfulness », versi come:

Lord Jesus! with what sweetness and delights,  
 Sure, holy hopes, high joys and quickning flights  
 Dost thou feed thine!<sup>54</sup>

carichi tutti di un rapimento radioso ben lontano dalla devota esclamazione herbertiana. E così è per i versi seguenti:

... with what flowres,  
 And shoots of glory, my soul breakes, and buds!  
 (vv. 1-2)

dove, se gli « shoots of glory » risalgono agli « shoots of everlastingness » di Felltham, già presi a prestito in « The Retreat », l'immagine è però arricchita dall'evocazione del contesto di quel verso di « The Retreat », e quindi dall'implicito parallelo di « glory » con « everlastingness », che unisce il senso di eternità a quello di gloria radiosa; e insieme l'anima che « breakes and buds » ci dice che il senso dell'eternità qui si concreta in esperienza reale, quasi fisica, mentre in « The Retreat » era solo « felt » attraverso la prigione del corpo; così che insieme si mostra il parallelismo ma anche la differenza tra i due stati d'animo, là l'aspirazione al rinnovamento eterno della purezza originale, qui l'esperienza della purezza che si rinnova ogni mattino, con l'origine del giorno; là la nostalgica meditazione con se stesso, qui la preghiera rituale mattutina, in armonia con tutto il creato.

Inoltre, il nuovo contesto colloca l'immagine dei « shoots of glory » entro una diversa e complessa metafora, quella della fioritura dell'anima. Per Durr anzi questa è la metafora fondamentale in *Silex Scintillans*: « The growth of the lily from seed to flower... forms Vaughan's central symbol of the deep religious life he lived »<sup>55</sup>, e questa metafora, « growing and twining as it does vitally and naturally throughout the work » mostra la qualità profondamente organica dell'arte vaughaniana. In effetti, l'immagine del fiore è sempre associata alla preghiera: gli « infant buds » della vicinanza a Dio, in « Regeneration », sono bruciati dal vento del peccato, come, lontano da Dio, il « sully'd flower » dell'anima di

<sup>54</sup> In « Ascension Day », p. 481 M, vv. 1-3.

<sup>55</sup> *Op. cit.*, p. 60.

Adamo « sleeps, and droops », in « Man's fall, and Recovery »; la « Rose » che il poeta vede « bud in the bright East » è il culmine della meditazione sulla vita di Cristo in « The Search »; i fiori e le erbe che innalzano i loro « thousand odours » al cielo in « Isaac's Marriage » sono simbolo della « Myrre, and Incense » della preghiera del patriarca.

E questo perché Dio stesso è avvicinato al sole, verso cui tende il fiore dello spirito umano, e che « sin, like Clouds », rannuvola e nasconde; ed ecco di nuovo Dio apparire come luce, ed è qui la luce del mattino come in « Midnight » era la luce notturna del fuoco celeste. Ma già si era visto in « Vanity of Spirit », e poi in « The Retreat », che alcuni « weak beames, and fires » dello spirito divino c'erano anche in fondo all'anima dell'uomo: e, come là essi facevano sperare in una rigenerazione, in un ricongiungimento alla grande luce di Dio, così qui lo sbocciare di quel « seme spirituale » in « flowers, and shoots of glory » avviene proprio per opera del mattino, il simbolo della rigenerazione dopo gli « still shrouds / Of sleep ». Ma tutto questo intreccio di metafore non resta astratto: poiché in quel « shoots of glory », in « my soul breakes, and buds », i concreti termini botanici di « shoots » e « buds » e il forte, quasi fisico « breakes » usati per un'esperienza spirituale sono carichi di intensità sensuale e di esultanza mistica insieme, sono un vero mattino pieno di luce e di purezza.

E a dare risalto a questa purezza viene poi la contrastante rievocazione della notte e del sonno dell'anima:

All the long houres  
Of night, and Rest  
Through the still shrouds  
Of sleep, and Clouds,  
This Dew fell on my Breast;  
O how it *Blouds*,  
And *Spirits* all my Earth!...

(vv. 3-9)

Anche qui, i piani del significato sono molteplici e si intrecciano tutti. C'è il significato immediato del sonno notturno del corpo, reso dal cupo ripetersi dei versi brevi e lenti dopo l'ampiezza luminosa dei primi due; c'è quello devoto, scritturale, della notte come tentazione e peccato che il sangue di Cristo tenta di redimere; c'è la notte come simbolo della morte, evocata da termini come « shrouds » e « Rest », e a cui seguirà la resurrezione simboleggiata dal mattino; c'è anche l'immagine dell'oscurità, delle « Clouds » che nascondono la luce e che sempre in

Vaughan sono associate al peccato che tiene lontano da Dio. Dietro a tutte queste immagini cupe si sente il terrore del tempo che passa inavvertito, come in « *The Call* », e significativo è anche l'uso dello stesso ritmo, breve e cadenzato: ma qui quel terrore è effimero, perché se il sonno del corpo e della coscienza è lo stesso, qui però esso è traversato dal lavoro nascosto della grazia divina.

Un ulteriore piano del significato è infatti quello metaforico della rugiada che cade sul terreno durante la notte, legato all'immagine dei primi due versi della poesia e di tutta la loro esultanza; inoltre, la rugiada è come la pioggia purificatrice di « *The Storm* », che « *both wash, and wing* » l'anima del poeta; ma è anche, paradossalmente, come il fuoco di « *Midnight* », evocato dalla presenza della stessa immagine, in quel « *Bloods, and Spirits* ». È vero che qui « *Bloods* » ha altre implicazioni, esprime concisamente il complesso concetto che il sangue redentore di Cristo è per l'uomo ciò che la rugiada è per il fiore; pure, è come se l'unione di « *dew* » e « *blood* » richiamasse improvvisamente alla fantasia del poeta l'immagine di « *Midnight* », i « *celestial flows* » del « *blood and water... which thy spirit blows* », così da suggerire l'uso degli stessi vocaboli, come lo « *spirits* » del verso seguente.

Joan Bennet<sup>56</sup>, ripresa da Pettet<sup>57</sup>, ha suggerito che dietro l'unione di « *Blood* » e « *spirit* » in queste metafore ci sia la recente scoperta della circolazione del sangue, fatta da Harvey nel 1628, che si sostituiva al tradizionale parallelismo tra l'« umore » del sangue con l'« elemento » dell'aria nel corpo umano. Anche questo è possibile: Vaughan è uno di quei poeti in cui il lavoro associativo della fantasia è così ricco da permettere a chi legge di trovare sempre nuove possibilità interpretative delle sue immagini, col pericolo talvolta di cadere nell'arbitrario. In una poesia è impossibile determinare con sicurezza uno per uno gli elementi che la costituiscono, come si farebbe di un composto chimico. Ma una cosa è di importanza fondamentale in Vaughan: stabilire che quegli elementi non restino fini a se stessi, che la fonte a cui sono atinti non sia un testo letterario o filosofico o sacro, ma sia la mente dell'artista che in potenza è vicina all'autore di quei testi perché è vicina alla verità intuitiva universale da cui essi sono nati. E questo mi sembra dimostrato con evidenza dalla ricchezza di questa prima strofa di « *The*

<sup>56</sup> In *Four Metaphysical Poets*, cit., p. 84, nota 1.

<sup>57</sup> *Op. cit.*, p. 122.

Morning-watch », sintetizzatrice delle piú vaste esperienze intellettuali e fantastiche, in cui ogni parola ha il suo valore e il suo posto preciso, e intreccia intorno a sé tutta una rete di rapporti, cosí da costruire un organismo unitario che esprime la centralità dell'intuizione.

Con la drammatica, impetuosa esclamazione: « heark! », si apre la seconda strofa, che è tutta all'insegna dell'armonia universale:

... heark! In what Rings,  
 And *Hymning Circulations* the quick world  
     Awakes, and sings;  
     The rising winds,  
     And falling springs,  
     Birds, beasts, all things  
 Adore him in their kinds.  
     Thus all is hurl'd  
 In sacred *Hymnes*, and *Order*, The great *Chime*  
 And *Symphony* of nature.

(vv. 9-18)

È però una musica tutta interiore, che corrisponde all'inno iniziale dell'anima al risveglio ed ha la stessa qualità di gioiosa preghiera. Come il raggio divino in « Midnight » suscita la « bright quickness » dello spirito freddo del poeta, cosí qui la luce del mattino rende « quick » il mondo intero; e il canto del mondo è espresso attraverso immagini dell'universo appartenenti all'armonica cosmologia medioevale, i « Rings » e le « Hymning Circulations » che suggeriscono la musica delle sfere. In questo modo, il senso del legame tra Dio e l'uomo, che in « Midnight » e « Joy of my life » era simboleggiato dalla visione delle stelle, qui diventa la sicurezza del rapimento contemplativo, in cui l'individuo si perde in un coro universale cui prendono parte tutte le forze della natura. E l'entusiasmo del canto si traduce nell'incalzare dei versi rapidi, con pochi accenti, dal suono acuto sottolineato dalle ripetute rime in « i ». In questa strofa, alla densità simbolica che ogni parola possedeva nella strofa precedente succede il potere di condensare in poche immagini una visione completa: cosí gli astratti « Rings » e « Hymning Circulations », con il loro sapore platonico e la loro carica di suggestione magica, rappresentano lo schema dell'universo, mentre le due divergenti immagini dei « rising winds » e delle « falling springs » riassumono tutta la varietà degli aspetti naturali, e tutte le creature sono evocate in un solo verso: « Birds, beasts, all things »; poi, il senso di contemplativa obbedienza dell'universo intero è raccolto in quell'« hurl'd » che de-

scrive la potenza del suo motore immobile, mentre « Chime » e « Symphony » ne sottolineano l'eterno ritmico pulsare.

Ora che l'intuizione gioiosa, prima lyricamente espressa come esperienza soggettiva, è diventata armonia universale, la riflessione viene a ricondurla all'ambito umano della ragione. È proprio questo brusco salto di tono e di atteggiamento che sottolinea una qualità essenziale delle prime due strofe di « The Morning-watch » e di pochi altri capolavori vaughaniani: la qualità, appunto, di documento di una esperienza interiore, la si chiami mistica o visionaria o ultraterrena, ma di un'esperienza reale, non solo desiderata o implorata o malinconicamente rievocata. Il fatto che il componimento sia costruito come una sorta di meditazione rituale, secondo le regole dettate da Vaughan stesso all'inizio del suo manuale di devozioni, *The Mount of Olives*, non gli toglie nulla della sua autenticità; ché anzi il rito non è che eterno rinnovamento dell'esperienza iniziale, resa oggettiva, spogliata delle dimensioni spaziali e temporali: è *in nuce* l'evento artistico, riproduzione universalizzata del momento unico e irripetibile.

Ma con la riflessione della terza strofa emerge invece l'intelletto che rielabora, cerca di definire, per mezzo di connotati particolari, quanto l'intuizione ha creato, o ricreato. C'è uno spostamento di qualità poetica, piú che un abbassamento: perché, se qui si fa avanti il poeta devoto alla Herbert, tuttavia sempre vaughaniane sono le immagini, indefinite e tuttavia ricche di suggestione, come:

... vocall joyes  
Whose *Eccho* is heav'ns blisse...

(vv. 21-22)

e queste immagini servono per cercare di definire le proprie esperienze attraverso paragoni e metafore, secondo uno sforzo caratteristico del poeta, che a volte, come in « Son-dayes », le accumula fino a formarne l'intera struttura del componimento. Inoltre, questa riflessione è necessaria ad introdurre l'ultima idea, che ritorna al momento iniziale con quella mancanza di legami logici tra una fase e l'altra del ragionamento che è così frequente in Vaughan. Dopo l'esperienza del risveglio alla gioia, dopo il senso dell'universalità di quella gioia e la definizione di essa nell'ambito della fede religiosa, viene ora la definitiva oggettivazione dell'esperienza, il paragone tra l'anima dormiente e la stella coperta dalla nuvola: è il tono tra visionario e gnomico di « Joy of my life », e non per nulla la metafora stellare è la stessa che dominava quei versi, e uguale è la qualità del rapporto col divino che ad essa si accom-

pagna, la sicurezza della presenza di Dio e dello spirito nell'universo e nell'uomo. Ed il ritorno delle immagini dello « shrowd », della « Curtain'd grave », e l'esplicito parallelo tra sonno e morte negli ultimi versi rievoca la prima strofa e chiarisce che il mattino è come la resurrezione alla vita eterna: di qui lo slancio gioioso di tutta la lirica.

Domandarsi se questa seconda parte di « The Morning-watch » possiede una inferiore qualità poetica rispetto alla prima, e se il componimento non sarebbe piú riuscito se si fermasse alla seconda strofa, viene spontaneo, ma sarebbe un errore. Indubbiamente il Vaughan che entusiasma e che trascina è in quella lirica, esultante visione che sospende il momento dell'esperienza nell'immobilità dell'eterno. E tuttavia, anche il poeta devoto e riflessivo che le fa eco è un aspetto insostituibile della personalità vaughaniana, senza di cui forse nemmeno il primo esisterebbe; poeta proprio perché sa imbrigliare e oggettivare le proprie emozioni, e quanto piú esse sono assorbenti tanto piú deve sforzarsi di vederle con occhio umano, oltre che ultraterreno. E, per di piú, poeta metafisico: che non può quindi solo oggettivare le proprie emozioni, ma anche le proprie idee; così che dopo l'unità della grande visione, tutta assorta nel suo unico impulso intuitivo, viene la dialettica intellettuale e formale della riflessione, consapevole dei contrasti tra anima e corpo, e si esprime in paradossi come « O let me climbe / When I lye down! », in un complesso ragionamento irto di « though » e « yet », in concetti come « my bed / That Curtain'd grave », e come:

... though sleep, like ashes, hide  
My lamp, and life, both shall in thee abide.

(vv. 33-34)

Vaughan è tutto in questa simbiosi del visionario e del riflessivo, la stessa che in « Come, come, what do I here » drammaticamente alternava le intuizioni dell'eternità alla consapevolezza del tempo; e di qui viene l'incanto metafisico di quei versi che accostano il miracoloso al quotidiano, la dialettica di terreno e ultraterreno, di personale e universale. Anche i fautori piú decisi del misticismo vaughaniano concordano infatti nel limitare la totalità di questo genere di esperienza religiosa: così Durr, concludendo le ricerche di Itrat-Husain e di R. Garner, può affermare che l'ultimo grado della « via mistica » non viene descritto nella poesia di Vaughan<sup>58</sup>. Appunto in questo limite di un'esperienza spirituale così sottile e così trascendente sta la particolare qualità della

<sup>58</sup> *Op. cit.*, pp. XVIII e XIX.

sua poesia, dove alle illuminazioni quasi inesprimibili segue la discesa entro dimensioni umane, ed alle visioni uniche segue il tentativo di ridurle in termini di ragionamento e di linguaggio comuni. Il Vaughan piú autentico è dunque quello che alterna rapimento e delusione, gioia e malinconico desiderio; che si apre in lirico canto dell'assoluto e si chiude in preghiera e stanchezza del relativo.

È questo il carattere che anche « *Chearfulness* »<sup>59</sup> ha in comune con « *The Morning-watch* »: la sospensione di ogni desiderio e di ogni limite terreno nella visitazione divina rievocata nella prima strofa, e poi il lento ritorno alla realtà e alla nostalgia quotidiana. Questo processo torna sempre, quando il senso dell'insofferenza del corpo non nasce da una riflessione o da una meditazione su un testo sacro, bensí da una esperienza intuitiva, immediata: cosí « *Religion* » si apre con la visione degli angeli a colloquio con l'uomo, « *The Retreat* » con la descrizione della « *Angell-infancy* », « *The Morning-watch* » con il canto armonioso dell'uomo e dell'universo; mentre altrove il contrasto tra la volontà dell'individuo e l'infinita armonia dell'assoluto balza in primo piano, per sciogliersi poi in preghiera. Ed allo stesso modo i componimenti che si aprono sulla nota dell'armonia si ripiegano poi sulla malinconia del desiderio, mentre agli altri lo slancio della preghiera dà una nota piú conclusiva di speranza e di fede; ma spesso questa nota è incrinata da quanto di intenzionale ha pur sempre questo atteggiamento devoto, mentre la spontaneità del sentimento emerge piú pura dalla nostalgia di esclamazioni come questa, nell'ultima strofa di « *Chearfulness* »: « *O that I were all Soul!* », o come in « *The Morning-watch* »: « *O let me climbe / When I lye down!* », o ancora, in « *The Retreat* »:

O how I long to travell back,  
And tread again that ancient track!

(vv. 21-22)

È questa purezza la nota piú alta di « *Chearfulness* », che non si distingue per splendore di visioni né per intensità emotiva: il linguaggio anzi è estremamente semplice, intessuto di immagini care a Vaughan, come quelle di luce e di volo sul respiro divino, senza complicazioni sintattiche, a volte colloquiale: « *hap what will* », a volte addirittura elementare: « *with much gladnesse / Quitting sadnesse* »; e per questo riceve tanto rilievo il finale naufragio nell'infinito:

<sup>59</sup> p. 428 M.

Then would I drown  
 My single one,  
 And to thy praise  
 A Consort raise  
 Of *Hallelujahs* here below.

(vv. 20-24)

Con « Peace »<sup>60</sup> appare piú evidente e culmina quel processo di creazione di miti che la fantasia del poeta sa operare come al di là della propria materia di canto e delle proprie intenzioni. Apparentemente si tratta di una devota descrizione del regno dei cieli, e certi versi riprendono precise formule liturgiche per definire la divinità: come « one born in a Manger », che « Did in pure love descend / To die here for thy sake », o come « The Rose that cannot wither, / Thy fortress, and thy ease ». Ma il fascino di « Peace » va assai al di là della devozione religiosa: come pochi altri, questo componimento è un chiaro esempio di quanto in Vaughan la religione possa essere trasfigurazione di un mondo fantastico del tutto lontano da ogni formulazione confessionale. « Peace » è una fiaba, e vi sono analogie con antiche credenze che ispirarono miti e leggende affini. E proprio per questa sua vicinanza alle radici dell'ispirazione vaughaniana, per questo oggettivarsi di quell'ispirazione in forme puramente intuitive, « Peace » è come l'emblema di tutta la poesia di Vaughan.

My Soul, there is a Countrie  
 Far beyond the stars,  
 Where stands a winged Centrie  
 All skilfull in the wars,  
 There above noise, and danger  
 Sweet peace sits crown'd with smiles,  
 And one born in a Manger  
 Commands the Beauteous files,...

(vv. 1-8)

Si è già visto che, fin dalla prima poesia, il motivo piú autentico della sua sensibilità era il desiderio di un Eden al di fuori dei contrasti e delle imperfezioni terrene, visto volta a volta nelle forme della poesia classica, dell'Arcadia cinquecentesca o dei manuali di astrologia medievale. E si è visto che la qualità fondamentale di quell'Eden era l'eternità, la purezza: così che, poi, la « conversione » non doveva modificare di molto le linee essenziali, ma anzi, attraverso il principio cri-

<sup>60</sup> p. 430 M.

stiano del « pellegrinaggio » terreno, della rigenerazione e della rinascita alla vita eterna, doveva assorbirne tutte le formulazioni eterogenee in un unico appassionato impulso alla trascendenza e all'aldilà. Ma è significativo che, nella poesia religiosa vista sinora, questo aldilà sia tuttora sentito come un lontano « fresh field » che giace « full East »<sup>61</sup>, le cui « pleasures should... crown » la sua « journey »<sup>62</sup>, un paese sconosciuto, « Above the stars, a track unknown, and high »<sup>63</sup>, una « shady City of Palme-trees »<sup>64</sup>, la « City... we travell too » di cui i santi sono le « shining spires »<sup>65</sup>; e che in « Peace » esso sia descritto come una favolosa « Countrie / Far beyond the stars », cui l'uomo arriva solo dopo un viaggio lungo e pericoloso attraverso l'oscurità della notte, come in « Death », ma dove trova riposo da « noise, and danger », tra le « everlasting hills » della vita eterna<sup>66</sup>. Il motivo risale al biblico pellegrinaggio degli Ebrei alla Terra Promessa, ed è ripreso, come Durr ha indicato, dagli scritti religiosi e dalle opere letterarie di tutti i tempi, come metafora o come allegoria. Ma la qualità favolosa della « Countrie » vaughaniana risale a fonti piú genuine di quelle costituite dalla letteratura devota: risale appunto all'antica aspirazione alla giovinezza eterna, un motivo tipico della mitologia e della letteratura universale. In particolare, numerose leggende celtiche parlano di isole dove emigrano gli uomini buoni, non a morire ma a vivere eternamente: il mito irlandese dell'isola di S. Brendan, quello scozzese di Tir-nan-og, quello bretone e gallese di Avalon o Avilion, l'isola dove fu trasportato Re Artù dopo la sconfitta finale; e, come queste, numerose altre leggende di lontani paesi felici, visitati dai santi negli anni oscuri del medioevo, originate forse dal carattere marinaro dei popoli celtici, abitatori delle coste occidentali e delle isole della Gran Bretagna e tesi sempre verso le acque sconosciute dell'oceano davanti a loro. Anche la « Countrie » vaughaniana non ha collocazione precisa, è al di là di ogni confine umano, persino al di là delle stelle che sono per lui l'immagine piú aderente dell'infinito. E allo stesso tempo i suoi abitatori hanno caratteri piú umani che divini: la figura che sta a guardia di quella terra, una « winged Centrie /

---

<sup>61</sup> In « Regeneration », v. 27.

<sup>62</sup> In « The Search », v. 68.

<sup>63</sup> In « Isaac's Marriage », v. 50.

<sup>64</sup> In « The Retreat », v. 26.

<sup>65</sup> In « Joy of my life », vv. 27-28.

<sup>66</sup> In « Man's fall, and Recovery », v. 1.

All *skilfull in the wars* », perde i caratteri biblici dell'arcangelo Michele per assumere quelli dei santi guerrieri dei poemi medioevali; così come la « *Sweet peace... crown'd with smiles* » si trasfigura in una sorta di regina di quel paese abitato dalle « *beauteous files* », dove regna la gioia e la bellezza.

I versi seguenti, piú liturgici, sono i meno suggestivi, ma anche le formule rituali vengono investite da una qualità misteriosa e leggendaria, che dà loro piú l'aria di prodigi da favola che di misteri della religione cristiana; così che, alla fine, l'esortazione a dedicarsi a Dio diventa tutt'altra cosa dall'agiografia edificante, diventa disprezzo dei « *foolish Ranges* » quotidiani e fede in « *one, who never changes* », nell'immobile sospensione fuori di tempo e spazio che è quella stessa della poesia, fuori da ogni dimensione materiale.

È anche la forma a creare un alone di favola intorno a « *Peace* »: quell'andamento piano, di racconto narrato alla propria anima, rende ingenua e mitiche insieme le descrizioni di figure e di imprese prodigiose, e la promessa delle meraviglie che si trovano nel « paese al di là delle stelle »; il linguaggio è semplicissimo, con pochi aggettivi, grande economia di apposizioni e di parentesi riflessive, senza complicazioni sintattiche e metriche; il concetto appare solo alla fine, nell'esortazione all'anima: « *none can thee secure / But one, who never changes* ». Qui è come se emergesse la consapevolezza dopo il sogno, e per questo emerge insieme la dialettica formale; è come la morale alla fine della favola.

Ecco dunque perché si è detto che « *Peace* » è l'emblema della poesia vaughaniana: perché qui veramente il suo senso dell'infinito è oggettivato, diventa non piú semplice desiderio e preghiera di ispirazione cristiana, ma creazione di un nuovo mito, che è cristiano solo in parte. E, come presso certe popolazioni pagane convertite solo di recente i riti magici continuano sotto le nuove spoglie delle formule religiose, e i vecchi idoli coesistono insieme ai simboli del nuovo dio, così in Vaughan la fantasia si alza al di sopra di ogni differenziazione di tradizioni, fedi e confessioni, per trarne gli elementi comuni ed eterni di tutti i miti dell'uomo. Ma proprio perché in « *Peace* » il linguaggio fonde perfettamente la magia individuale con l'universale sentimento religioso, e attraverso questo sentimento dà forma purissima all'intuizione poetica, si vede fino a che punto in Vaughan la religione sia mezzo, non fine di poesia, ed è chiaro il dualismo nascosto tra l'antico paganesimo e il cristianesimo recente, tra la fantasia e il linguaggio che la esprime.

La stessa qualità di compendio e simbolo della favola in cui il

poeta ha avvolto i dogmi cristiani si trova in « Corruption »<sup>67</sup>, che fonde armoniosamente il disprezzo puritano per la caduta dell'uomo con l'incanto dell'antico Eden visitato dagli angeli e la malinconia del ricordo dei « first white days » terreni; e se c'è qualche traccia di didatticismo nell'oggettività del racconto, donde la persona del poeta è esclusa fino al movimento finale, questo non fa che accentuare il passaggio di tutti quei motivi, già apparsi come visione o come meditazione personale in altri componimenti, a vero e proprio fatto mitico.

Il motivo iniziale, ad esempio, è lo stesso di « Mans fall, and Recovery »: eppure là è Adamo stesso che espone l'idea della corruzione umana, ed è quindi necessario identificarlo con tutta l'umanità, e di qui anche con il poeta, per accettarne l'universalità dell'esperienza; è necessaria insomma una convenzione iniziale, che ha qualcosa di artificioso, mentre l'impersonalità di « Corruption » ci introduce subito nel racconto poetico. È la stessa impostazione di « Peace », ma qui manca anche quell'iniziale intimo appello rivolto alla propria anima: « My soul, there is a Countrie... », e in suo luogo c'è un'affermazione decisa, improvvisa come tanti altri inizi « metafisici »: « Sure, it was so ». Acquista così risonanza di mito quella che era stata intima meditazione in « Religion », in « The Retreat », negli accenni di « The Search » e di « Isaac's Marriage »; ora tutti gli uomini splendono, alle origini del mondo, di quei « weak Rayes » che in « Vanity of Spirit » il poeta aveva scoperto in fondo alla propria coscienza; Dio, che in « The Retreat » era il suo « first love », ora è quello di tutta l'umanità; e così viene universalizzata quella che potrebbe essere la definizione del mondo spirituale vaughaniano:

He sigh'd for *Eden*, and would often say  
*Ah! what bright days were those?*  
 (vv. 19-20)

E l'Eden sulla terra qui non è più solo quello che il poeta vede con l'occhio del visionario, ma fa parte della storia dell'umanità, cui partecipa anche la natura:

... for each day  
 The vally, or the Mountain  
 Afforded visits, and still *Paradise* lay  
 In some green shade, or fountain.  
 (vv. 21-24)

---

<sup>67</sup> p. 440 M.

Solo alla fine riappare la voce individuale del poeta: è un drammatico appello all'« Almighty Love » di Dio, ricco di immagini concrete che ne rendono tagliente lo sdegno contro la « pazza umanità », culminante in una visione semi-emblematica anch'essa arricchita dall'allucinante immediatezza dei versi, brevi, incalzanti, foschi della così temuta minaccia delle tenebre che avvolgono il sonno del peccato:

All's in deep sleep, and night; Thick darknes lyes  
And hatcheth o'r thy people;

(vv. 37-38)

e gli ultimi versi, in particolare, hanno una rara intensità drammatica, che ne mette in rilievo la solennità della finale citazione dall'Apocalisse:

But heark! what trumpets that? what Angel cries  
*Arise! Thrust in thy sickle.*

(vv. 39-40)

## VI

Ma un altro mito si va formando e trova la sua prima grande formulazione in « And do they so? »<sup>68</sup>: è un motivo già parzialmente accennato in precedenza e suscettibile di grandi conseguenze, quello dell'obbedienza delle « creature » e del confronto con l'instabilità umana.

Si era visto apparire un primo confronto tra le cose e l'uomo in « Thou that know'st », dove alla vanità della nostra vita era opposta la durevolezza di « a stick, a feather, or a shell »; poi, in « Sure, there's a tye of Bodies », le erbe e gli uccelli, con il loro misterioso istinto, erano confrontati agli umani « hearts », che « are not so kind », in due versi che soli arricchivano di misterioso incanto quel componimento altrimenti astruso e incoerente. In « And do they so? », Vaughan sembra partire, nella sua meditazione, da una frase di S. Paolo, da lui citata all'inizio, per cui tutte le cose attendono la rivelazione « exerto capite »; ma è proprio questa immagine che ci riconduce ad un momento assai più antico della sua ispirazione, e precisamente a quel « To Amoret gone from him », uno dei giovanili *Poems* in cui il poeta aveva osservato i « ranks of flowers that spread / Their perfum'd bosomes to his head », i fiori tutti rivolti verso il sole, legati a lui dal « tye of influence » per cui essi « at such vast distance can agree ». Ripercorriamo così la strada che la fantasia di Vaughan ci mostra in un balzo nei primi due

<sup>68</sup> p. 432 M.

versi di questa lirica, con il caratteristico inizio improvviso e colloquiale che introduce *ex abrupto* il problema, condensandolo in poche parole evocative:

And do they so? have they a Sense  
Of ought but Influence?  
Can they their heads lift, and expect,  
And grone too?

(vv. 1-4)

La parola « Influence » è usata appunto a rievocare la cosmologia tradizionale e le proprie affermazioni precedenti; « Their heads lift » avvicina l'antica suggestiva immagine del fiore teso verso il sole ed il nuovo stupefacente principio insinuato dal testo scritturale. Si tratta, ancora una volta, di un'intuizione tutta personale che trova nelle parole bibliche solo una conferma e una sublimazione: così che questo motivo, pur riconciliabile al pessimismo vaughaniano nei confronti della natura umana, di cui si è parlato a proposito di « Thou that know'st », non ha di quello stato d'animo il sapore libresco e devozionale, bensì quello magico e nostalgico; né d'altra parte i legami che vi sono stati visti con un animismo di ispirazione ermetica lo appesantiscono di nozioni astruse e cerebrali. Il componimento anzi è tutto pervaso da quello stesso trepido senso della presenza divina che improntava i precedenti: ma qui l'ombra è scesa sulla gioia radiosa di « The Morning-watch », quel senso di visitazione celeste si è trasferito alle creature, mentre nel poeta si alterna drammaticamente alla coscienza delle proprie ricadute nella freddezza spirituale:

Sometimes I sit with thee, and tarry  
An hour, or so, then vary.  
Thy other Creatures in this Scene  
Thee only aym, and mean;

(vv. 21-24)

così che la nostalgia della preghiera non giunge solo alla fine, bensì si alterna fin dall'inizio all'adorazione. Torna nella prima strofa anche il disgusto per il pensiero e per la conoscenza umana che aveva ispirato « The Search » e « Vanity of Spirit », ma non in forma emblematica o allegorica, bensì molto piú concreta, come esperienza personale, espressa in una forma spezzata e colloquiale, eppure drammatica e perfetta nella sua economia:

... why th'Elect  
Can do no more: my volumes sed  
They were all dull, and dead,

They judg'd them senselesse, and their state  
 Wholly Inanimate.  
 Go, go; Seal up thy looks,  
 And burn thy books.

(vv. 4-10)

Qui, nel verso finale, riecheggia la saggezza della rinuncia a conoscere il mistero della vita umana che suona nelle famose parole del Prospero shakespeariano; così, l'ultimo messaggio del grande capostipite dei metafisici si intreccia all'opera di uno degli ultimi poeti di questa tradizione. E nulla potrebbe meglio confutare chi vede in Vaughan l'adepto di dottrine esoteriche, il ricercatore della pietra filosofale, ch e anzi, se talvolta in quelle dottrine egli trova affinit  con la propria disposizione spirituale e metafore delle proprie intuizioni, in realt  il mago ha « bruciato i suoi libri », e nel mistero non vuole pi  far luce, ma annullarsi per trovare la pace.

Questo desiderio nostalgico apre la seconda strofa, con parole ingenu e struggenti:

I would I were a stone, or tree,  
 Or flowre by pedigree,  
 Or some poor high-way herb, or Spring  
 To flow, or bird to sing!

(vv. 11-14)

e si nota la presenza della stessa formula gi  presente nella lirica precedente, « The Passion »: « I would I were... », meno drammatica ma pi  fantastica degli appelli diretti, come « O let me not thus range » (v. 19); la semplicit  della forma ben si accorda alla mancanza di ogni artificio ritmico, con quel ripetersi ingenuo di « or », con la cadenza monotona, quasi a sottolineare l'assoluta umilt  del poeta: umilt  che ha fatto pensare Blunden<sup>69</sup>, e poi Garner<sup>70</sup>, allo spirito di S. Francesco verso la natura. Tornano cos , applicati alle creature, gli stessi vocaboli che Vaughan aveva usati per definire il proprio stato d'animo: « Others... Sigh there, and grone for thee » richiama « My sighs, and grones » di « Church-Service », mentre le « Creatures » che « with heads / Erect peep from their beds » ricordano le virt  che fioriscono al sole della grazia divina, in « Regeneration »: « It was a Banke of flowers... broad-eyed / And taking in the Ray ».

<sup>69</sup> *Op. cit.*, p. 43.

<sup>70</sup> *Op. cit.*, p. 114.

Così il potere evocativo proprio di queste immagini così spesso ripetute in Vaughan si unisce al motivo centrale dell'obbedienza della natura per creare un'immagine dell'universo tra il mistico e il fantastico, in cui fiori e animali e pietre vivono di una loro segreta vita spirituale e tutto è teso in immobile, paziente attesa del grande evento finale; e si fondono la visione ermetica del mondo come « geroglifico divino » con quella platonica dello spirito universale che lo informa, e con quella cristiana disposta a vedere la presenza della provvidenza divina in ogni aspetto della natura, fino a creare un atteggiamento che Garner chiama « transcendent responses to the landscape »<sup>71</sup>, suggerendo un paragone con la grande tradizione che doveva seguirlo su questa strada, quella del trascendentalismo americano. Ma tutto questo non resta astrazione: il linguaggio è così semplice e puro, l'« umiltà francescana » verso la natura così istintiva che, accostati a concetti misteriosi e difficili come quelli, conferiscono loro una qualità fantastica, sospesa, simile all'atmosfera di « Religion », dove gli angeli parlavano con l'uomo all'ombra dei boschi. Non si tratta solo dell'esercizio spirituale consigliato da Thomas Vaughan, quello di « learn to refer all Naturals to their Spirituals, *per viam Secretioris Analogiae* »<sup>72</sup>, proprio perché si tratta innanzitutto di intuizione: l'ultima strofa infatti è un grido in cui risuona tutta la convinzione della passione istintiva, non il risultato di un calcolo cerebrale. È una sorta di ingenua gelosia dell'amore divino, una serie di esclamazioni e domande affannose che si placa in un tenero ricatto amoroso, quasi a ricordare a Dio il suo compito di buon pastore:

O let not me do lesse! shall they  
 Watch, while I sleep, or play?  
 Shall I thy mercies still abuse  
 With fancies, friends, or newes?  
 O brook it not! thy bloud is mine,  
 And my soul should be thine;  
 O brook it not! why wilt thou stop  
 After whole showers one drop?  
 Sure, thou wilt joy to see  
 Thy sheep with thee.

(vv. 31-40)

<sup>71</sup> *Op. cit.*, p. 1, n. 1: « Vaughan... is the best known of the seventeenth Century transcendentalists ».

<sup>72</sup> Cit. da Martin, nota a p. 736.

Appaiono qui due parole significative nella poesia di Vaughan e nella sua storia spirituale: « sleep » e « watch », immagine l'una del sonno ottuso delle emozioni, della freddezza spirituale, l'altra della tensione visionaria dei momenti mistici. Già in « Regeneration » il peccato « eclissava » la mente del poeta, e alcuni dei fiori dell'emblematico « banke » rivolto al sole divino erano « fast asleep »; in « Death » regnava la notte del peccato e della morte; e così, sempre il sonno e la cecità evocano lo stato che il poeta sembra temere di piú, quel « drowsie state » dell'anima che significa insensibilità spirituale, lontananza del senso di Dio. L'anima è sempre in pericolo della « dust, that would rise, and dimme my sight », e il poeta afferma che « in these veyls my Ecclips'd eye / May not approach thee »; e quando il corpo ottuso ha il sopravvento, il fiore dell'anima « sleeps, and droops », lo « hard heart » è « bound up, and asleep »; e si è visto come « The Call » sia tutto un grido di « Awake, awake », e il risveglio da quello « sleep » che « like ashes, hide / My lamp, and life » sia l'inno di gioia di « The Morning-watch », simbolo di rinnovata vita spirituale, mentre quella corporea è disprezzata come « weak, and sleepe »; così, in « Midnight », la veglia del poeta e la contemplazione sono opposti al sonno di tutti gli altri esseri.

È vero che queste immagini del sonno e delle tenebre spirituali si ritrovano spesso anche nelle Sacre Scritture e negli scritti devoti; ma esse sono così numerose, ossessive addirittura, in *Silex Scintillans*, da far pensare che rappresentino, nello spirito di Vaughan, qualcosa di piú che degli stereotipi astratti. Tanto terrore deve derivare proprio dal fatto che il poeta si sentiva spesso in pericolo di cadere in quel sonno dell'anima: tanto che a volte esso diventa, con apparente contraddizione, simbolo del riposo agognato della morte, e così Vaughan confessa: « But I would be / With him I weep / A bed, and sleep / To wake in thee ». In effetti, è il sonno « temporale » quello che il poeta teme, il tempo che è « old, and slow », mentre la notte e il sonno della morte sono benvenuti perché Dio ha:

... placed in mans outside  
 Death to the Common Eye,  
 That heaven within him might abide,  
 And close eternitie.

Il sonno è lo stato d'animo quotidiano, quello dell'uomo che vive giorno per giorno, e « Each day, and houre... is on wing, / Rests not a span », non si ferma mai, non esce dalla dimensione temporale per sospendersi

nella « veglia » dell'eternità. Il sonno, insomma, è la mancanza del divino, cioè dell'infinito. Ma la poesia di Vaughan ha bisogno del senso dell'infinito, esso è il suo ossigeno, senza di cui la pianticella si affloscia e si inaridisce in agiografia devota. Questo è ciò che accade ogni volta che la volontà di domare la parte mondana di sé, il libero arbitrio ribelle e cieco alla contemplazione della verità, verrà ad imporsi al poeta, obbligando entro atteggiamenti penitenziali il libero volo della fantasia; ma sempre un po' di quell'ossigeno gli sarà fornito dal motivo dell'eterna veglia delle creature, così ricco di mistero.

Così non a caso la nota dei « transcendent responses to the landscape » è la più felice di un componimento didattico come « *Rules and Lessons* »<sup>73</sup>, che pure contiene questa bellissima strofa:

Walk with thy fellow-creatures: note the *bush*  
 And *whispers* amongst them. There's not a *Spring*,  
 Or *Leaf* but hath his *Morning-hymn*; Each *Bush*  
 And *Oak* doth know I AM; canst thou not sing?  
 O leave thy Cares, and follies! go this way  
 And thou art sure to prosper all the day.

(vv. 13-18)

È una strofa in cui, come in tutti i miti, il pensiero sembra aprirsi a profondità insondabili; in cui l'immediato intrecciarsi del canto del poeta con quello delle creature può poi proiettare, come in un gioco d'ombre, il ripiegarsi della mente umana sulla voce naturale, la consapevolezza di quel ripiegamento e il godimento di tale consapevolezza; così che il canto umano sembra proteso in un tentativo di catturare nel canto delle creature il principio creativo della vita stessa e di Dio, per poterlo ripetere nell'organismo poetico.

Con la prima parte di « *Christ's Nativity* »<sup>74</sup>, il motivo della superiorità delle creature ritorna alle forme tradizionali, in una poesia dalle immagini facili e generiche, dal ritmo cantabile, che si ripiega dalla gioia iniziale in malinconico desiderio e infine in preghiera e nel breve « concetto » finale. Più che le immagini, che alternano comuni metafore naturali a quella, già usata in « *Buriall* », della casa « all filth, and obscene » che è l'anima del poeta, è la vivacità della forma che arricchisce questo componimento, tutto impostato, come « *The Call* », sull'incal-

<sup>73</sup> p. 436 M.

<sup>74</sup> p. 442 M.

zante esortazione « Awake, awake », e poi sull'ingenua immediatezza della formula di desiderio cara a Vaughan,

I would I were some Bird, or Star...

(v. 13)

I would I had in my best part

Fit Roomes for thee!

(vv. 19-20)

La seconda parte di « Christ's Nativity » è del tutto diversa dalla prima, e fu probabilmente unita ad essa perché tratta del medesimo argomento; qui però, forse, per manifestare l'indignato stupore del poeta per la legge passata dal parlamento puritano anni prima, che aboliva il festeggiamento del Natale e della Pentecoste. L'impostazione è retorica, tutta domande, che però restano monotona ripetizione di concetti prosaici e formule dottrinali, senza dramma perché senza contrasti emotivi e fantastici, troppo fresca di sdegno devoto per decantarsi in distaccate forme poetiche.

## VII

Già con « Christ's Nativity » l'incanto che il motivo delle creature possedeva appena scoperto va spegnendosi in convenzionale lezione della natura per l'uomo; ma se, da un lato, con tale motivo il poeta corre il pericolo di cadere nel didatticismo, dall'altro esso gli apre sempre una possibilità conoscitiva che già si intravedeva in « Rules and Lessons ». Questo si fa evidente soprattutto nella seconda parte di *Silex Scintillans*, dove in generale quello sforzo conoscitivo si comunica a tutta la poesia e ne costituisce la qualità più alta. Non che si possa attribuire valore poetico alla sola presenza di questo tentativo di penetrare nel mistero dell'universo: in « The Bird » e « The Timber », al contrario, lo sforzo intellettuale prevale su quello poetico, e le due liriche restano frammentarie e disorganiche.

« The Bird »<sup>75</sup> si apre con due strofe uguali nello schema metrico e poeticamente omogenee, in cui il motivo della « creatura » che canta in lode della provvidenza divina è arricchito da quella facoltà di sentire la vita della natura che si è vista capace, già nella prima poesia, di rendere concreta e magica insieme la figura di questi esseri. Ma già la strofa si conclude con due versi didattici, che servono solo di passaggio alla vi-

<sup>75</sup> p. 496 M.

sione che segue: visione in cui il senso magico e favoloso della natura animata riceve forse la sua espressione piú perfetta e suggestiva:

So hills and valleys into singing break,  
And though poor stones have neither speech nor tongue,  
While active winds and streams both run and speak,  
Yet stones are deep in admiration.

(vv. 13-16)

ma che va divagando dal motivo espresso nelle prime due strofe e si conclude, di nuovo, nell'esposizione di un principio. Si tratta appunto del tentativo di passare dal fisico al metafisico, attraverso un confronto tra il mattino del mondo, che è ritorno all'adorazione, e la preghiera che può creare il mattino nell'animo umano, confronto che era il succo di un'altissima poesia come « The Morning-watch »; ma, in luogo di svolgersi in un'alterna armonia di esperienza gioiosa e di riflessione, esso viene espresso e teorizzato attraverso un ulteriore motivo, quello ermetico dello « Spirito » che illumina la sua sfera come una stella, suggestivo ma disorganico rispetto agli altri. Così la metafora degli uccelli mattutini e notturni del paese dell'anima riprende con un passaggio un po' forzato l'immagine iniziale: ma in luogo dell'atmosfera serena che nasceva in quest'ultima dall'intimità delle immagini naturali, c'è attorno a quella un alone di mistero e di favola, ricco di echi della prima poesia, sottolineato dalla forte assonanza del secondo verso, e dai simboli pagani e cristiani del demoniaco:

The Turtle then in Palm-trees mourns,  
While Owls and Satyrs howl;  
The pleasant Land to brimstone turns  
And all her streams grow foul.

(vv. 27-30)

La lirica si chiude così su una nota discendente, assai rara in Vaughan, così come è raro che la riflessione abbia l'effetto di spezzare la suggestione fantastica delle immagini, in luogo di concluderla e darle una ragione nei versi finali.

Come in « The Bird », anche in « The Timber »<sup>76</sup>, che lo segue nel testo, la parte della riflessione e della devozione si stacca da quella della fantasia, incrinando l'unità della lirica. Qui però assai meno che nella precedente: almeno le prime nove strofe sono una coerente meditazione sulla frase di S. Paolo citata alla fine: « He that is dead, is freed

<sup>76</sup> p. 497 M.

from sin », e intrecciano un lungo paragone tra l'albero morto, che, come si diceva dei cadaveri degli assassinati, sente l'avvicinarsi del suo nemico, la tempesta, e l'anima di chi è morto al mondo, che piange tuttavia i peccati passati. Ma anche qui, l'insegnamento non è fuso all'osservazione naturale, e ben diversa è la qualità poetica del primo elemento del paragone, l'elegia della descrizione e il misterioso orrore del fenomeno macabro, da quella dell'insegnamento morale. Come sempre, l'albero è vagheggiato come una creatura senziente, e la riflessione sulla vita che una volta si intrecciava intorno a lui, e che ora continua indifferente il suo corso, è piena di suggestione di infinito scorrere del tempo e di eterno rinnovarsi del ciclo dell'esistenza: un effetto ottenuto anche, nella prima strofa, dal ripetersi dell'aggettivo « many » e dall'accostamento di parole come « dead » e « living »:

Sure thou didst flourish once! and many Springs,  
 Many bright mornings, much dew, many showers  
 Past ore thy head: many light *Hearts* and *Wings*  
 Which now are dead, lodg'd in thy living bowers.

(vv. 1-4)

E allo stesso modo, dopo il tempo passato dei verbi della prima strofa, il presente della seconda sottolinea l'eternità degli « old, and still enduring skies »:

And still a new succession sings and flies;  
 Fresh Groves grow up, and their green branches shoot  
 Towards the old and still enduring skies,  
 While the low *Violet* thrives at their root.

(vv. 5-8)

È lo stesso incanto che il contrasto tra vita terrena e ultraterrena faceva nascere in « They are all gone »; anche qui c'è il « secret sense » di un misterioso legame tra l'albero e la vita, che supera il limite della morte.

Le strofe seguenti, invece, che introducono il secondo elemento del paragone, l'anima assassinata dal peccato, non conservano una goccia di quel mistero e di quella poesia. La prima è retorica, impostata su interrogazioni e sul solito trito vocabolario devoto; la seconda, più solenne nel ritmo e nel tono sentenzioso, non sa però sollevarsi molto più in alto, né vi riesce la terza, più ricca di autentica malinconia:

Yet grief and old wounds make him sore displeas'd,  
 And all his life a rainy, weeping day.

(vv. 35-36)

Si chiude così quella prima parte di « The Timber » in cui si è vista una coerenza meditativa. La parte seguente non fa che discettare sull'alternarsi di pentimento per i peccati, gioia per la loro remissione, utilità della penitenza per l'uomo; le immagini non appartengono più alla mitologia poetica vaughaniana ma restano citazioni bibliche, e si fanno a volte emblematiche, come l'ultima che contiene un concetto senza alcuna relazione con il motivo centrale, e introduce una nota aspra di condanna per l'uomo, assai discordante nel contesto pio e penitente.

Ma ben più alto è il risultato di altri componimenti ispirati allo stesso motivo. Nelle ultime due poesie del primo volume di *Silex Scintillans*, ad esempio, la consapevolezza dei propri miti poetici e il tentativo di vedervi il principio divino che governa l'universo si equilibrano in espressioni di purezza metafisica. Entrambe sono improntate dal medesimo spoglio tono di relazione dei risultati della propria riflessione: più astratta e raziocinante la prima, « Man »<sup>77</sup>, costruita in modo ammirevole, con quelle due prime strofe collegate da un ragionamento che addensa le lezioni tratte dalla natura pur senza togliere l'ampiezza al ritmo, scandito dai lenti sostantivi astratti e dai concreti attributi delle immagini, e innesta la parafrasi evangelica entro la dialettica formale propria del Vaughan riflessivo:

Weighing the stedfastness and state  
 Of some mean things which here below reside,  
 Where birds like watchful Clocks the noiseless date  
 And Intercourse of times divide,  
 Where Bees at night get home and hive, and flows  
 Early, aswel as late,  
 Rise with the Sun, and set in the same bows;

## 2.

I would (said I) my God would give  
 The staidness of these things to man! ...

(vv. 1-9)

mentre poi, nella terza e quarta strofa, la « restlessness » dell'uomo è messa in risalto dalla lentezza un po' monotona dei versi ed infine dall'evidenza del concetto, di sapore donniano, che chiude la lirica:

Man is the shuttle, to whose winding quest  
 And passage through these looms  
 God order'd motion, but ordain'd no rest.

(vv. 26-28)

---

<sup>77</sup> p. 477 M.

La seconda, « I walkt the other day »<sup>78</sup>, si avvicina piuttosto in qualche modo a « Regeneration », benché manchi qui l'oscurità che ne faceva una cifra incomprensibile. Ambedue le poesie derivano dalla forma herbertiana di trasfigurazione di una ricerca spirituale in racconto emblematico, quella di « The Pilgrimage » e « Peace »; in particolare, « I walkt the other day » è piú vicina al modello nella chiarezza espositiva, e riprende anche, per l'immagine naturale, la terza strofa del « Peace » herbertiano:

Then went I to a garden, and did spy  
                   A gallant flower,  
                   The Crown imperial.<sup>79</sup>

Tuttavia anche qui la metafora del fiore è qualcosa di piú che un semplice esempio fra gli altri, come era in Herbert. Il poeta ha appreso a vedere nella natura una miniera di lezioni valide per l'uomo, e, insieme, quel suo senso originale della vita misteriosa di ogni cosa creata ha assunto una qualità poetica tutta personale. Così, mentre in « Vanity of Spirit » egli aveva rinunciato a trovare Dio nella natura, ora egli sa di poterlo fare, pur teso a trascendere le « Masques and shadows » della vita terrena:

Grant I may so  
 Thy steps track here below,  
                   8.  
 That in these Masques and shadows I may see  
                   Thy sacred way,  
 And by those hid ascents climb to that day  
                   Which breaks from thee  
 Who art in all things, though invisibly;  
(vv. 48-54)

E, quel che piú conta, questa lezione spirituale non resta avulsa dall'immagine del fiore, e la lirica mantiene una organicità rara e sa ben alterare il senso dello spirito sotteso alla materia con l'espressione concreta delle emozioni. L'immagine del fiore accompagna tutto il componimento, descritta dapprima con la lenta, malinconica tenerezza che Vaughan ha sempre di fronte alla natura:

I walkt the other day (to spend my hour)  
                   Into a field  
 Where I sometimes had seen the soil to yield

<sup>78</sup> p. 478 M.

<sup>79</sup> In *Works*, O.U.P., p. 125.

A gallant flowre,  
 But Winter now had ruffled all the bowre  
 And curious store  
 I knew there heretofore.

(vv. 1-7)

Il tono si fa poi piú colloquiale, piú vivace l'espressione, finché la scoperta della vera vita del fiore viene espressa in termini coloriti, concreti:

And by and by  
 I saw the warm Recluse alone to lie  
 Where fresh and green  
 He lived of us unseen.

(vv. 18-21)

Con la quinta strofa emerge il paragone tra il fiore addormentato e i morti cullati dalla pace eterna; ma il fiore che ha dato origine a questa scoperta non è dimenticato, e riappare anzi, concretamente descritto, nella strofa seguente:

And yet, how few believe such doctrine springs  
 From a poor root  
 Which all the Winter sleeps here under foot ...

(vv. 36-38)

finché si apre la preghiera finale, ricca del senso vaughaniano di un Dio tutto mistica potenza vitale, derivante dal senso della misteriosa vita della natura:

O thou! whose spirit did at first inflame  
 And warm the dead,  
 And by a sacred Incubation fed  
 With life this frame,  
 Which once had neither being, form, nor name, ...

(vv. 43-47)

e poi, attraverso la contrapposizione degli opposti, emerge la qualità paradossale di un Dio immanente e trascendente, e della vita umana che non è vita, perché vera vita è la morte; e le cose sono « Masques and shadows » ma anche la « sacred way » a Dio, una via nascosta, « hid ascents » attraverso cui si arriva però alla luce del giorno, « that day / Which breaks from thee »; e quella luce divina è « in all things, though invisibly »; così, ai « dream and sorrows » terreni si oppongono « Light, Joy, Leisure, and true Comforts » celesti, cui la « dumbe urn » della morte è vita, « nascosta » nella luce eterna e che in essa tuttavia sarà « mostrata ».

Questo superamento della contraddizione tra Dio immanente e trascendente, l'adempimento della preghiera di vedere la via sacra di Dio nelle ombre della realtà sembrano attuarsi in « Cock-crowing »<sup>80</sup> proprio per mezzo della trasfigurazione in poesia del motivo delle creature. « Cock-crowing » è una delle poesie più perfette di *Silex Scintillans*, sia nella tensione emotiva che nella forma; ed è uno dei più completi quadri dell'universo quale Vaughan lo concepisce e quale lo ricrea nella sua poesia. È per questa ragione che assumono qui particolare rilievo le idee che Vaughan mutuò dalle sue fonti ermetiche e cristiane sulla qualità di quell'universo, tanto che « Cock-crowing » è stato sempre considerato una sorta di « summa » del suo pensiero; finché recentemente D. C. Allen, in uno studio magistrale su questo componimento, ha tenuto non solo a ricostruire tutta la tradizione simbolica che sta alle sue spalle, ma ad affermare soprattutto che a rendere reale quella tradizione « was the long struggle of men to express in the lower world what their hearts told them about the unknowable »<sup>81</sup>. Quello che tali parole vogliono sottolineare è dunque il carattere tutto poetico della metafora centrale di « Cock-crowing », lo stesso che si è già visto del resto in tutta la migliore poesia vaughaniana; e inoltre esse suggeriscono appunto quella qualità di « sonda » nell'inconoscibile di cui partecipano tutte le più alte poesie di Vaughan, e, in fondo, tutta l'arte umana.

Si è svolto anche qui pienamente quel processo essenziale alla poesia vaughaniana: il fastidio iniziale della pericolosa libertà umana, il bisogno di una dimensione diversa e assoluta, si è sposato all'intuizione dell'armonia misteriosa del creato, e ha trovato il suo simbolo nella filosofia ermetica e nella religione cristiana. Il gallo, secondo gli ermetici, contiene un « seme », una « signature » della sfera del sole, ed il magnetismo fra seme e stella lo desta all'apparire della luce; visto in termini cristiani, il gallo diventa una sorta di mediatore tra Dio e l'uomo dormiente, e per Vaughan dunque un simbolo della propria ansia di trascendere i limiti umani verso l'assoluto.

Già questo simbolo era stato usato da Vaughan in « Man », uno dei gradini preparatori a « Cock-crowing »; esso è, cioè, ormai non più solo un'intuizione personale o solo uno schema razionale, ma è la somma e

---

<sup>80</sup> p. 488 M.

<sup>81</sup> D. C. ALLEN, *Vaughan's 'Cock-crowing' and the Tradition*, ELH, XXI (1954), p. 106.

il superamento dei due, si è rivestito della facoltà di evocare l'esperienza iniziale del poeta, e a sua volta servirà alla ricerca e alla scoperta di quanto di universale è adombrato dietro quell'esperienza, e dietro alle immagini particolari e alle intuizioni personali che hanno costituito il punto di partenza della poesia. Essa culminerà così con la scoperta della propria condizione umana e del proprio rapporto con Dio, trasfigurati tuttavia, e fatti lirici dalla qualità tutta poetica del mondo che li sottende.

Fin dall'inizio infatti dottrina ermetica e linguaggio cristiano si fondono in quelle immagini di luce che in Vaughan assumono valore di evocazione estatica e favolosa dell'infinito. Dio è il « Father of lights » della tradizione scritturale, come nota Martin, ma le immagini del « glance of day » e del « busie ray » sono vaughaniane, presenti già l'una nella prima poesia <sup>82</sup>, l'altra in « Midnight » <sup>83</sup>; e se le parole « Paradise and light » servono a definire le due dimensioni del simbolo del gallo, quella religiosa e quella metaforica, esse richiamano anche l'immagine del paradiso come « mondo della luce » che è al centro della poesia religiosa di Vaughan. Allo stesso modo, la parola « seed » evoca immediatamente quel seme spirituale che il poeta aveva scoperto in fondo alla propria coscienza, in « Vanity of Spirit », e proprio sotto la forma di « weak beames, and fires », di una luce che in « The Retreate » diventava « a glimpse of his bright face »; il seme dell'immagine divina nell'uomo si identifica così con il « little grain » che nel gallo « So shines and sings, as if it knew / The Path unto the house of light ». In questo modo, diviene chiaro come le immagini delle prime due strofe, lungi dal dipendere dal significato ermetico e mistico per formare una metafora coerente, sono di per sé correlativo oggettivo di un mondo poetico che, per organicità e completezza, precede e se mai arricchisce il linguaggio con cui si esprime:

Father of lights! what Sunnie seed,  
 What glance of day hast thou confin'd  
 Into this bird? To all the breed  
 This busie Ray thou hast assign'd;  
     Their magnetisme works all night,  
     And dreams of Paradise and light.

Their eyes watch for the morning hue,  
 Their little grain expelling night

---

<sup>82</sup> In « Upon the Poems and Playes of... Mr. Cartwright », *Olor Iscanus*, v. 38, p. 55 M.

<sup>83</sup> v. 6, p. 421 M.

So shines and sings, as if it knew  
 The path unto the house of light.  
     It seems their candle, howe'r done,  
     Was tinn'd and lighted at the sunne.

(vv. 1-12)

Non come semplice metafora è infatti trattata l'immagine del gallo: il poeta vi si sofferma con la sua caratteristica lentezza descrittiva e ritmica, evocando tutto un mondo di magia notturna alla cui suggestione giova il rallentamento introdotto dalla coppia di versi alla fine della strofa, e la stessa imprecisione delle immagini, per cui è il « magnetisme » che, con una ellissi tipica di Vaughan, « dreams of Paradise and light », così come è il « little grain » che « sings », in luogo del gallo. E la musica è ampia e indefinita, come nei componenti maggiori, forza lo schema di accenti per estendere i versi a dismisura:

What glance of day hast thou confin'd  
 Into this bird?

e la rima rintocca sui contrasti di luce e tenebre: due volte torna su « night-light », avvicina ad essi « morning hue », sottolinea « sunne ».

Dopo l'immagine estatica emerge la dialettica del ragionamento, nella terza strofa, e con essa la ricerca del mistero della condizione umana:

If such a tincture, such a touch,  
 So firm a longing can impowre  
 Shall thy own image think it much  
 To watch for thy appearing houre?  
     If a mere blast so fill the sail,  
     Shall not the breath of God prevail?

(vv. 13-18)

Il ritmo della ricerca è intenso ma non affannoso, si distende nelle due ampie strofe seguenti, la quarta e la quinta, contrapponendo la « immortal light and heat » della presenza divina al « dark, Aegyptian border » della sua assenza; e si apre, infine, nella domanda definitiva che racchiude tutto il significato razionale e tutto il valore di esperienza di « Cock-crowing »:

If joyes, and hopes, and earnest throws,  
 And hearts, whose Pulse beats still for light,  
 Are given to birds; who, but thee, knows  
 A love-sick souls exalted flight?

(vv. 31-34)

Giunge così la certezza della scoperta, sottolineata dalle ripetizioni e dagli echi sonori:

Onely this Veyle which thou hast broke,  
 And must be broken yet in me,  
 This veyle, I say, is all the cloke  
 And cloud which shadows thee from me.  
 This veyle thy full-ey'd love denies,  
 And onely gleams and fractions spies.

(vv. 37-42)

« Veyle » è ripetuto tre volte, « broken » due volte; « cloke » e « cloud » accentuano con l'allitterazione del cupo suono gutturale il senso di insofferenza per gli impacci terreni. E la preghiera giunge, infine, con una intensità lirica esaltata dal culminare delle immagini luminose, in cui si trasfigura ogni concetto religioso tradizionale, e Dio è veramente solo pura luce gloriosa:

O take it off! make no delay,  
 But brush me with thy light, that I  
 May shine unto a perfect day,  
 And warme me at thy glorious Eye!  
 O take it off! or till it flee  
 Though with no Lilie, stay with me!

(vv. 43-48)

Con « The Starre »<sup>84</sup> siamo in un'ulteriore dimensione della stessa esperienza spirituale e poetica. Uguale è l'assunzione di idee ermetiche e tradizionali a spiegare le proprie intuizioni e a caricarsi dei propri trascendenti significati poetici; diverso però è l'atteggiamento verso quelle dottrine e opposto quel procedimento poetico, che in luogo di partire dalla visione e ripiegarsi nella riflessione vede il prevalere di quest'ultima, e si chiude su uno di quei misteriosi tocchi di magia naturale che di solito segnano l'inizio delle liriche vaughaniane. È vero infatti che la prima strofa apre uno di quegli estatici momenti di descrizione delle stelle, simile a quello iniziale di « Midnight », di cui riprende certi suoni come « stream and flow » che riecheggia « streames, and flames », o come « winde, and curle, and wink », che ricorda « work, and wind »; ma fin dall'inizio si imposta il ragionamento che si svolgerà ininterrotto nelle prime tre strofe, e porrà le premesse per la riflessione svolta nelle successive:

<sup>84</sup> p. 489 M.

What ever 'tis, whose beauty here below  
 Attracts thee thus & makes thee stream & flow,  
     And wind and curle, and wink and smile,  
     Shifting thy gate and guile:  
 Though ...  
 Yet ...

Ora, Vaughan di solito non riesce a fare poesia di un'impostazione così astratta e serrata: si è visto che gli manca l'intensità emotiva del pensiero donniano e la robustezza concreta dell'intelletto dantesco. Eppure, in questa lirica, l'immagine delle stelle riesce a spargere la sua magia sulle astratte formulazioni del « Commerce » ermetico fra uomo e potenze celesti. Anche una strofa arida come la quarta si allenta già, nell'ultimo verso, in evocazione della misteriosa « sympathie » fra gli elementi, e poi si fonde alla bellezza fantastica e alla lenta musica della strofa seguente, in cui è cantata la stessa esperienza emotiva del poeta:

Next, there's in it a restless, pure desire  
 And longing for thy bright and vitall fire,  
     Desire that never will be quench'd,  
     Nor can be writh'd, nor wrench'd.  
 (vv. 17-20)

Così, nella seguente, riappare una delle più belle espressioni di « Cock-crowing »:

These are the Magnets which so strongly move  
 And work all night upon thy light and love,  
 (vv. 21-22)

e poi ritorna quell'immagine del « pure desire » già vista nella quinta strofa, e più ancora sottolineata dalla ripetizione carica di intensità emotiva:

For where desire, celestially, pure desire  
 Hath taken root, and grows, and doth not tire,  
     There God a Commerce states, and sheds  
     His Secret on their heads.  
 (vv. 25-28)

E il mistero del « commerce » tra Dio e l'uomo emerge dalle lente ripetizioni di « and », che ampliano il secondo verso all'infinito. Tanto più inaspettato, e pure suggestivo, giunge perciò, a conclusione di questa ampia struttura raziocinante e di queste vaghe astrazioni, un'immagine umile e vivida insieme, presa dalla natura:

... he shall feel  
That God is true, as herbs unseen  
Put on their youth and green.  
(vv. 30-32)

## VIII

Siamo dunque ora in uno dei momenti piú perfetti nella difficile storia della poesia religiosa di Vaughan. Ma un simile equilibrio sui fili cosí numerosi e cosí strettamente intrecciati della sua ispirazione è un momento raro in quella poesia; e se è facile che l'intenzione devota lo faccia tracollare dal lato della letteratura edificante, è presente anche il pericolo opposto, quello della maniera, del compiacimento formale, benché raro nel Vaughan dei temi religiosi. Tale sembra essere il caso di « Church-Service »<sup>85</sup>, in cui lo spunto è una frase di S. Paolo che, parlando della speranza umana nella rigenerazione, afferma che « the Spirit itself maketh intercessions for us with groanings which cannot be uttered » (Rom. VIII. 26).

Su questo tono di speranza, e su questa immagine degli « interceding, spirituell grones » della « holy dove », Vaughan ricama tutto un gioco di suoni e di metafore. Prima sviluppa quella dello Spirito Santo, poi la intreccia a quella dell'aridità umana, espressa dalle parole bibliche « dust, and stones », ma la cui forte allitterazione piú volte ripetuta fa sospettare una scelta fatta in base al suono piú che al significato; le due immagini tornano alla fine, fuse, con un effetto di sorpresa che ha ben poco di drammatico, tanto piú che si tratta della citazione del titolo di una poesia di Herbert<sup>86</sup>:

The Eccho of these stones  
— My sighs, and grones.  
(vv. 23-24)

Ed il linguaggio è tutto artificiale. Pare che Vaughan si compiacia di ripetere continuamente gli stessi elementi:

Blest be the God of Harmony, and Love!  
The God above!  
(vv. 1-2)

For dust, and stones,  
For dust in every part, ...  
(vv. 6-7)

<sup>85</sup> p. 426 M.

<sup>86</sup> « Sighs and Grones », O.U.P., p. 83.

La monotonia della musica cerca forse di rendere il salmodiare rituale, con quei versetti brevi e riecheggianti che sembrano riprodurre una risposta corale di fedeli ai versi piú lunghi.

L'artificialità poi risalta soprattutto quando appare, nella seconda strofa, il motivo della « heap of sand » che Dio solo può « knit », che è lo stesso già incontrato in « Distraction ». Ma là c'era angoscia vera, paura della propria debolezza, e la genuinità del sentimento balzava vivida dalla forma tormentata, drammatica, piena di contrasti, allentata solo nell'abbandono finale della preghiera. Qui, il senso delle parole contrasta col motivo dominante del « God of Harmony, and Love », con la sognante tranquillità della musica e delle immagini, la gioia del « quire of souls », l'attardarsi della forma in parentetiche e ripetizioni: e nella terza strofa torna il gioco dei termini « stone, and dust », e la « Musick », e il concettino finale. Non c'è angoscia, ma come un compiacimento della propria fragilità continuamente sottolineato; così che questa specie di angoscia fittizia, questi « sighs and groans » emessi soprattutto per ascoltarne la musica fanno della preghiera un gioco letterario, in cui il concetto spicca isolato e inutile perché non c'è dramma né nella forma né nel contenuto.

Da questo pericolo si salva invece « The Passion »<sup>87</sup>, in cui l'equilibrio è ancora conservato. È un equilibrio delicatissimo, che si regge sul paradosso del Dio-uomo, contemplato e adorato e insieme pianto per le sue sofferenze, e sull'unione dell'esperienza personale di dolore e di ebbrezza mistica con lo schema preordinato della meditazione secondo i dettami di S. Bonaventura, per cui « every detail must be dramatized as if one were present »<sup>88</sup>; e infine sull'armonia espressiva tra l'immediatezza lirica delle esclamazioni dolorose e la riflessione di certe costruzioni raziocinanti e di certi concetti. La particolare struttura formale del componimento poi è un caso limite della tendenza vauhaniana all'effusione lirica. Solo un sentimento autentico poteva salvare dal sospetto di un compiacimento estetico tutte quelle esclamazioni:

What pain didst thou  
 Feel in each blow!  
 How didst thou weep, ...

(vv. 5-7)

<sup>87</sup> p. 430 M.

<sup>88</sup> L. MARTZ, *op. cit.*, p. 73.

What cruell smart  
 Did teare thy heart!  
 How didst thou grone it ...  
 (vv. 10-12)

e la mescolanza di una precisione di particolari e di un'insistente monotonìa da primitivo insieme a concetti come:

... thy self steep  
 In thy own precious, saving teares!  
 (vv. 8-9)

o come questo passo, tolto in prestito da Herbert:

Most blessed Vine!  
 Whose juice so good  
 I feel as Wine,  
 But thy fair branches felt as bloud,  
 (vv. 15-18)

concetti che al primitivismo tolgono l'ingenuità e l'immediatezza. Eppure quell'autenticità esiste, e balza dalla semplicità del vocabolario e delle immagini, dalla freschezza di esclamazioni come « My dear, dear God! », « O thou, whom my soul Loves, and feares! »; e di espressioni di nostalgico desiderio, come:

I would I were  
 One hearty tear!  
 One constant spring!  
 (vv. 47-49)

mentre solo alla fine degenera in puro gusto della contrapposizione stupefacente e arguta.

In presenza di uno sfondo spirituale complesso quanto quello della poesia religiosa di Vaughan, è molto difficile, e forse arbitrario, sondare le profondità delle sue intenzioni letterarie e poetiche. Già si è detto che, in poesie come « Peace », il poeta devoto sembra sfumare nel creatore di nuovi miti, quasi al di là delle sue stesse intenzioni. Ora, giungono momenti in cui queste intenzioni sembrano essere non piú rivolte a fini diversi dai risultati poetici, ma coincidere con essi in piena consapevolezza della finzione artistica cui stanno servendo. Vaughan sembra cioè a volte superare la propria qualità di cantore di Dio e della religione cristiana per giungere ad una consapevolezza artistica che nella propria poesia gli fa trovare il mezzo e il fine.

È a questo tipo di poesia « riflessa » che appartiene un componi-

mento difficilmente valutabile come « Unprofitableness »<sup>89</sup>. Esso canta il motivo della divinità degli aspetti piú semplici della natura, e possiede una rara compattezza formale. Qui non c'è traccia di eulogie devote e di atteggiamenti edificanti: c'è l'esperienza della visitazione divina, la stessa di « The Morning-watch » e « Cheerfulness », che trova nella metafora vegetale non solo una raffigurazione e una fonte di meditazione, quali potrebbe darle un emblema, ma una vera e propria piccola rappresentazione, in cui il personaggio centrale, la « thankless weed », è il poeta stesso nei suoi rapporti con Dio.

Non è certo la prima volta che incontriamo l'immagine del fiore a raffigurare l'animo del poeta: già si era visto anzi, analizzando « The Morning-watch », che essa è simbolo centrale della poesia vughaniana. Ma, come si è detto, molte altre poesie ed una ulteriore maturazione del rapporto tra il poeta e la divinità sono intervenute ad arricchire il contesto di « Unprofitableness » di nuovi echi. In « The Morning-watch » il fiore era ancora metafora dell'animo umano; ma poi il poeta si è andato piegando su queste « creature », si è chiesto se possiedano « a sense / Of ought but influence », si è convinto che Dio solo esse « aym, and mean », che « ther's not a Spring / Or Leafe, but has his morning-hymn », ha desiderato di essere « a stone, or tree, or flower by pedigree » per trovare, nella loro umiltà, il segreto della santità. Ed ora è come se questa immedesimazione fosse avvenuta: Vaughan non dice piú « my soul breakes, and buds » bensí « I flourish », il fiore non è piú metafora del poeta ma è il poeta stesso; tuttavia, pur con la necessità di accettare questa convenzione iniziale, manca la qualità artificiosa che si era notata in « Man's fall, and Recovery », proprio perché qui dietro a ogni immagine si è accumulato un tesoro di piani simbolici, mentre dietro a quella poesia c'erano innanzitutto concetti biblici.

« Unprofitableness » non è mito religioso rivestito di immagini fantastiche, al contrario è la creazione fantastica del poeta che ha ormai acquistato valore di mito poetico-religioso; ed ora a sua volta, scendendo al momento particolare, il mito si concretizza in forme individuali attraverso l'esperienza. Infatti la particolare attrazione divina, mitico privilegio del mondo inanimato, è ora esperienza del poeta che è a contatto con la purezza primigenia delle creature, travolto dalle loro stesse leggi di armonia universale, ma non è piú, come in « The Morning-watch », l'uomo penosamente diviso tra la « stella » dell'anima e

---

<sup>89</sup> p. 441 M.

la « nuvola » del corpo, bensì è ormai particella dell'assoluto, libero, paradossalmente, perché ha rinunciato ai limiti di una libertà responsabile e pericolosa. È vero che anche ora ci sono « dust and sand » che possono contaminarlo, e « snarling blasts » e « cold showers » che lo bruciano; e che la « thankless weed » si lamenta di non saper offrire frutti e foglie per la corona divina. Ma questa è l'umiltà francescana che ha sostituito l'angoscia del conflitto con la volontà e il desiderio di annullarsi in Dio: non c'è conflitto qui, non c'è preghiera, l'abbandono alla legge superiore è totale, senza rimpianti. Di qui la coerenza formale: in « The Morning-watch » essa è incrinata dal passaggio improvviso dalla contemplazione estatica alla riflessione; qui invece, dal primo all'ultimo verso, il poeta e il suo simbolo coincidono, tutte le immagini appartengono allo stesso centrale motivo del fiore, e la riflessione, in luogo di intervenire a sistemare quanto la visione aveva di irrazionale, informa la lirica fin dall'inizio, accettando appunto la visione come razionale, facendo finzione poetica dell'intuizione. E qui si apre il problema che una poesia come « Unprofitableness » presenta nell'opera vaughaniana: è proprio questo spegnere i contrasti con l'irrazionale facendone una « matter of fact » che toglie qualcosa all'incanto magico della sua poesia. È vero, « The Morning-watch » è spezzata dalla riflessione, è come un sogno da cui il poeta si sveglia bruscamente per analizzarne il senso nascosto; mentre « Unprofitableness » è tutto una veglia, pur mantenendo le apparenze del sogno. Ma è forse proprio quel contrasto, quell'impeto fantastico iniziale, ricco di mille echi inafferrabili, che dava a « The Morning-watch » uno splendore sfuggente ad ogni analisi, di cui manca « Unprofitableness »; perché la poesia di Vaughan risiede in quel contrasto, vive della contrapposizione a volte angosciata, a volte malinconica, dei limiti terreni all'assoluto divino; vive insomma della presenza continua del razionale accanto all'irrazionale, del loro intreccio fantastico, del loro cozzo violento.

Anche in « The Sap »<sup>90</sup> la metafora vegetale organizza in un solo vitale simbolo le due immagini del fiore e del regno favoloso di là dalle stelle, ripreso, come già in « Peace », da Herbert. Se qui la metafora non coincide con il poeta stesso, come in « Unprofitableness », essa ne è pur sempre trasfigurazione, ma non ha più l'intensa qualità di esperienza

---

<sup>90</sup> p. 475 M.

che « The Morning-watch » possedeva, bensì quella astratta della spiegazione e dimostrazione, apparentemente immobile nell'emblema:

Come sapless Blossom, creep not stil on Earth  
 Forgetting thy first birth;  
 'Tis not from dust, or if so, why dost thou  
 Thus cal and thirst for dew?  
 It tends not thither, if it doth, why then  
 This growth and stretch for heav'n?  
 Thy root sucks but diseases, worms there seat  
 And claim it for their meat.  
 Who plac'd thee here, did something then Infuse  
 Which now can tel thee news.  
 There is beyond the Stars an hil of myrrh  
 From which some drops fal here,  
 On it the Prince of *Salem* sits, who deals  
 To thee thy secret meals,  
 There is thy Country, and he is the way  
 And hath withal the key.

(vv. 1-16)

Dietro la forma serrata e concisa si nasconde però una dialettica interna espressa dalla forma drammatica, che interroga e discute; ed allo stesso modo, dietro le cifre misteriose delle ricorrenti immagini vegetali, c'è la presenza di tutto il complesso di idee che quelle immagini sempre evocano in Vaughan: così « first birth » ci richiama i « first white days » della purezza primitiva; l'accento al « something » infuso nell'anima rimanda ai « weak beames, and fires » che giacciono in fondo alla coscienza umana, il seme sparso da Dio perché cresca e sbocci alla sua grazia; e infine la « Country ... beyond the stars » è la stessa già additata dal poeta alla propria anima, il paese dove la « sweet peace sits crown'd with smiles ».

Fin qui dunque « The Sap » è una perfetta poesia metafisica, apparentemente astratta ma ricca di evocazione fantastica, apparentemente conclusa ma tutta tesa internamente in una dialettica che si condensa in dialettica formale. Tuttavia la coerenza interna che faceva trasparire il destino umano, ma sempre dietro il vetro colorato dell'immagine vegetale, si va perdendo dopo questa prima parte; ai miti naturali vaughniani vanno sostituendosi motivi devoti ad illustrare il sacrificio di Cristo: e vanamente tornano parole come « sap » e « dew », perché ormai l'identificazione di « rugiada » e « sangue redentore » non avviene più per forza di intuizione poetica come in « The Morning-watch », ma attraverso l'apologo edificante:

But going hence, and knowing wel what woes  
 Might his friends discompose,  
 To shew what strange love he had to our good  
 He gave his sacred bloud  
 By will our sap, and Cordial; ...

(vv. 23-27)

Con « Disorder *and* Frailty »<sup>91</sup> la tendenza all'irrigidimento letterario raggiunge il suo estremo. Questo componimento presenta una qualità unica tra quelli visti sinora: è una sorta di riassunto delle vicende del rapporto tra il poeta e Dio, e si presenta come una antologia delle intuizioni poetiche che via via hanno espresso la qualità di quel rapporto. Un procedimento del genere, che pure ha in comune con tutta la poesia vughaniana la « tecnica » delle immagini ricorrenti, non ha però di quella tecnica il carattere più positivo, quello dell'evocazione intuitiva che coglie l'affinità tra l'immagine nuova e quella antica, ma ne sottolinea anche il mutato contesto, facendone rinnovata poesia; bensì presenta l'inconveniente più pericoloso per l'autenticità poetica, il carattere voluto e quindi la maniera in cui quella tecnica può degenerare. Se infatti l'arte può trasformare le intuizioni in miti poetici, lo sfruttamento del mito come cifra convenzionale, da ammassare insieme ad altre, diventa alessandrinismo, compiacimento letterario.

In « Disorder *and* Frailty » la meditazione parte da una citazione biblica, che deplora la caducità della virtù umana; e si sofferma sugli alterni momenti di adorazione e di freddezza che si contendono il cuore del poeta, terminando, come sempre, in preghiera. La prima strofa è senz'altro il momento più alto, sobria nel linguaggio, tipica nella costruzione formale che inquadra le sospensioni, i raddoppiamenti e le lenitezze ritmiche entro la robustezza del ragionamento; e già troviamo, a rappresentare lo stato d'animo del poeta, due metafore tra le più comuni in Vaughan, quella della pianta « tost / By winds, and bit with frost », e quella del « dead sleep » in cui egli spesso sente di trascinarsi. Fin dall'inizio della terza strofa, ecco apparire le autocitazioni: il « break, and bud », il « bloud » divino che è come « Dew », e la metafora del fiore in « I grow / And stretch to thee », rimandano a « The Morning-watch », così come « thy fire, and breath » rievoca « Midnight » richiamato anche da quel « ayiming at all / Thy stars, and spangled hall »: e infatti l'esperienza che il poeta sta ricordando è appunto quella che aveva informato quelle poesie, il rapimento dei momenti di

<sup>91</sup> p. 444 M.

grazia. Si può addirittura pensare che queste « autocitazioni » siano del tutto consapevoli in Vaughan, che egli cioè non stia tentando di ricattare, per mezzo dello stesso linguaggio, la poesia che allora aveva creato spontaneamente, ma che piuttosto additi, del tutto apertamente, a quegli stessi scritti, come a documenti della propria storia spirituale. Anche « *The Morning-watch* » infatti era costruita ad immagini già usate in precedenti poesie, ma ben altra era la ricchezza poetica che ogni evocazione portava con sé, poiché ogni immagine era leggermente mutata, ed il mutamento era significativo dello sviluppo spirituale avvenuto nel frattempo. Gli indefiniti « *shoots of everlastingness* », oggetto di nostalgico rimpianto in « *The Retreat* », diventavano immediati « *shoots of glory* », esperienza diretta; « *I felt... shoots* » diventava « *with what... shoots of glory my soul breakes, and buds* », così che il lontano inizio della vita rievocato in « *The Retreat* » si trasformava nell'esperienza gioiosa del risveglio mattutino, pur conservandone le note affini, mostrandone anzi, per mezzo loro, i legami simbolici. Così, la concentrata immagine della rugiada che diventa sangue e spirito nel petto del poeta, pur accennando al gruppo di immagini di liquido e di respiro del precedente « *Midnight* », aveva la sua necessità nel nuovo contesto della metafora vegetale intrecciata al simbolo della rigenerazione. Le immagini vecchie diventavano una nuova poesia, esprimevano un'esperienza nuova.

In questi versi di « *Disorder and Frailty* », invece, le espressioni usate sono identiche ai contesti precedenti, ed invece di venire sviluppate organicamente in un nuovo simbolo vengono ammassate entro pochi versi, troppo ragionati per essere suggestivi: è come se quelle immagini venissero spiegate, coordinate tutte entro la metafora della crescita del fiore, con tutti quei legami logici di causa ed effetto che prima mancavano perché l'intuizione li sostituiva. Il poeta spiega così che il germoglio spunta dall'argilla, che rappresenta la sua fragilità, per opera del fuoco divino, cioè del respiro di Dio, e che il sangue redentore è simboleggiato dalla rugiada e dalla fonte:

I threaten heaven, and from my Cell  
Of Clay, and frailty break, and bud  
Touch'd by thy fire, and breath; Thy bloud  
Too, is my Dew, and springing wel.

(vv. 16-19)

Da notare è la prosaicità del ritmo, con la corrispondenza retorica di « *Clay, and frailty* », « *fire, and breath* », prima il simbolo e poi la spie-

gazione; e la zeppa costituita da quel « too », così prosaico per la posizione all'inizio del verso, come ad elencare le ulteriori spiegazioni. Un netto contrasto appare invece con le immagini seguenti, che sono nuove e intense: quella degli insetti che guastano le foglie, che tornerà in « The Proffer », quella della radice che « Hid under ground survives the fall », ripresa e sviluppata piú tardi in « I walkt the other day », e l'immagine della tempesta che lo spoglia, che accenna agli « snarling blasts » di « Unprofitableness », ben si adattano al nuovo contesto tutto informato dalla metafora vegetale. Ed anche questa forte differenza di tono poetico suggerisce che quei primi versi della strofa non possono essere che vere e proprie autocitazioni. Un ulteriore elemento in questa direzione è il carattere antologico delle strofe, ciascuna delle quali contiene una diversa metafora: dopo quella della « frail weed » nella seconda, viene quella della « falling Star » nella terza, basata sulla teoria scientifica, di origine ermetica secondo Martin, della natura delle stelle cadenti, che nascono come « Exhalations » dalle acque stagnanti: immagine che ci riporta addirittura al giovanile « To Amoret, of the difference 'twixt him, and other Lovers... », dove quei « false fires » erano contrapposti al proprio « pow'rfull Love »; mentre poi, in *Silex Scintillans*, « The Showre » paragonava quell'esalazione al proprio « lazie breath », e già apparivano attributi come « drowsie », « Infectious Ease », « smoke... of the brest », ripresi qui in « sleeping Exhalations », « sickly Expirations », e tipici tutti dell'immagine vughaniana del torpore spirituale. Formalmente, questa strofa è piú vicina alla prima poesia, lenta com'è nello svolgere la descrizione, priva di un forte *climax* per l'accumularsi delle cadenze finali; manca quella concentrazione di immagini naturali e attributi spirituali in un solo breve quadretto che dava alla prima strofa di « The Showre » la sua qualità magica e malinconica insieme; qui al poeta interessa piuttosto il proprio atteggiamento penitente.

Nella quarta strofa l'ammasso di metafore di diversa origine, come la citazione iniziale da Herbert, già usata in « Holy Scriptures », poi l'immagine del seme, vista alla fine di « The Match », e infine la metafora musicale, anch'essa derivante da Herbert, impedisce lo sviluppo organico dell'espressione, così che ne vengono isolati e indeboliti anche certi bellissimi passaggi spiccatamente vughaniani, come « amongst thy tire / of Stars, above Infirmitie », e come lo slancio del primo verso: « O, is! but give wings to my fire... ».

Interessante è invece l'ultimo vocabolo della strofa, che termina con

la preghiera di « tune to thy will / My heart, and verse ». Esso è infatti un ulteriore indizio di quella consapevolezza letteraria già sentita nell'uso delle « autocitazioni », un elemento presente, del resto, anche nei componimenti vicini nel testo. In « The Check », ad esempio, una delle appassionate domande finali a se stesso era « wher's now thy protestation, / Thy Lines, ...? », e sia questo verso che quello visto in « Disorder and Frailty » si rifanno a Herbert, il che è significativo se si pensa che questo poeta fu per Vaughan maestro non solo di elevazione spirituale ma anche di ispirazione letteraria. E significativa è anche una lirica come « Idle Verse »<sup>92</sup>, in cui le « Queint folies, sugred sin » che il poeta teme non sono solo i peccati della carne ma anche quelli della poesia.

Si è visto infatti, introducendo *Silex Scintillans*, che con « Idle Verse » Vaughan prende atto della propria rinuncia al mondo e del proprio « Match » con Dio; non a caso usando quel vocabolo che era il titolo, appunto, di quella lirica dedicata a Herbert, « whose holy, ever-living lines / ... have checkt my blood »<sup>93</sup>.

E infine, dopo « Idle Verse », di non grande rilievo per l'eccessivo posto dato alle indignate manifestazioni del « rhetorical strain » vaughaniano, viene « Son-dayes »<sup>94</sup>, dedicato tutto alla definizione della domenica, con le più pure intenzioni edificanti, e ricco di prestiti herbertiani umilmente usati senza tentare di farli propri. Oltre al titolo, che deriva dal « Sundays » di « The Temple », è herbertiana anche l'origine della particolare forma di « Son-dayes »: un cumulo di definizioni senza un solo verbo, che potrebbe veramente risalire, come nota Hutchinson, alla tecnica del *dyfalu* gallese. Malgrado le intenzioni, « Son-dayes » ha un suo fascino, derivante in gran parte proprio dalla sua forma particolare: un fascino simile a quello delle litanie dei mistici primitivi, per cui conferire attributi alla divinità era insieme cantarne le lodi e tentare di afferrarne l'essenza misteriosa. Sentimento e lavoro intellettuale insieme: questo ci riconduce alla poesia metafisica, ed a tale stile infatti appartengono quasi tutte le definizioni di « Son-dayes », che avvicinano il prodigio divino ad immagini quotidiane, come in:

Transplanted Paradise; Gods walking houre;  
The Cool o'th'day;

(vv. 11-12)

<sup>92</sup> p. 446 M.

<sup>93</sup> In « The Match », p. 434 M.

<sup>94</sup> p. 447 M.

mentre alcune racchiudono inoltre tipiche intuizioni vaughaniane, come queste, esprimenti l'urto del tempo con l'eternità:

A day to seek  
Eternity in time; the steps by which  
We Climb above all ages; Lamps that light  
Man through his heap of dark days; and the rich,  
And full redemption of the whole weeks flight ...

(vv. 4-8)

o come quelle che vedono il « commerce » tra l'uomo e il divino:

The Creatures *Jubile*; Gods parle with dust;  
Heaven here; Man on those hills of Myrrh, and flowres;  
Angels descending; the Returns of Trust; ...

(vv. 13-16)

e le immagini di luce e di infinità:

Bright shadows of true Rest!

(v. 1)

A Gleam of glory, after six-days-showres

(v. 16)

The milky way Chalkt out with Suns

(v. 21)

È da notare inoltre l'abilità metrica attraverso cui Vaughan riesce ad attenuare la monotonia dei versi: gli *enjambements* frequenti, i giochi di accenti che, insieme alle allitterazioni, sospendono certe immagini in una lentezza estatica:

Lamps that light  
Man through his heap of dark days.

Herbert sembra dunque, a volte, identificarsi con l'ideale poetico stesso di Vaughan. È interessante, a questo proposito, la lettura di un passo di *The Mount of Olives*, il manuale di devozioni dedicate ad ogni momento della giornata, che Vaughan compose tra la pubblicazione del primo e del secondo volume di versi sacri, di cui spesso costituisce la parafrasi in prosa. Qui Vaughan cita Herbert come una delle « blessed Patterns of a holy life »<sup>95</sup> e come « a most glorious true *Saint* and a *Seer* »<sup>96</sup>, riportandone poi una poesia, « Life », in cui Herbert medita sull'effimera bellezza dei fiori e sulla realtà della morte. Ma particolar-

<sup>95</sup> p. 186 M, 12.

<sup>96</sup> p. 186 M, 16.

mente significativa diviene questa citazione se confrontata ad un componimento del secondo *Silex Scintillans*, « Joy »<sup>97</sup>, in cui l'immagine culminante della prima strofa è quella quasi emblematica della religiosità di quel secolo, della « Death's head crown'd with roses », presente appunto in *the Mount of Olives* e proprio nel contesto della citata apologia di Herbert. Questo avvicinamento mette in luce il punto di vista letterario di « Joy », rivolto a deprecare non solo la propria indegnità spirituale ma anche, sembra, la propria attività poetica: la poesia si configura così come un atto di umiltà di fronte al maestro, e veramente molte delle severe definizioni dei primi versi, come:

a grone well drest, where care  
Moves in disguise, and sighs afflict the air;  
Sorrows in white; griefs tun'd;

(vv. 3-5)

si potrebbero applicare a certe espressioni più esteriori di contrizione incontrate nella poesia di Vaughan, prima fra tutte « Church-Service ». Ma anche questo stesso « Joy » non va immune da un sospetto di compiacimento, tutto pervaso com'è da una intenzione di ascetismo contro cui cozzano certe contrapposizioni stupefacenti nei *couplets* della prima strofa, e certe fughe fantastiche e ritmiche della seconda parte, come in questi versi:

As leafs in Bowers  
Whisper their hours,  
And Hermit-wells  
Drop in their Cells:  
So in sighs and unseen tears  
Pass thy solitary years, ...

(vv. 23-28)

Insieme a « Joy » c'è tutto un gruppo di liriche in cui si nota l'imitazione di Herbert, con risultati poetici assai vari. « The Favour »<sup>98</sup> si apre cantando un'esperienza che Martin ricollega a due versi herbertiani, ma che in Vaughan è più immediata e più lirica: dove Herbert dice:

If thy first glance so powerfull be,  
A mirth but open'd and seal'd up again,<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> p. 491 M.

<sup>98</sup> p. 492 M.

<sup>99</sup> In « The Glance », vv. 17-18, *Works*, cit., p. 172.

Vaughan esclama:

O thy bright looks! thy glance of love  
Shown, and but shown me from above!

(vv. 1-2)

E tutto « The Favour » è una sorta di concentrato della sua esperienza spirituale, ormai maturatasi nelle altissime espressioni di « The Morning-watch », « They are all gone » e « Cock-crowing ». La gioia della visitazione divina, e il rimpianto e il desiderio che essa suscita al suo svanire, è avvicinata al senso dell'adorazione segreta delle creature, non piú in ampie ricreazioni fantastiche di quell'esperienza e di quel mito poetico, ma nella sobria espressione della preghiera culminante in un *couplet* conciso e ricco, tutto contrasti di immagini che danno il senso della sua paradossale esperienza mistica:

So shall my nights and mornings be  
Thy time to shine, and mine to see.

(vv. 11-12)

In questo senso, « The Favour » è una lirica unica, formalmente, nella poesia vaughaniana: e per questo non è significativa di quella poesia, proprio perché i suoi miti poetici non sono concreti ma usati come formule già pronte, per sottolineare l'idea espressa dalla preghiera, non per evocarne l'incanto misterioso:

Some kinde herbs here, though low & far,  
Watch for, and know their loving star.  
O let no star compare with thee!  
Nor any herb out-duty me!

(vv. 7-10)

Una disposizione del genere però è piú adatta alla razionalità di Herbert che all'intensità visionaria di Vaughan. Ancora una volta dunque, come già si era visto a proposito di « Disorder and Frailty », l'influenza di Herbert, troppo pedissequamente accettata, porta Vaughan lontano dalla propria immediatezza poetica, verso un sospetto di letterarietà. Allo stesso modo, il seguente « The Garland »<sup>100</sup>, modellato sugli esempi herbertiani di emblematiche trasformazioni delle proprie meditazioni, non sa imitare la naturalezza con cui Herbert si sposta da un piano all'altro delle metafore, facendo trasparire la propria esperienza attraverso i

---

<sup>100</sup> p. 492 M.

simboli e le qualità simboliche attraverso la propria individualità; ma si ferma al piano piú astratto e predicatorio dell'emblema, che culmina in sermone privo di fantasia e di originalità.

A sua volta, « Love-sick »<sup>101</sup> torna alla tensione conoscitiva ed espressiva del Vaughan migliore, e solo per la forma a frasi incatenate dipende da Herbert che l'usò in « A Wreath »<sup>102</sup> e in alcune strofe di altri componimenti, derivandola, secondo Hutchinson, da una strofa del « S. Peter's Complaint » di Southwell<sup>103</sup>. Tuttavia le immagini e la particolare tensione emotiva di « Love-sick » sono tutte di Vaughan, di cui appare chiaro anche il diverso trattamento dello schema, assai meno serrato e logicamente necessario che in Herbert, ma piú atto ad esprimere il disarticolato affanno della ricerca formulata nella domanda iniziale:

Jesus, my life! how shall I truly love thee?

La forma di « Love-sick », in realtà, malgrado l'apparente artificialità, è espressione quanto mai aderente della religiosità vaughaniana: la sua difficoltà stessa rappresenta l'incalzare del trasporto di passione e ragione insieme, l'una tesa a intensificare le proprie sensazioni raddoppiandole e martellandole, l'altra a definirle meglio ripetendole; e raddoppiamenti e ripetizioni del resto sono elementi formali cari a Vaughan, sempre usati come in una volontà di annullarsi ripetendo gli epiteti della natura divina e i suoi paradossali contrasti. Le immagini, inoltre, sono ormai tipiche della sua poesia, ricevono dal raddoppiamento come una eco che le ingrandisce e le scolpisce nell'immaginazione: e l'eco non è solo fantastica ma anche sonora, un gioco di allitterazioni a volte particolarmente serrato:

Thou art  
Refining fire, O then refine my heart,  
My foul, foul heart!

(vv. 12-14)

Tutta questa tensione carica così il concetto finale di una particolare forza espressiva, tesa a rappresentare il paradosso cristiano della redenzione, ma non senza il ritmo estatico delle ripetizioni e il culminante senso di infinito:

---

<sup>101</sup> p. 493 M.

<sup>102</sup> *Works*, p. 185.

<sup>103</sup> *Id.*, nota p. 542.

Thy woe, who caus'd his weal; so far his weal  
 That thou forgott'st thine own, for thou didst seal  
 Mine with thy blood, thy blood which makes thee mine,  
 Mine ever, ever; and me ever thine.

(vv. 19-22)

Lo stesso ritmo teso a definire il mistero e il paradosso divino trasforma lo schema del seguente « Trinity Sunday », che da tripartito e regolare, quale era nell'omonima poesia di Herbert da cui deriva, diviene l'espressione di un solo ragionamento articolato nelle tre strofe; e salva così, nella sua qualità di ricerca intellettuale, quanto di troppo concettoso c'è nell'espressione, e di troppo devozionale nelle immagini.

Tutto questo sforzo diretto ad esprimere l'essenza divina culmina nella traduzione del Salmo 104, che canta la grandezza di Dio e la creazione del mondo; oltre ad accentuarne in genere gli aspetti panteistici, la traduzione ha passi di intensa qualità personale, come in:

In thy celestiall, gladsome messages  
 Dispatch'd to holy souls, sick with desire  
 And love of thee, ...

(vv. 14-16)

in cui si ritrova il titolo del precedente « Love-sick » e l'esperienza gioiosa di certi momenti vaughaniani; e la penultima strofa esprime una volta di più la coscienza letteraria del poeta, che vuole appunto usare « that gift » per cantare la divinità.

## IX

Ma queste liriche appartengono al secondo volume di *Silex Scintillans*, e già agisce in esse lo sforzo conoscitivo che distingue questa parte dell'opera vaughaniana. Inoltre, finché Herbert è visto soprattutto come maestro di poesia, la personalità di Vaughan sa emergere autonoma dalle forme prese a prestito a quel poeta. È quando la figura herbertiana diventa guida spirituale che, pur nella maggiore libertà formale, viene repressa la libera attività della fantasia. In questi momenti, la divinità stessa è vista attraverso Herbert: non solo cantare Dio diventa il dovere religioso che nella poesia precedente la trasfigurazione in miti poetici riscattava, ma ora anche quei miti vanno piegati all'ufficio additato da Herbert, e cantare Dio diventa anche un dovere letterario.

Così « The Match », nel primo volume<sup>104</sup>, si inaridisce in formule

<sup>104</sup> p. 434 M.

dogmatiche, e « The Check »<sup>105</sup>, pur donnicamente vigoroso di dialettica appassionata contro la pigrizia spirituale del poeta, è oppresso dal moralismo, solo a tratti superato nel motivo della lezione naturale; mentre « The Resolve »<sup>106</sup>, tutto stretto com'è nel suo conciso, secco atteggiamento gnomico, non sviluppa in dramma intimo il contrasto tra la futilità mondana che tenta il poeta e la vita eterna a cui aspira, ma accumula insieme versi triti o presi da Herbert e da Benlowes con immagini intense e concrete, come « run, and reach / Home with the light, / Be there before the shadows stretch », terminando in una forma emblematica che ricorda per molti versi il pellegrinaggio terreno di « Regeneration »; né di tutta la poesia resta impresso altro che l'angoscia incalzante delle ammonizioni, simili nell'atteggiamento didattico al vicino « Rules and Lessons ».

Con « Rules and Lessons »<sup>107</sup> infatti, il tono gnomico di « The Resolve » e l'atteggiamento penitente di « The Match » confluiscono in un componimento singolare, consapevolmente didattico e spesso arido, eppure ricco dell'incanto che emana dai tipici temi vaughaniani di cui esso è una miniera. Martin indica, come significativa del particolare moralismo di « Rules and Lessons », una frase dell'introduzione a *The Mount of Olives*:

*Neither did I thinke it necessary That the ordinary Instructions for a regular life (of which there are infinite Volumes already extant) should be inserted into this small Manuall, lest instead of Devotion, I should trouble thee with a peece of Ethics. Besides, thou hast them already as briefly delivered as possibly I could, in my Sacred Poems.*<sup>108</sup>

E già si è visto come Vaughan conoscesse, e talvolta seguisse, la tradizione gallese dei versi gnomici e moralistici; tradizione del resto già seguita da Herbert nel suo « Church-Porch », pure indicato come fonte di ispirazione formale di questa poesia.

Tuttavia può sembrare strano un atteggiamento didattico in un poeta come Vaughan, così isolato dalla società, teso all'ultraterreno. È un atteggiamento naturale in Dante, che è uomo tra gli uomini, che si appassiona e si sdegna e lotta, le cui invettive e i cui insegnamenti sono

---

<sup>105</sup> p. 443 M.

<sup>106</sup> p. 434 M.

<sup>107</sup> p. 436 M.

<sup>108</sup> p. 140 M, 28-33.

ricchi di umori terreni, di odio e di amore per i suoi simili; così che il moralismo dantesco, per quanto severo, risente di quel « common sense », di quella equilibrata consapevolezza di appartenere alla stessa grande famiglia umana che è dell'umanesimo di tutti i tempi. Ora, proprio a questo umanesimo religioso Grierson vuole accomunare Vaughan, contrapponendolo come « distinctively Anglican » al didatticismo e alla severità dei poeti protestanti<sup>109</sup>: ma, a mio avviso, l'atteggiamento spirituale di Vaughan sfugge per molti lati a questa schematizzazione. In non pochi aspetti egli è piuttosto vicino ai Protestanti che alla propria confessione; e già Eliot scriveva, nella recensione a Blunden<sup>110</sup>, che Vaughan gli pareva « rather near to a sombre Welsh non-conformity ».

Più volte egli ha espresso il suo disprezzo per la mediazione di una religione corrotta tra l'uomo e Dio; e si è visto anche il suo terrore della corruzione del mondo, l'aspirazione a trascendere. La prefazione di *The Mount of Olives* è illuminante al riguardo, perché mette in luce la sua convinzione che i buoni sono assai pochi: « *Good men in bad times are very scarce; They are like the standing eares of Corne escaped out of the Reapers hands...* »<sup>111</sup>, e la sua fede, molto vicina a quella dei suoi nemici Puritani, di essere uno dei pochi eletti e perciò in dovere di istruire i suoi fratelli: « *It is for thy good... that I have published this. Thou hast here sound directions and wholsome words* »<sup>112</sup>.

Proprio da questa fede nasce il particolare didatticismo di Vaughan, astratto, rivolto a pochi iniziati, contenente in formule concisissime (« as briefly delivered as possibly I could »), i suoi misteriosi temi poetici. Non c'è « common sense » umanistico: il suo è piuttosto « uncommon sense », sono le sue esperienze visionarie codificate, non parabole con base universale. In questo momento in cui la consapevolezza di essere un poeta così profondamente si sposa all'intenzione di usare le proprie doti a fini agiografici, l'attività poetica è concepita come una missione diretta a divulgare la propria fede: di qui la forma di « *Rules and Lessons* », che, come già « *The Resolve* », è tutto costruito a formule severe, economiche, a brevi versi gnomici simili a quelli di « *Joy of my Life* »; e questa severità formale significa disprezzo per la materia ter-

<sup>109</sup> H. J. C. GRIERSON, *Cross Currents in English Literature of the XVII<sup>th</sup> Century*, London 1929, p. 214.

<sup>110</sup> *Op. cit.*, p. 261.

<sup>111</sup> Dedicà a Sir Charles Egerton, p. 138 M, 18-20.

<sup>112</sup> Dedicà « *To the Peaceful, humble and plous Reader* », p. 140 M, 10-14.

rena, desiderio di giungere subito alla verità senza disperdersi. E tuttavia, se è vero che la poesia piú tipica di Vaughan è contemplativa, vasta, indefinita, non per questo il poeta « didattico » è meno fantastico del poeta contemplativo, perché le esperienze che le sue formule riferiscono con oggettiva immobilità sono sí ridotte a cifre, ma sono le stesse che altrove una trepida soggettività ci aveva fatto intuire con maggiore immediatezza; cosí che, se mai, il mistero del mondo poetico vaughaniano non ne è che aumentato.

La contraddizione tra i due Vaughan è dunque soltanto apparente, almeno finché il processo espressivo serba la sua necessità. « *The Resolve* » ad esempio cadeva nel pericolo di accozzare il didatticismo con un urgere di sentimenti di vergogna e di timore da cui l'artista non era abbastanza distaccato, e d'altra parte certi giri retorici delle frasi, certe immagini stereotipate tradivano l'intima disuguaglianza tra le intenzioni penitenti e le necessità estetiche; in « *Rules and Lessons* » invece, impostato come una vera e propria guida spirituale, è proprio la rinuncia alla soggettività incontrollata che permette al poeta di rendere formule universali le proprie intuizioni, inserendole in un testo di severità linguistica e di coerenza formale esemplari.

Lo sostiene la stessa vasta architettura su cui è basato *The Mount of Olives*, articolata in precetti adatti ai vari momenti della giornata; e la monotonia della costruzione, uguale per ogni strofa, è variata internamente da un alternarsi di esortazioni con brevi sentenze, ricche di immagini evocative. Alcune strofe in particolare mostrano chiaramente quanto il poeta sappia condensare le sue meraviglie e orchestrare i suoi ritmi; ad esempio, la già citata terza strofa, arricchita dal motivo delle « creature »:

Walk with thy fellow-creatures: note the *bush*  
 And *whispers* amongst them. There's not a *Spring*,  
 Or *Leaf* but hath his *Morning-hymn*; Each *Bush*  
 And *Oak* doth know I AM; canst thou not sing?  
 O leave thy Cares, and follies! go this way  
 And thou art sure to prosper all the day.

(vv. 13-18)

Dopo l'esortazione iniziale, si apre il magico mondo naturale di Vaughan, umanizzato da quel « *bush / And whispers* »; segue la sentenza che in un solo verso raccoglie l'incanto e l'armonia universale di « *The Morning-watch* », e nel verso seguente condensa, in una mirabile espressione, tutta la cosmologia vaughaniana, l'immanenza e trascendenza insieme di Dio nella Natura; ed erompe infine in drammatico colloquio

con se stesso, cui la sentenza finale dà una conclusione rapida e severa. Alla ricchezza di pensiero corrisponde varietà di accenti e di soluzioni metriche: il primo verso, rapido all'inizio, va già allentandosi nell'*enjambement* e poi si prolunga nel secondo con la tipica coppia vaughaniana (« *bush / And whispers* »), cui corrispondono l'*enjambement* e la coppia nella stessa posizione tra il secondo e il terzo verso, e tra il terzo e il quarto. E dopo il fruscio allitterativo delle spiranti, nel secondo verso, c'è l'ampiezza dei due versi seguenti, in cui quasi ogni monosillabo è accentato, come a sottolineare la solennità delle parole; mentre poi, nella sentenza finale, la metrica ricade nella regolarità del *couplet*.

Dopo questa strofa così ricca, ne viene una tutta esortazioni, un po' monotona perché l'unica immagine è quella centrale, biblica, intorno alla quale il verso si allenta e si modula in numerosi accenti:

... and remember who  
Prevail'd by *wrestling* ere the *Sun* did *shine*.

(vv. 21-22)

E la strofa seguente di nuovo riprende respiro poetico:

*Mornings* are *Mysteries*; the first worlds *Youth*,  
Mans *Resurrection*, and the futures *Bud*  
Shrowd in their births: The Crown of life, light, truth  
Is stil'd their *starre*, the *stone*, and *hidden food*.

Three *blessings* wait upon them, two of which  
Should move; They make us *holy*, *happy*, rich.

(vv. 25-30)

Nel gruppo iniziale di apposizioni si accumulano gli aspetti che il tema centrale della poesia di Vaughan ha assunto, la rigenerazione vista come rito quotidiano della natura al mattino, come purezza primitiva del mondo, come principio della resurrezione, come immagine del fiore in boccio; ma già ammonita, in quel « *shrowd in their births* », del sacrificio necessario ad ottenerla; poi la celebrazione di quella rigenerazione è espressa da termini biblici, oscuri ma efficaci, con il loro sapore misterioso; mentre la chiarezza dottrinale dell'ultimo *couplet* raffredda quell'esaltazione in arida formula devota.

È vero che queste strofe sono il momento più alto di « *Rules and Lessons* », e che quando manca alle formule il loro contenuto fantastico non ne resta che il guscio vuoto delle sentenze; ma spesso, anche nelle strofe seguenti, il poeta sa alternare al tono più sommesso e prosaico balzi lirici e fantastici.

Il sostegno di una severità costruttiva come quella di « *Rules and*



Storm », il poeta parla con disprezzo del proprio sangue come di « a shallow, bounded floud » che ha bisogno di uno « spirit wind » per purgarsi del proprio « sinfull ease »; e sempre le nuvole e la nebbia sono per lui, oltre che schermo della luce divina, anche umida barriera contro il suo calore, sono la « Caves thick damp / Lockt from the light », lo squallore della condizione umana contrapposta al regno dei cieli dove le anime « shine, and burn ». Anche in « The Relapse », infatti, l'umidità rappresenta il pericolo di « put out that lamp / Thy spirit feeds », immediatamente creando una corrispondenza di luce-calore-divinità contrapposta a buio, freddo e limitatezza dell'uomo.

« Repentance »<sup>114</sup> si articola secondo un piano assai piú ambizioso, quello di una completa confessione delle ricadute spirituali del poeta. La sua struttura è quella di una meditazione, ma le tre fasi di tale processo non sono omogenee formalmente, cosí che l'insieme risulta sconnesso e artificioso. Dapprima « Repentance » rifà la storia della caduta davanti alla tentazione della « forward flesh », esposta, come in « Disorder and Frailty », attraverso quelle immagini che erano state usate via via negli scritti precedenti ad illustrare i vari momenti spirituali attraverso cui quella storia si venne svolgendo; al racconto della tentazione, che nell'uso di certe « cifre » dell'esperienza spirituale e di qualche elemento emblematico ricorda il racconto di « Regeneration », segue il resoconto dell'indagine nel « liber creaturarum », simile a « Vanity of Spirit », oltre che nell'argomento, anche nell'impostazione iniziale: « Touch'd with the guilt of my own way / I sate alone... » ricorda « Quite spent with thought I left my Cell, and lay... », mentre alla fine dell'elenco degli oggetti osservati riappare lo stesso verbo, « I summon'd », usato in « Vanity of Spirit » per denotare l'identico processo di esame della natura. Ma quanto quel componimento è conciso, ricco di poesia cosmica, e pure essenziale, altrettanto questo è illustrativo e monotono, con quell'elenco di particolari minuziosi:

The blades of grass, thy Creatures feeding,  
The trees, their leafs; the flowers, their seeding;

(vv. 33-34)

e l'alternarsi di immagini trite con versi colmi della commozione vaughaniana davanti alla natura:

The Dust, of which I am a part, ...

(v. 35)

---

<sup>114</sup> p. 448 M.

The Dew thy herbs drink up by night ...

(v. 39)

Anche nell'ultima parte l'anelito all'infinito e alla luce resta pura enunciazione, sommerso com'è dall'opaco pietismo della preghiera; e solo alla fine le predilette immagini vegetali rendono finalmente concrete le esclamazioni contrite, mentre se le accuse che il poeta accumula contro se stesso sono ovvie, colpisce il loro ritmo ossessionante, quasi di « mea culpa », e se manca un vero climax finale risalta però, nella sua semplicità, quel verso:

I am but finite, He is Infinite

(v. 84)

che racchiude tutta la sensibilità vaughaniana ed è come il compendio di questo particolare momento di desolata umiltà.

Di nuovo, in « Misery »<sup>115</sup>, il poeta si ripiega ad analizzare se stesso e a desiderare la liberazione dalla volontà individuale che lo tormenta, secondo un tema tipico della poesia herbertiana; tuttavia anche qui esso non trova una formulazione definitiva perché la lirica è molto discontinua. Mentre la prima parte vede due efficaci paragoni naturali, quello del vento e quello delle acque dilaganti, che ben rappresentano, nella loro economia e ricchezza simbolica, il processo spirituale, nella seconda si apre una lunga confessione delle alterne vicende di obbedienza e ribellione nell'animo del poeta, all'insegna di reminiscenze herbertiane che, al solito, si limitano a prestiti verbali da vari componimenti del maestro, e perdono così la qualità organica che possedevano nel contesto originale. In tal modo, le immagini si accumulano senza venire sviluppate ed erette a simbolo; così come si prolunga all'infinito l'autobiografia degli alti e bassi spirituali del poeta, non priva di momenti intensi, come:

Thou dost, thou com'st, and in a showr  
Of healing sweets thy self dost powr  
Into my wounds, and now thy grace  
(I know it wel,) fils all the place;

(vv. 49-52)

ma altrimenti troppo effusa e incontrollata. Manca a « Misery » il lavoro dell'artista che subordina l'esperienza personale alle leggi della poesia; e infatti, se alla fine quell'esperienza viene ricondotta a quella di ogni uomo, questo resta però un passaggio puramente verbale:

<sup>115</sup> p. 472 M.

Such is mans life, and such is mine  
The worst of men, ...

(vv. 89-90)

« Admission »<sup>116</sup> è un ulteriore esempio di come Vaughan possa fallire, pur quando canta la propria esperienza, se questo canto non è sua espressione individuale ed unica ma si impone di rivestire determinate forme precostituite. Anche « Admission » riferisce l'esperienza del mistico che, nei momenti di freddezza interiore, deve paradossalmente pregare quel Dio che non sente piú dentro di sé, appunto per esserne di nuovo attratto. Un'esperienza del genere aveva già ispirato una poesia intensa e dolorosa come « Distraction »: ma là il linguaggio era tutto spontaneo e tutto vughaniano; « Admission » invece è un centone di citazioni di Herbert, lodevole atto di ammirazione e sottomissione del poeta al maestro, ma tutt'altro che esemplare opera di poesia. Si alternano così immagini intense, forti nel linguaggio colloquiale ed efficacemente evocative di un'esperienza di fredda durezza interiore, come:

... when sin got head  
And all my Bowels turn'd  
To brasse, and iron;

(vv. 1-3)

con espressioni vaghe, estirpate dal contesto herbertiano senza un'adeguata preparazione del nuovo terreno:

... when my stock lay dead,  
And all my powers mourn'd;

(vv. 3-4)

oppure una metafora naturale, ricca di quella grazia malinconica che Vaughan sa evocare, viene interrotta da un'inutile parentesi, omaggio anch'essa a Herbert, ma a danno dell'organicità dell'espressione:

Then did these drops (for Marble sweats,  
And Rocks have tears,)  
As rain here at our windows beats,  
Chide in thine Ears;

(vv. 5-8)

Un problema analogo è presentato da « The Tempest »<sup>117</sup>, che deriva dal « Miserie » herbertiano sia nel tono polemico che in quasi tutte

<sup>116</sup> p. 453 M.

<sup>117</sup> p. 460 M.

le immagini. È vero che fin dall'inizio appare uno dei temi fondamentali di Vaughan, quello della lezione che la natura offre all'uomo; ma proprio l'intervento di questo motivo, e la deprecazione dell'ignoranza dell'uomo che:

Though he knows these, and hath more of his own,  
Sleeps at the ladders foot

(vv. 38-39)

eccita lo sdegno del poeta che riprende i toni del proprio maestro spirituale e poetico per indirizzare una lunga predica al « foolish man », solo alla fine identificato con se stesso.

Ma ben altro è il risultato herbertiano. La deprecazione non riesce ad appesantire lo stile di quel poeta, la sua brevità semplice e intensa, che sa condensare in espressioni rapide, economiche, ed estremamente efficaci le sentenze e i paragoni con aspetti concretissimi della realtà:

Man is a foolish thing, a foolish thing

(v. 2)

How canst thou brook his foolishnesse?

Why, he'l not lose a cup of drink for thee:

(vv. 7-8)

The best of men; turn but thy hand

For one poor minute, stumble at a pinne;

(vv. 19-20)

Man cannot serve thee; let him go,

And serve the swine: there, there is his delight

(vv. 43-44)

Nel componimento vaughaniano si alternano passi ripresi da Herbert con altri tipicamente suoi per il ritmo, piú vasto e rallentato da parentesi e raddoppiamenti, e per il linguaggio che si sofferma sui principi della scienza naturale a lui cara:

*Plants* in the *root* with Earth do most Comply,

Their *Leafs* with water, and humiditie,

The *Flowres* to air draw neer, and subiltie,

And *seeds* a kinred fire have with the sky.

(vv. 29-36)

La strofa piú intensa e originale resta però l'ultima, che del resto non ha alcun legame con le strofe precedenti, ed esprime invece l'esperienza propria e la propria preghiera:

Lord! thou didst put a soul here; If I must  
 Be broke again, for flints will give no fire  
 Without a steel, O let thy power cleer  
 Thy gift once more, and grind this flint to dust!

(vv. 57-60)

e condensa, nella volontà di mortificare la durezza della propria insensibilità umana, tutto il significato dell'emblema che dà il titolo all'opera, *Silex Scintillans*.

Allo stesso modo, lo sforzo di adeguarsi all'opera di Herbert opprime lo slancio fantastico iniziale di « Retirement »<sup>118</sup>, facendone prima un sermone imbastito di motivi scritturali e tratti dalla poesia del maestro, poi meditazione sulla « faithful school » costituita dalla contemplazione delle tombe, elemento anche questo risalente sia a tutta la tradizione devota in genere e Secentesca in particolare, sia ad una lirica di Herbert dedicata appunto a tale « school », « Church-monuments ». In questo modo, l'apparizione iniziale del favoloso e della prediletta immagine stellare:

Who on yon throne of Azure sits,  
 Keeping close house  
 Above the morning-starre, ...

(vv. 1-3)

si perde ben presto nella convenzione dell'insegnamento divino, attraverso cui si esprime la decisa volontà del poeta di spegnere tutti i mondanî « fits, and lusts ».

In « Praise »<sup>119</sup> il prestito da Herbert è di altra natura. Non si tratta piú solo di echi verbali di varie espressioni herbertiane, ma è un'intera sua poesia, con lo stesso titolo di « Praise »<sup>120</sup>, che è presa a modello nel ritmo e nel contenuto; Vaughan si limita ad alcune variazioni, peraltro molto significative, e solo nella seconda parte prevale la sua voce originale, estendendosi in assai piú ampia misura.

Estremamente interessante è il paragone tra i due poeti, implicito in una poesia del genere: quello di Herbert è un breve canto, che della composizione musicale ha la struttura precisa, alternante le promesse del poeta di cantare eternamente il suo Dio con il ricordo di quanto Dio ha fatto per lui; con la stessa precisione si alterna il tempo futuro delle

<sup>118</sup> p. 462 M.

<sup>119</sup> p. 454 M.

<sup>120</sup> In *Works*, p. 146.

promesse e il passato dei ricordi, e si corrisponde la struttura sintattica delle strofe, ciascuna costituita da due distici contenenti una breve frase, mentre a sua volta ogni distico si chiude, o si apre, con il pronome personale che caratterizza l'interlocutore:

Though my sinnes against me cried,  
                   Thou didst cleare me;  
 And alone, when they replied,  
                   Thou didst hear me.  
  
 Seven whole days, not one in seven  
                   I will praise thee,  
 In my heart, though not in heaven,  
                   I can raise thee.<sup>121</sup>

Uno schema del genere ha una consapevole artificialità che ne fa particolare espressione poetica, non tesa a rendere un'esperienza in modo immediato e soggettivo, ma a cantarla in forme quanto mai oggettivate ed elaborate, del tutto distaccate dalla sua origine personale e momentanea. Un atteggiamento del genere è tipico di Herbert, artefice raffinato ed esperto musicista, razionale nell'ispirazione e armonioso nell'espressione; ma è al polo opposto della sensibilità poetica di Vaughan, e si è già visto che una lirica come « Church-service », che tentava appunto la strada dello schema di canzone, risultava un gioco verbale vuoto di significato, incapace di contenere un'ispirazione illimitata ed atto invece a trattenerne e sottolinearne gli elementi più caduchi.

Così, in « Praise », si delinea sin dalla prima strofa un atteggiamento ben diverso da quello herbertiano: mentre Herbert pone il primo accento sulla propria intenzione di amare e lodare Dio, Vaughan prende subito a riferire quella che di Dio è la propria esperienza:

King of Comforts! King of life!  
                   Thou hast cheer'd me,  
 And when fears, and doubts were rife,  
                   Thou hast cleer'd me!  
   (vv. 1-4)

E continua tentando di costringere gli attributi di infinità e totalità di quell'esperienza entro i limitatissimi versetti e i ritornelli musicali che la metrica herbertiana gli consente; ma a quell'infinità manca la vastità necessaria del ritmo, e quel respiro costretto cerca di trovare una via d'uscita accumulando versi su versi, così che ben presto lo schema al-

<sup>121</sup> *Id.*, vv. 13-20.

ternato di Herbert scompare e tutte le strofe vengono dedicate a cantare l' indefinita estensione del tempo che Vaughan vuole dedicare a Dio. Tuttavia la costrizione fantastica fa risaltare gli aspetti piú facili e ingenui di quel metro, le ripetizioni monotone, in ritmo saltellante di filastrocca; e fortissimo è poi il distacco dalla prima alla seconda parte della poesia, in cui il ritmo passa ad un fraseggio molto piú libero, sempre a brevissimi versi ma aperto alle variazioni di accenti e di lunghezza vocalica su cui Vaughan sa giocare cosí abilmente, estendendolo ad una misura assai piú confacente alla propria ispirazione.

Resta evidente cosí la mancanza di coesione tra le due parti di « Praise »: questo difetto sembra essere comune a tutti i componimenti improntati ai piú consapevoli sforzi di sottolineare, con umiltà penitente, la piccolezza umana nei confronti della grandezza di Dio; due temi che lo ispirano ben diversamente, perché se il secondo permette che si aprano spiragli del « world of glory » vaughaniano, il primo raramente si fa poesia, e la costrizione per Vaughan resta un dovere, anche se sacro.

Con « Faith »<sup>122</sup>, l'eulogia devota canta il trionfo della fede cristiana sui « mystical, / And cloudie Rites » della « Law » ebraica di cui essa fu compimento. L'impronta herbertiana è evidente, e con essa la lontananza della sensibilità poetica di Vaughan da tale genere di poesia; versi come questi:

And as i'th'natural Sun, these three,  
*Light, motion, heat,*  
 So are now *Faith, Hope, Charity*  
 Through him Compleat;  
 (vv. 33-36)

danno un'idea di come l'espressione possa essere piatta quando i principi generali restano astratti, mentre quando Vaughan li intuisce come forze cosmiche essi generano immagini e visioni suggestive, apocalittiche:

The Law, and Ceremonies made  
 A glorious night,  
 Where Stars, and Clouds, both light, and shade  
 Had equal right;  
 But, as in nature, when the day  
 Breaks, night adjourns,  
 Stars shut up shop, mists pack away,  
 And the Moon mourns;

---

<sup>122</sup> p. 450 M.

So when the Sun of righteousness  
 Did once appear,  
 That Scene was changed, and a new dresse  
 Left for us here;  
 Veiles became useless, Altars fel,  
 Fires smoking die; ...

(vv. 13-26)

e da notare è anche il linguaggio che avvicina il familiare e l'ultraterreno, in espressioni bizzarre e fantasiose come quella « Stars shut up shop, mists pack away / And the Moon mourns », o come, piú avanti, « what sin, and death / Put us quite from, / Lest we should run for it out of breath, / Faith brings us home ».

La stessa ispirazione cosmica e visionaria innalza a felice momento poetico la prima parte di « The Dawning »<sup>123</sup>, anch'essa caratterizzata da un andamento colloquiale, vivacissimo, che sembra rendere cosa di tutti i giorni i miracolosi eventi, elencati con la semplicità di chi li ha già visti nei suoi momenti di contemplazione. In effetti, l'esperienza che tutta li sottende è quella stessa del risveglio, dell'improvviso ritorno alla luce e alla piena coscienza della vita che per Vaughan è momento fondamentale, opposto alla minaccia del sonno e dell'oscurità pigra dell'anima, chiusa al vibrare delle emozioni spirituali. Così la descrizione delle ore del mattino, che giunge solo alla seconda strofa, dopo l'abile sospensione delle domande e delle immagini notturne nella prima, è carica di immediatezza sensuale, concreta, e insieme di inesprimibile gioia spirituale:

Or shal these early, fragrant hours  
 Unlock thy bowres?  
 And with their blush of light descry  
 Thy locks crown'd with eternitie;

(vv. 9-12)

E poi la descrizione del risveglio cosmico, tutta vibrante di attesa, si prolunga fino a quel « all expect some sudden matter » finale:

All now are stirring, ev'ry field  
 Ful hymns doth yield,  
 The whole Creation shakes off night,  
 And for thy shadow looks the light,  
 Stars now vanish without number,  
 Sleepie Planets set, and slumber,  
 The pursie Cloud disband, and scatter,

---

<sup>123</sup> p. 451 M.

All expect some sudden matter,  
 Not one beam triumphs, but from far  
 That morning-star;

(vv. 15-24)

A questo punto ci aspetta una delusione, perché in luogo della trionfante apparizione di Dio, soluzione del *climax* che si è andato creando, si apre invece una preghiera, in cui il poeta chiede di non essere sorpreso in una « corrupt securitie » quando quell'apparizione realmente avverrà. Come in « The Morning-watch », il poeta riflessivo trattiene e riconduce entro misure tradizionali il visionario senza limiti; ma qui il cozzo fra i due è troppo forte, troppo netta è la divisione fra il volo fantastico e la devozione terrena. In « The Morning-watch » la preghiera e la visione erano percorse dal medesimo senso di Dio, e simile era l'immagine centrale dei due momenti, il confronto tra la « clouded starre » e la luce divina; così che il motivo iniziale del sonno dell'anima era alla fine ripreso e chiarito come simbolo, ma non per mezzo di ragionamento, bensì per virtù di quanto la poesia stessa era andata creando. In « The Dawning », se si eccettua l'espressione iniziale della preghiera, « thou... the heavens wilt bow », essa si distacca del tutto dal linguaggio precedente, e si articola in lunghe frasi, troppo retoricamente tornite in confronto all'immediatezza elementare della forma e delle immagini della visione, ricche di similitudini ben bilanciate, adagate in sentenziosi *couplets* come:

Grant, I may not like puddle lie  
 In a Corrupt securitie,  
 Where, if a traveller water crave,  
 He finds it dead, and in a grave;

(vv. 29-32)

Manca insomma il dramma della dialettica linguistica, espressione di un dramma umano che si spegne qui in formule di devozione convenzionale espresse da altrettanto consuete forme retoriche.

Identico è, in « Easter-day »<sup>124</sup>, il conflitto interno tra un'immaginazione che riveste la propria esperienza di forme ormai appartenenti a tutto un proprio universo poetico, ed una volontà ostinata di conformismo alla devozione ortodossa che in questo universo così organico introduce a forza formule appartenenti a tutt'altro mondo, senza linfa comune. Ormai riconosciamo, nel grido « Awake, awake », e nella descri-

<sup>124</sup> p. 456 M.

zione di colui « whose Cloudy breast cold damp invades », nell'appello prediletto e drammatico:

*Hosanna!* heark; why dost thou stay?  
Arise, arise,  
(vv. 12-13)

la lotta interiore di sole e nebbia, luce e ombra nello spirito del poeta, il suo doloroso bisogno di infinito; tanto piú netto si stacca perciò, vero ostacolo all'espressione di quell'infinito, quel *couplet* arido nel linguaggio, monotono nel ritmo, scontato nella formula scritturale delle « two deaths »:

And in his Resurrection partake,  
Who on this day (that thou might'st rise as he)  
Rose up, and cancell'd two deaths due to thee.  
(vv. 6-8)

È vero che anche l'ultima strofa contiene un *couplet* e un concetto giocato su un'immagine del Vangelo: pure quest'immagine è così concreta che può ben concludere, con il cozzo tra il significato tutto spirituale e il linguaggio tutto terreno, quel dramma interiore di cui il componimento è espressione:

... his bloud will cure the mind,  
Whose spittle only could restore the blind.  
(vv. 15-16)

Anche « Dressing »<sup>125</sup> è diviso tra l'immediato linguaggio dell'inizio e della fine e l'astratta convenzionalità della parte centrale. Particolarmente intense sono le prime due strofe, che si giovano di alcune immagini herbertiane ma le fondono al calore di una disperazione sincera, simile nel tono, pur con le ovvie differenze di temperamento umano e poetico, al drammatico sonetto donniano:

... touch with one Coal  
My frozen heart; and with thy secret key  
Open my desolate rooms; my gloomie Brest  
With thy cleer fire refine, burning to dust  
These dark Confusions, that within me nest,  
And soyl thy Temple with a sinful rust.  
(vv. 3-8)

---

<sup>125</sup> p. 455 M.

qui le immagini del « Coal » e del « cleer fire » rievocano tutta la ricca *imagery* vaughaniana di luce e fuoco celeste, mentre la metafora del « frozen heart » accomuna il desiderio di rigenerazione al fenomeno naturale della vita che si rinnova allo sgelo; e la desolazione delle tenebre spirituali si accomuna al terrore di quelle notturne in questa visione iniziale di Dio:

O thou that lovest a pure, and whitend soul!  
That feedst among the Lillies, 'till the day  
Break, and the shadows flee; ...

(vv. 1-3)

Ma torna poi l'astrazione e l'assoluta conformità alle formule dogmatiche:

Let him so follow thee, that in the end  
He may take thee, as thou doest him intend

(vv. 17-18)

Whatever thou dost bid, let faith make good,  
Bread for thy body, and Wine for thy blood.

(vv. 23-24)

## X

Riappare insomma, in tutte queste poesie, quel dualismo tra il Dio della convenzione e il Dio della fantasia che aveva già messo in pericolo l'unità dei primi scritti di *Silex Scintillans*. Ed esso riappare qui aggravato dalla coscienza letteraria che ormai possiede Vaughan, e che gli fa cercare nel mezzo poetico non solo l'eulogia e la preghiera ma anche l'arma polemica e didattica, e sfruttare quindi a fini agiografici anche le qualità della fantasia.

Si sono viste così le intenzioni polemiche di componimenti come « The Tempest », appesantito dalla deprecazione della follia umana, o come « Dressing », in cui piuttosto il linguaggio dello sdegno si irrobustisce di immagini concrete. Particolarmente interessante è un gruppo di liriche collocate verso la fine del primo *Silex Scintillans*, in cui un momento di pessimismo sembra possedere il poeta e fargli distogliere con disgusto lo sguardo dalla vita terrena, per desiderare la meta del suo spirito, la Gerusalemme Celeste. È significativo che in tutte queste liriche torni ad apparire, alla fine, la citazione biblica, segno dei momenti più austeri della poesia vaughaniana, in cui la volontà di concentrarsi sull'ultraterreno gli fa trovare nel testo scritturale l'espressione di una analoga tendenza a trascendere la vita terrena. Collocato in questa pro-

spettiva bisognerà vedere anche quel famoso « The World » che troppo spesso è stato isolato dal contesto, e mutilato della parte cosiddetta « inferiore », così che ne è stato falsato il significato storico e spirituale.

« The Law, and the Gospel »<sup>126</sup> è sostenuto da una ampia costruzione retorica, complicata dalle volute del ragionamento, e vicina ai modi della prima poesia nell'andamento spesso prosaico del discorso. Il ragionamento sostiene tutte le quattro strofe, aprendosi dapprima con la tipica serie di « when » che tracciano un quadro solenne e barocco del Dio ebraico, culminante nel concetto:

How did poor flesh (which after thou didst weare,)
   
Then faint, and fear!

(vv. 7-8)

ad essa succede l'avversativa che contrappone la nuova Sion a quel « mount all clad in flame / And threatening Clouds », poi la concessiva, che introduce un'aspra frase polemica contro l'uomo, che « is a very brute / And after all thy Acts of grace doth kick », e la finale « sute » del poeta a Dio, che si prolunga nell'ultima strofa, ed è una tipica misura di sinceri, aspri contrasti di immagini e di astratti giochi verbali:

Let me not spil, but drink thy blood,
   
Not break thy fence, and by a black Excess
   
Force down a Just Curse, when thy hands would bless;

(vv. 31-33)

. . . . .
   
So Shall thy mercies flow: for while I fear,
   
I know, thou'lt bear,
   
But should thy mild Injunction nothing move me,
   
I would both think, and Judge I did not love thee.

(vv. 37-40)

In « The Mutinie »<sup>127</sup>, il senso penoso del proprio contrasto interiore si esprime nell'intensa immagine del fiume in tempesta, che richiama, sia nel linguaggio che nella qualità di simbolo di una tempesta spirituale, le immagini shakespeariane del Tevere in piena, nel *Julius Caesar*:

My thoughts, like water which some stone doth start
   
Did quit their troubled Channel, and retire
   
Unto the banks, where, storming at those bounds,
   
They murmur'd sore; ...

(vv. 6-9)

---

<sup>126</sup> p. 465 M.

<sup>127</sup> p. 468 M.

E la stessa immagine di tempesta interiore torna alla fine della seconda strofa:

That all this fome  
And frothie noise which up and down doth flie  
May find no lodging in mine Eie, or Eare,  
O seal them up! that these may flie  
Like other tempests by.

(vv. 24-28)

In effetti, tutta la poesia si avvicina al dramma, nella forma tormentata e irregolare e nel colloquio diretto con quel Dio cui insieme il poeta si ribella e chiede obbedienza; ed è intensa e compatta nella struttura, ampia e insieme ben orchestrata come spesso in Vaughan, quando attraverso la riflessione egli tenta di imporre un ordine alla confusa lotta spirituale. Tuttavia, data appunto la sua qualità di preghiera al Dio della tradizione scritturale ed ecclesiastica, essa resta un po' legata a quei moduli espressivi: se si eccettua la metafora già vista del fiume in tempesta, le immagini sono giocate tutte sulle allusioni bibliche ad un episodio dell'Esodo, in cui il popolo ebreo in esilio è costretto a fabbricarsi « brick and straw », o alle immagini di:

... wildernes,  
A Sea, or Sands and Serpents;

(vv. 30-31)

che fino ad oggi, nell'Eliot della *Waste Land* e di *Gerontion*, costituiscono per la sensibilità anglosassone l'analogia dell'aridità spirituale. Ma mentre Eliot fa di quelle immagini un uso umanistico, le immette come puro simbolo, di valore ormai universale, in un contesto totalmente moderno, facendole cozzare con il materialismo della realtà di oggi, Vaughan le usa ancora nella loro qualità di mezzo di comunicazione con Dio; così che, paradossalmente, il poeta antico ne fa un uso piú convenzionale del moderno, proprio perché per lui, qui, le parole sono mezzo di devozione, mentre per l'altro sono fine di rappresentazione poetica.

È in questo momento, in cui lo spirito del poeta è pieno della lotta tra il « black Excesse » della vita terrena e il desiderio di salire all'eterno monte di Dio, che si colloca una meditazione, tra la visione e l'allegoria, su un testo evangelico che esprime appunto quel contrasto:

And the world passeth away, and the lusts thereof, but he that doth  
the will of God abideth for ever.

(Giov. II. 16-17)

Ora, una fantasia come quella di Vaughan non poteva non essere stimolata da un simile rintocco di quella che è la nota dominante del proprio mondo; e alla promessa di eternità che risuona nella sentenza evangelica essa aggioga, in una reminiscenza immediata, un'immagine usata da Felltham per descrivere quell'eternità:

And behind all these, came *Eternity*, casting a *Ring* about them,  
which like a strong *inchantment*, made them for ever the same,<sup>128</sup>

immagine che doveva averlo colpito alla prima lettura per la presenza di quelle due parole magiche, « Ring » e « *inchantment* », così evocative ambedue di favoloso mistero. Nasce così la prima strofa di « *The World* »<sup>129</sup>, con quei versi iniziali che sono forse i più citati di Vaughan, e giungono veramente a un'altezza poetica che va assai al di là delle sue intenzioni:

I saw Eternity the other night  
Like a great *Ring* of pure and endless light ...  
(vv. 1-2)

Per spiegare il significato dell'immagine del « Ring » ci si è rifatti da un lato alla concezione platonica e neo-platonica del cosmo come un cerchio, espressa in quel *Timeo* che fu un testo carico di suggestione per tutta la filosofia medioevale; e dall'altro si è vista quest'immagine alla luce dei versi finali, che ne chiariscono la funzione di allegoria del matrimonio mistico tra Cristo e la Chiesa. È certo che ambedue le interpretazioni sono giuste; già si è notato, sia nella prima poesia di Vaughan che in *Silex Scintillans*, come più volte il poeta accenni alla teoria delle sfere celesti che informava la cosmologia tradizionale, di derivazione appunto platonica; e la parola « Ring » è stata incontrata fin dal giovanile « *To Amoret, Walking in a Starry Evening* »:

We might suspect in the vast Ring,  
Amidst these golden glories  
And fire stories ...  
(vv. 7-9)

e poi, in *Silex Scintillans*:

Who bent the spheres, and circled in  
Corruption with this glorious Ring ...  
(« *Vanity of Spirit* », vv. 5-6)

<sup>128</sup> FELLTHAM, *Resolves*, I, 9. Citato da Martin, nota p. 742.

<sup>129</sup> p. 466 M.

In what Rings,  
And *Hymning Circulations* the quick world  
Awakes, and sings; ...

(« The Morning-watch », vv. 9-11)

Si è poi osservato, a proposito di « The Retreat », come la concezione religiosa della vita come un processo che inizia e termina in Dio abbia generato in spiriti affini a Vaughan, come Boezio e J. Boehme, l'immagine del cerchio che « where it first began, must end », fondendosi alla tendenza mistica per il paradosso in cui coincidono i contrari e si rivela il mistero della divinità. Così l'immagine del cerchio, della compresenza spaziale e temporale dei punti della circonferenza col centro, diventa simbolo dell'eternità, della compresenza divina, infinita e senza estensione, ai momenti della vita del cosmo; secondo la formula di Nicola Cusano, « Dio è centro e circonferenza di tutte le cose ».

È a questo punto che, con un gioco verbale possibile solo alla fantasia metafisica, la parola « Ring » richiama al devoto lettore delle Scritture e dei loro esegeti il simbolo del « Ring », dell'anello nuziale come pegno di quel matrimonio tra la Chiesa e Cristo adombrato, secondo la tradizione, nel simbolismo amoroso del *Cantico dei Cantici*. Ed ecco che il « timeless Neoplatonist » e lo « Herbertian religious poet » si trovano ambedue davanti alla stessa immagine, ispirato sí l'uno dal testo evangelico che contrappone il mondo all'eternità, ma pronto l'altro a servirsi di questo tema e di tutti i suoi complessi rapporti con il pensiero tradizionale per un colossale gioco di parole, per il concetto finale dell'anello dell'eternità che è anche l'anello della sposa celeste. Poche poesie ci pongono come questa davanti al problema di fare il processo alle intenzioni di un poeta, di sceverare fino a che punto la natura della sua ispirazione ed i mezzi espressivi da lui usati coincidano in espressione lirica, in poesia. Perché è certo che, letti antologicamente, i primi sette versi di « The World » cantano un'esperienza di vastità cosmica dantesca, in versi la cui immediatezza visionaria giustamente Praz avvicina alle espressioni più audaci del simbolismo moderno<sup>130</sup>. Ma altrettanto certo è che questi versi fuori dal tempo non vanno letti antologicamente, bensì aggiogati a quella fredda allegoria dei vari personaggi mondani che è invece tutta del suo tempo, e che a quei versi segue immediatamente, assumendosi un posto di importanza dominante che terrà poi per tutte le due strofe seguenti.

<sup>130</sup> In *Storia della Letteratura Inglese*, cit., p. 257.

Visto nel suo contesto, quel bellissimo inizio visionario non diventa che l'apertura della vera visione, quella dei personaggi mondani, e di qui viene quel tono negligente con cui anche Dante inizia la sua *Commedia*, senza particolari inutili, senza lungaggini liriche:

I saw Eternity the other night

Nel mezzo del cammin di nostra vita

Mi ritrovai per una selva oscura.

Ma Dante è il poeta del finito, oltre che dell'infinito, e tutto nelle sue mani diventa concreto, esperienza valida per noi come per i lettori suoi contemporanei, poesia universale. In Vaughan, l'allegoria degenera nell'emblema, i suoi personaggi restano puro pretesto per un'idea oggi morta per noi. Come R. Freeman chiarisce, parlando dell'emblematismo in Vaughan<sup>131</sup>, essi restano statici e vaghi, ed allo stesso tempo la precisione dei particolari staccati fa pensare appunto alle incisioni di un Quarles o di un Hawkins, dove ogni oggetto ha un'esistenza a sé, senza legami di verosimiglianza con gli altri, con puro valore allegorico. Si sfoga così, in quel cumulo di attributi odiosi e pure astratti, un « rhetorical strain » violento e acre, che non si sa rivestire di umane emozioni come le invettive dantesche, ma, nello sforzo di rendere il quadro oggettivo, perde invece ogni umanità immediata; e degenera infine, nell'appello a quei « fools » che « prefer dark night / Before true light », in sermone carico di formule convenzionali, la cui intenzione devota soffoca anche le poche immagini intense e personali, come quelle di luce e ombra.

Ecco perché tanto risalto hanno sempre avuto i versi iniziali, ispirati dalla solenne sentenza evangelica e dalla magica immagine di Felltham: è come se, senza che egli se ne renda conto, il suo tema più congeniale gli si rivesta di una forma che è altissima poesia visionaria, di versi che rispondono in pieno alle sue disposizioni di poeta dell'infinito. Così quel semplice « I saw » iniziale definisce un'esperienza non solo immaginata ma reale, di cui nessuno può dubitare; e tosto si apre la visione, tutta luce campeggiante nella notte, con un contrasto tanto più sottolineato dalla posizione in rima delle parole « night » e « light »; e la visione si allenta nell'apposizione del terzo verso, vastissimo di assonanze in « a », la vocale più ampia, e di numerosi accenti:

All calm, as it was bright;

---

<sup>131</sup> *Op. cit.*, p. 151.

La stessa vastità immensa si prolunga nel quarto verso, anch'esso giocato sulle « a » e sugli accenti, e rallentato ancora di più dall'accumularsi di sostantivi in progressione di ampiezza:

And round beneath it, Time in hours, days, years... ;

tuttavia l'incalzare di questo elenco prepara l'angosciosa immagine del tempo, vasta anch'essa nella prima metà del verso, ma che in seguito si fa più cupa di vocali con l'incupirsi della « vast shadow », e più rapida di accenti, trascinati via insieme al mondo ed al suo « train »:

Like a vast shadow mov'd, in which the world  
And all her train were hurl'd;

(vv. 6-7)

E mentre alla vaga infinità della visione contribuisce l'impressione astratta di certe immagini, come quella del « Time... Driv'n by the spheres », l'esattezza con cui è reso invece il senso del movimento contrapposto all'immobilità del « great Ring » le danno una verosimiglianza allucinata in cui risiede il fascino di questi versi giustamente famosi.

È dunque accettabile la separazione delle due parti del componimento? Possiamo forse affermare che Vaughan, coscientemente poeta nei primi versi, si è lasciato prendere la mano dal letterato devoto in tutti quelli che seguono? Si è già tentato di rispondere a questo problema introducendo *Silex Scintillans*, che ne è tutto all'insegna. Non si possono separare le due parti come non si può separare il poeta dal suo tempo, dalla sua cultura, dai mezzi espressivi a sua disposizione. Si può solo, se mai, suggerire una separazione esistente in uno strato anteriore a quello della sua consapevolezza letteraria, quello che si è chiamato « dualismo » tra mondo fantastico e linguaggio, rintracciato a posteriori dalla sensibilità dei lettori moderni, ma inesistente al livello della coscienza vaughaniana e quindi incapace di incrinarne l'intenzione.

« The World » è l'allegoria della vita mondana contrapposta a quell'anello dell'Eternità che è l'anello nuziale della « bride » celeste; e se il poeta dell'eterno e dell'infinito si è innalzato a felice momento poetico descrivendo il suo vero tema, lo spirito devoto, sdegnoso della pazzia umanità e ansioso di una soluzione delle sue incoerenze, ha voluto anzitutto additarne la pazzia e rifugiarsi infine nel concetto, espressione e soluzione del paradosso mistico. Come in « The Morning-watch » e in « The Dawning », la ragione ha avuto il sopravvento sulla visione; ma non, come nel primo, per richiamare giù dal cielo quella visione, spiegarla a se stesso e umanizzarla, facendone quindi nuova dialettica di

immagini e di idee; bensí per tracciare il vero tema della lirica, il quadro emblematico delle virtù umane, abbandonando del tutto la visione alla sua funzione di concetto nei versi finali. Viene a mancare cosí, come in « The Dawning », il dramma dello spirito umano che in « The Morning-watch » si contrapponeva con felice risultato poetico alla gioiosa unità dell'istinto universale; e la staticità dell'emblema ha il sopravvento sull'antitesi tra questo e l'altro mondo, riducendo anche il contrasto intellettuale del concetto a gioco cerebrale di parole.

Con « The Constellation »<sup>132</sup> alcuni opposti motivi della poesia e del pensiero vughaniani confluiscono in un tentativo di superare la loro molteplicità e di sollevarsi in una contemplazione piú completa, piú distaccata e piú lirica. Si raccoglie qui insieme quella concezione dell'armonia universale che aveva generato un'espressione di esultanza quale « The Morning-watch », ma anche quel disprezzo agostiniano per questo mondo che ispirava, per esempio, « The World »; vengono cosí a cozzare, ma con la prospettiva della futura soluzione, le due opposte concezioni vughaniane dell'uomo, ora dedito alla « watch » della perfezione e dell'assoluto, e ora disprezzato proprio perché:

Perhaps some nights hee'l watch with you, and peep  
 When it were best to sleep,  
 Dares know Effects, and Judge them long before,  
 When th'herb he treads knows much, much more.

(vv. 25-28)

Cosí che la contemplazione delle stelle, che fino dalla prima poesia era stata simbolo di quanto di piú puro e vicino alla perfezione spirituale dell'uomo fosse dato di compiere, viene però cantata con l'amarezza di chi constata che l'uomo non sa trarne la lezione piú ovvia, conosciuta persino dalla « herb he treads »:

But seeks he your *Obedience, Order, Light,*  
 Your calm and wel-train'd flight,  
 Where, though the glory differ in each star,  
 Yet is there peace still, and no war?

(vv. 29-32)

La lezione che Vaughan addita è quella rinuncia al libero arbitrio che già è stata affermata e richiesta a Dio in tanti luoghi di *Silex Scintillans*. Questo era il desiderio sotteso alla ripetuta immagine della sabbia sparsa dal vento, che solo Dio può saldare, la speranza di riposare

<sup>132</sup> p. 469 M.

in lui dopo tante lotte della volontà e tante tentazioni del mondo; questo era anche il bisogno di tornare all'innocenza dei « first white days » dell'anima e del mondo; questo infine era l'umiltà di fronte alle creature, il desiderio di essere « a stone, or tree, or flower by pedigree », perché nelle cose inanimate c'è « a Sense / Of ought but Influence ». Culminano così in « The Constellation » sia il bisogno di trascendere i limiti terreni, sia la contemplazione di quel divino che pure egli sente con tanta intensità presente negli aspetti della creazione; e se qui la contraddizione logica resterà irrisolta, tuttavia l'intuizione fantastica sottesa ad ambedue gli atteggiamenti li sa rivestire di forme capaci di pacificare i contrasti in momenti di pura bellezza.

« The Constellation » è basata sulle immagini proprie delle due liriche più alte, forse, tra quelle viste finora: la contemplazione delle stelle di « Midnight », e il senso dell'armonia del creato di « The Morning-watch »: è poesia cosmica, senza barriere di tempo e spazio, e per un attimo senza precisi caratteri confessionali. Ma più che in « Midnight », dove il colloquio era tra il poeta e Dio, risalta qui il legame immediato con l'universo, e più che in « The Morning-watch » domina l'immobile pace della contemplazione notturna, in luogo dell'esaltata partecipazione ai « Rings / And Hymning Circulations » del mondo che si desta.

La lentezza silenziosa del moto stellare diventa sognante ampiezza di ritmo: dopo l'appello iniziale, di semplicità e perfezione leopardiane:

Fair, order'd lights ...

si apre una parentesi che occupa tutta la strofa, ed insieme si apre una visione oltremondana, astratta e immobile nel suo simbolismo:

With what exact obedience do you move  
Now beneath, and now above,  
And in your vast progressions overlook  
The darkest night, and closest nook!

(vv. 5-8)

E, nella strofa seguente, l'estrema semplicità del linguaggio serve ad esprimere un concetto che ha la caratteristica qualità metafisica di sentire la compresenza del vicino e del lontano, del noto e dell'ignoto, come se il poeta serbasse sempre nell'immaginazione tutto l'universo:

Some nights I see you in the gladsome East,  
Some others neer the West,  
And when I cannot see, yet you do shine  
And beat about your endles line.

(vv. 9-12)

Ma nella quarta strofa, accanto alla vastità senza limiti del primo verso, che i ripetuti « and » sottolineano, appare l'amaro ritorno al contingente, all'uomo:

Silence, and light, and watchfulness with you  
 Attend, and wind the Clue,  
 No sleep, nor sloth assailes you, but poor man  
 Still either sleeps, or slips his span.

(vv. 14-17)

È significativo che, al mutare del tema, mutino il linguaggio e il ritmo: il primo si fa preciso e astratto insieme, accumula immagini di sapore emblematico come:

Adores dead dust, sets heart on Corne and grass  
 But seldom doth make heav'n his glass.

(vv. 19-20)

il secondo diviene rapido e sentenzioso, atto a racchiudere epigrammi come:

Who kneels, or sighs a life is mad

(v. 24)

mentre l'ampiezza musicale e fantastica torna non appena riappare l'immagine delle stelle:

But seeks he your *Obedience, Order, Light,*  
 Your calm and wel-train'd flight,  
 Where, though the glory differ in each star,  
 Yet is there peace still, and no war?

(vv. 29-32)

Finora dunque, assai più felicemente che in « The World », le due componenti tipiche della poesia vughaniana, contemplazione dell'infinito e polemica amara contro il finito, si equilibrano e si intrecciano creando una dialettica formale ed emotiva insieme, l'una ponendo in risalto l'altra con il suo diverso valore poetico, e tuttavia serbandone quell'unità drammatica che mancava, appunto, nell'altro e più famoso componimento.

È con la decima strofa che si produce un distacco nel tono e nella qualità poetica: la polemica, da epigrammatica e serrata, si fa retoricamente complessa, carica di citazioni bibliche, e l'immagine delle stelle riappare con tutt'altra funzione, quella di concetto al servizio della polemica:

Thus by our lusts disorder'd into wars  
 Our guides prove wandring stars...  
 (vv. 45-46)

ed affiora infine la preghiera, edificante e prosaica, volta a spiegare quello che già la poesia ci aveva fatto sentire, inutilmente prolungata nell'ulteriore stereotipo della Chiesa sposa di Dio.

« The Shepherds »<sup>133</sup> è legata a « The Constellation » dall'identità dell'impulso polemico contro « pride » e « plots » dei potenti, ma le mancano le implicazioni ben più profonde che la ricchezza poetica della poesia precedente faceva nascere con i miti filosofici e poetici di *Silex Scintillans*; il che dimostra ancora una volta quanto valore abbia la scelta di una immagine aderente alla fantasia vaughaniana ai fini di evocare tutto un mondo di emozioni e di idee.

Nel secondo volume di *Silex Scintillans*, dopo il grande momento di illuminazione iniziale, tanto più evidente riemerge questa vena di scontentezza per la natura umana e di aperta polemica contro tutte le esteriorità mondane, come se, nel momento in cui il poeta sente di volere e poter trascendere questo mondo, tanto più chiaro gli si facesse anche quanto esso sia limitato e disprezzabile, e quanto diverso l'apparato esterno della pietà religiosa dall'esperienza interiore che ne è la linfa. Solo alla fine il poeta saprà distaccarsi dalla polemica per ripiegarsi nella contemplazione e nell'aspirazione alla morte.

Tuttavia, basta confrontare due componimenti come « White Sunday » e « The Proffer »<sup>134</sup> per notare come lo sdegno polemico possa rivestirsi di forme di valore poetico assai diverso. Mentre infatti nel secondo l'immagine ripugnante dei « black Parasites », di lunga tradizione religiosa, campeggia su tutto il testo, trasfigurando in orrore concreto il disprezzo del poeta per le tentazioni interiori ed esteriori del mondo umano, in « White Sunday » l'immagine fondamentale è quella bellissima della luce, che però il fine satirico fa scadere, dopo la prima strofa, a pretesto di concettosi giochi di parole; e che tenta di emergere, qua e là, in casuali paragoni, ma viene infine spenta dal sommergente pietismo della preghiera.

Wellcome white day! a thousand Suns,  
 Though seen at once, were black to thee;  
 For after their light, darkness comes,  
 But thine shines to eternity.

<sup>133</sup> p. 470 M.

<sup>134</sup> pp. 485 e 486 M.

Those flames which on the Apostles rush'd  
 At this great feast, and in a tyre  
 Of cloven Tongues their heads all brush'd,  
 And crown'd them with Prophetic fire:

Can these new lights be like to those,  
 These lights of Serpents like the Dove?  
 Thou hadst no *gall*, ev'n for thy foes,  
 And thy two wings were *Grief* and *Love*.

(vv. 1-12)

In effetti, la suggestione del contrasto tra « light » e « darkness », dell'aggettivo « black » contrapposto a « white », che Vaughan usa nel significato del suo corrispondente gallese, di splendore e santità oltre che di bianchezza, sparisce ben presto quando appare, nella terza strofa, il termine « new lights », usato a designare ironicamente gli « illuminati » puritani, e diviene chiara la funzione concettosa e astratta dell'immagine, cui si affianca il gioco verbale tra le « cloven tongues » delle fiamme discese sul capo agli Apostoli e l'immagine dei « serpenti » puritani; mentre la metafora stessa sparisce del tutto, infine, sostituita dal concetto sulla colomba dello Spirito Santo.

Al contrario, nella prima strofa di « The Proffer », ogni aggettivo e ogni immagine aderiscono alla metafora centrale; questa si sposa perfettamente, nella seconda strofa, al suo significato polemico, pur senza rinunciare alla propria suggestione fantastica; così che, anche quando la metafora viene infine chiarita, nella terza strofa, essa conserva i termini concreti dell'immagine reale, usati per esprimere il fatto spirituale:

The flies of hell  
 That buz in every ear, and blow on souls  
 Until they smell  
 And rot, ...

(vv. 14-16)

Mentre dunque in « White Sunday » il ragionamento rende astratta e cerebrale l'immagine naturale, questa conserva tutta la sua suggestione di *sensuous thought* in « The Proffer ». E questo perché, malgrado la derivazione biblica del linguaggio di entrambi i componimenti, ben diverso è l'uso che essi ne fanno.

Nel primo, quel linguaggio è relegato alla parte della ragione, che discetta sulla verità delle Sacre Scritture a scapito dei falsi profeti, e medita sulla corruzione dei tempi, senza allearsi alla dimensione fanta-

stica, cui appartengono le immagini di luce e di splendore: così che una originale metafora come questa,

And yet, as in nights gloomy page  
 One silent star may interline:  
 So in this last and lewdest age,  
 Thy antient love on some may shine.

(vv. 37-40)

può alternarsi a questa trita immagine:

Yet thou the great eternal Rock  
 Whose height above all ages shines,  
 Art still the same, ad canst unlock  
 Thy waters to a soul that pines.

(vv. 45-48)

In « The Proffer », al contrario, le allusioni scritturali potrebbero passare inosservate, tanto sono entrate a far parte della fantasia del poeta. Già l'immagine degli insetti nocivi era apparsa nella prima parte di *Silex Scintillans*, inserendosi nella complessa metafora della crescita del fiore, in « Disorder and Frailty »; nella sua analisi di « The Proffer » Durr la ricollega alla tradizione ebraica e mistica del significato diabolico dell'immagine, rivelando la fonte dell'orrore suggestivo che Vaughan sente di fronte ad essa. Questa metafora tradizionale si inserisce in una visione naturale i cui aspetti sono quelli del mondo poetico vaughaniano: il « winter » che teneva lontano i parassiti si ricollega alla rinuncia ai piaceri giovanili fatta in « Idle Verse »:

Let Nightingales attend the spring,  
 Winter is all my year;

i « dew and Suns » che hanno visitato il poeta sono le esperienze estatiche di « The Morning-watch », e i « flowers » che attirano i parassiti sono ormai carichi di echi raccolti in tutto il corso della poesia di Vaughan. Tuttavia la logica del processo naturale è conservata anche se questo è in funzione di simbolo, e lega tutte le prime tre strofe: l'immagine degli insetti che succhiano i fiori, sottolineata dalla forte allitterazione, dà origine all'ironica trasformazione di quei parassiti in api laboriose; e a sua volta l'idea dell'estrazione del miele evoca l'immagine biblica degli uccelli che tentano di predare il sacrificio di Abramo, citata all'inizio e alla fine della terza strofa. Questa metafora naturale si perde poi nelle strofe seguenti, ma non del tutto; nella penultima riappaiono

intrecciati termini come « sow tares » e la loro equivalente parabola evangelica dei seminatori di zizzania; e l'ultima, con il suo sogno di:

A calm, bright day!  
A Land of flowers and spices!

(vv. 46-47)

rievoca non solo le linee del paesaggio tipico dei Salmi, ma anche le immagini di sole, fiori e profumi che componevano fin dall'inizio quella metafora.

## XI

Un momento di così felice equilibrio tra linguaggio religioso tradizionale e sua trasformazione in linfa poetica è però purtroppo assai raro nel Vaughan polemico e didattico, ossia in uno degli aspetti che più frequentemente incontriamo nel secondo volume di *Silex Scintillans*. In particolare, Vaughan sembra tutto teso a dimostrare e ad inculcare nei suoi lettori un principio di pensiero già apparso in alcune poesie del primo volume di *Silex Scintillans*: quello che studia il male del mondo e vuole vederne la compensazione col bene nell'armonico piano creato dalla mente divina. È questa una fede ottimistica che deriva al poeta dalla filosofia platonica, e che sarà ereditata dal trascendentalismo moderno; essa è presente in tutto Vaughan, volta a volta cedendo al dubbio o assorbendolo in più ampia e complessa visione dell'universo. Ma quella fede non è principio razionale che possa imbrigliare e sostenere quella visione al punto di farsi legge del pensiero stesso e quindi della poesia vaughaniana: troppo forte è nel poeta la presenza del pessimismo agostiniano nei riguardi dell'uomo e della vita mortale, e la stessa presenza dell'impulso polemico entro il tentativo di vedere armonia nel mondo, che comporterebbe lo sforzo di sollevarsi al di sopra dei contrasti terreni, mostra la scarsa coerenza interiore del suo spirito e quindi la qualità forzata di quel tentativo e della sua espressione poetica.

Ben diverso è, ad esempio, questo stesso motivo quando esso resta entro i limiti dell'enunciazione distaccata di una legge che assoggetta uomini e cose: allora anche la voce del poeta sembra svanire nello stesso ritmo universale da cui nasce. È questo il caso di « The Holy Communion »<sup>135</sup>, il cui motivo, che Martin ricollega a Felltham e all'ermetica, è però caro a tutta la letteratura dalla fine del Cinquecento alla metà del

---

<sup>135</sup> p. 457 M.

Seicento, ed è appunto quello dell'alternarsi della sorte umana, della « composed jarre » del mondo, in cui:

Nothing that is, or lives,  
But hath his Quicknings, and reprieves  
As thy hand opes, or shuts;  
(vv. 11-13)

È questa un'idea che è quasi simbolo della sensibilità di quel tempo, del suo pensiero informato dal principio dell'armonia universale, della sua arte le cui espressioni più elevate sono il teatro e la poesia metafisica: forme dominate ambedue dal dramma, che è per eccellenza « discordia concors », soluzione della dialettica dei problemi umani nell'unità dell'arte.

Inoltre in « The Holy Communion », componimento dedicato alla lode del sacramento dell'Eucarestia, il senso del paradosso di quel mistero cristiano, e la sua traduzione formale nell'uso di contrastanti immagini di morte e di vita, luce e oscurità, attirano a sé ogni contrasto e contraddizione, e liberano piuttosto la tendenza a risolverli entro una più vasta e pacificata visione della vita umana.

Vediamo così nella prima strofa Vaughan divagare sul motivo:

Darkness, and day-light, life, and death  
Are but meer leaves turn'd by thy breath.  
(vv. 15-16)

traendone solenni note sentenziose; mentre già la volontà di rientrare nell'intenzione primitiva, da cui il motivo precedente l'aveva distratto, si fa sentire nella seconda strofa, dove lo stesso linguaggio improvvisamente si raffredda in giochi concettosi sulla « darkness » che, nel momento della morte di Cristo, « Did make us see / The way to thee »; e poi nelle strofe seguenti l'impostazione si fa chiaramente retorica, con quel ripetuto « Was't not enough » iniziale, e la struttura a lunghe interrogazioni complicate dall'involuto ragionamento che può sí essere giustificato dal senso del paradosso della redenzione divina, ma non ne sa mettere in risalto il dramma, disperdendosi in astratte complicazioni:

Was't not enough to lose thy breath  
And blood by an accursed death,  
But thou must also leave  
To us that did bereave  
Thee of them both, these seals the means  
That should both cleanse

And keep us so,  
Who wrought thy wo?

(vv. 40-48)

È invece quando quell'intuizione viene esposta come principio e predicata come lezione che la qualità razionale e didattica prevale su quella poetica: anzitutto in « Affliction »<sup>136</sup>, che però è ancora incrinato da dubbi e paure, e alterna la fede serena con un severo ascetismo. Il componimento è ora didattico, ora soggettivo, del primo atteggiamento ha la secchezza sentenziosa e del secondo il dramma dell'esperienza intima; e la forma volta a volta è diretta, drammatica, come nell'espressione di apertura, « Peace, peace », già incontrata all'inizio di « Content » e di « The Check », o nel dialogo con se stesso che si svolge a domande ed affermazioni alterne:

Did not he, who ordain'd the day,  
Ordain night too?  
And in the greater world display  
What in the lesser he would do?  
All flesh is Clay, thou know'st;...

(vv. 7-11)

oppure è distaccata e concettosa, come in certi versi di sapore doniano nel loro gusto del paradosso e del linguaggio aspro e concreto:

Sickness is wholesome, and Crosses are but curbs  
To check the mule, unruly man,  
They are heavens husbandry, the famous fan  
Purging the floor which Chaff disturbs.

(vv. 17-20)

La difficoltà presentata da una forma di questo genere è quella di evitare che la lirica si disperda in una serie di affermazioni cui manchi, se non il legame logico, quello emotivo. Vaughan può permettersi di correre il pericolo contrario, ma la mancanza di organicità fantastica gli è fatale; così « Rules and Lessons », benché sorretto dallo schema delle devozioni giornaliera, risultava infine prosaico e monotono; e così « Affliction », malgrado la presenza di motivi di grande interesse, è tuttavia troppo duro nei passaggi fantastici, e troppo netti risultano gli innesti di immagini derivate da Felltham o da Herbert nel contesto originale, così che ne risulta evidente l'idea, prima che la sua oggettivazione poetica.

<sup>136</sup> p. 459 M.

Con « Love, and Discipline »<sup>137</sup> l'accettazione del male, che in « Affliction » era accettazione razionale attraverso la dialettica con se stesso e il dramma formale, si fa arrendevolezza serena: la disciplina della volontà è compiuta, l'uomo si abbandona a Dio in piena umiltà e loda male e bene perché ambedue gli vengono da lui. Ed anche la forma è pacificata e piana, le strofe assai semplici nella struttura di tre versi a rima baciata, e rese ancor più simmetriche dalle corrispondenze interne di elementi sintattici e di ritornelli; così le prime due strofe iniziano e finiscono parallelamente:

Since in a land not barren stil  
 ... Blest be thy will!  
 And since these biting frosts but kil  
 ... Blest be thy skil!

mentre nella terza e quarta le frasi procedono per coordinate, e culmina così la semplicità sintattica e il ritmo cantante di lauda, reso più cadenzato dalle fitte allitterazioni consonantiche sia interne che in rima:

Blest be thy Dew, and blest thy frost,  
 And happy I to be so crost,  
 And cur'd by Crosses at thy cost.  
 The Dew doth Cheer what is distrest,  
 The frosts ill weeds nip, and molest,  
 In both thou work'st unto the best.

(vv. 7-12)

Solo le ultime due strofe sono intrecciate da una costruzione più complessa, che mette in rilievo l'immagine finale delle « spighe » nascenti tutto l'anno dal seme divino piantato nel poeta, in armonia con la metafora vegetale che percorre tutto il componimento. Tale metafora tuttavia non ha qui la ricchezza simbolica che possedeva altrove, come in « Unprofitablenes » o in « The Morning-watch », e partecipa piuttosto, come tutto il linguaggio di questa poesia, di una scarna semplicità di convenzione, dove l'austerità francescana di questo momento spirituale non sa ricreare nulla della fresca commozione del « Cantico delle Creature » di fronte agli aspetti naturali.

In realtà, manca a queste liriche l'ossigeno del rapimento fuori dai limiti che esse vorrebbero superare logicamente. Così, nel secondo *Silex Scintillans*, è proprio il più profondo impegno conoscitivo e lo sforzo più intenso di comprendere entro una sola espressione le divergenti

<sup>137</sup> p. 463 M.

forze dell'universo che ripropongono al poeta lo stesso motivo delle precedenti in una serie di liriche di non elevate qualità poetiche ed anche di scarsa coerenza ideale.

« The Jews »<sup>138</sup> tenta appunto di vedere la storia dell'umanità nei termini dei « gifts » divini, che:

... go round  
By turns, and timely, and so heal  
The lost Son by the newly found.  
(vv. 48-49)

e di comprendere e di accettare l'errore degli Ebrei nel quadro delle alterne sorti umane, per cui:

... the same Sun which here declines  
And sets, will few hours hence begin  
To rise on you again ...  
(vv. 28-30)

Tuttavia l'espressione non sa attuare quella fusione di male e di bene. La prima parte è la piú riuscita: c'è lo stesso ritmo di cadenze che tante volte si è già visto sospendere l'atmosfera delle visioni in una immobile solennità profetica; e le immagini consuete dell'innocenza originale e del « commerce » tra angeli e uomo, che pure non hanno l'immediata freschezza di esperienza che avevano in « Religion » e in « Corruption », evocano però un mondo di purezza, cui si contrappone vivamente l'immagine dei rami d'olivo che « without root and sap decay / Cast by the husband-man away », e lo sdegno per i « fast and foul decays » antichi che ora si rinnovano nel mondo cristiano. La seconda parte invece, quella che dovrebbe evocare l'armonia, rivela la qualità forzata di quel tentativo nella mancanza di suggestione fantastica, nel tono raziocinante, nei contrasti di senso come « Your stony hearts despised love », e nel concetto che lo racchiude:

You were the *eldest* childe, and when  
Your stony hearts despised love,  
The *youngest*, ev'n the Gentiles then  
Were chear'd, your jealousy to move.  
(vv. 42-45)

In « Palm-sunday »<sup>139</sup> quel motivo trova un simbolo nella palma, la pianta « whom sufferings make most green and gay », giusto orna

<sup>138</sup> p. 499 M.

<sup>139</sup> p. 501 M.

mento di un Dio che è « King of grief »; e questo simbolo, insieme al ricorrente motivo della santità di chi rinuncia a tutto per cercare solo Dio, come i bambini e l'umile asino, dà una coerenza e un significato spirituale al componimento, che è piuttosto slegato formalmente, e cui la presenza di numerosi temi così rilevanti nella poesia vaughaniana dà una qualità antologica, comune alle poesie scritte nei momenti di maggior consapevolezza letteraria. Così il motivo della natura che attende la venuta di Dio resterebbe slegato dal resto se non lo si vedesse entro il dominante tema dell'armonia universale, espresso dalla strofa seguente che canta il « bright ring » dei cori angelici e la « joyful Symphony » di cielo e terra; e la fusione di male e bene emergente da un riuscito concetto salva la seconda parte, altrimenti disorganica:

Dear feast of Palms, of Flowers and Dew!  
Whose fruitful dawn sheds hopes and lights;  
Thy bright solemnities did shew,  
The third glad day through two sad nights.

(vv. 31-34)

Lo stesso tema ispira una bellissima strofa del seguente « Jesus Weeping »<sup>140</sup>:

My dear, bright Lord! my Morning-star!  
Shed this live-dew on fields which far  
From hence long for it! shed it there,  
Where the starv'd earth groans for one tear!

(vv. 13-16)

ed eleva per un attimo a poesia, conciliando sofferenza divina e terrena, il motivo polemico che lo percorre e che irrigidisce in formule astratte le immagini delle altre strofe.

In molti componimenti la polemica, diretta ora contro personaggi biblici, ora contro la generale indegnità umana, incrina la coerenza dello sforzo comprensivo del poeta. In « The Daughter of Herodias » la figura di Salomè è solo un pretesto per rinnovare l'invettiva contro l'arte corrottrice già lanciata nella prefazione a *Silex Scintillans*: là Vaughan condannava la poesia profana, qui è la volta della musica che, come il « wild wit », continua la sua cattiva influenza anche dopo che il suo autore è morto. E pare che questa figura biblica gli faccia mettere in dubbio l'utilità dello stesso sforzo che egli sta compiendo, e domandarsi:

---

<sup>140</sup> p. 502 M.

Who out of evil can bring forth good?  
(v. 18)

In « Providence », invece, l'atteggiamento tra lo gnomico, il polemico e il devozionale si esprime in una serie di strofe ben connesse e armoniose, ma un po' artificiose nella costruzione e edificanti nel proposito. Già il primo verso è un *pun* sulle qualità della provvidenza divina: « Sacred and secret hand! », quasi a sottolineare fin dall'inizio la qualità razionale dell'ispirazione; e razionale, piú che fantastico, è il legame tra le strofe, alcune delle quali sono ricche del gusto vaughaniano di vagheggiare l'innocenza:

A fish shall all my tribute pay,  
The swift-wing'd Raven shall bring me meat,  
And I, like Flowers shall still go neat,  
As if I knew no moneth but *May*.  
(vv. 15-18)

mentre altre alternano questa contemplazione alla sentenziosità di certi versi epigrammatici, come:

Bags that wax old may plundered be  
(v. 21)

o la severità dell'invettiva:

May he for ever dye  
Who trusts not thee!  
(vv. 31-32)

May his Crown, like his hopes, be clay,  
And what he saves, may his foes spend!  
(vv. 35-36)

Dopo l'immagine della Provvidenza, la figura della Madonna in « The Knot »<sup>141</sup> è un ulteriore simbolo che Vaughan trova nel suo tentativo di conciliare Dio e mondo, bene infinito e limite terreno. Essa è il « true Loves-knot » per cui « God is made our Allie, / And mans inferior Essence he / With his did dignifie ».

Ma, una volta di piú, si rivela qui la qualità concettuale e non fantastica di questo motivo, e lo scopo devoto e non poetico della sua espressione; ad esso il poeta non giunge, qui, con un'intuizione che trafiguri i mezzi espressivi, ma al contrario questi motivi suggeriti dalla

---

<sup>141</sup> p. 506 M.

tradizione cristiana, come la provvidenza e gli episodi biblici delle liriche precedenti, diventano fonte di riflessione ai fini dell'espressione letteraria, elementi retorici cioè e non fantastici. Quelli che vengono sottolineati sono infatti, in « The Knot », gli aspetti paradossali della figura della Vergine, e della sua funzione di legame tra l'uomo e Dio; in luogo di eccitare la fantasia del poeta, quella figura è trattata con gli epiteti tradizionali come « Queen of Heaven », « God's Virgin Spouse », e così via; unico pregio della poesia è la sua brevità, che ne fa una sorta di prolungato concetto.

In « The Rain-bow »<sup>142</sup> confluiscono svariati temi vaughaniani, all'insegna del patto tra l'uomo e Dio di cui l'arcobaleno è simbolo come lo erano la provvidenza e la figura della Vergine; e insieme la rievocazione dei « white days » in cui i patriarchi ne videro il « burnisht, flaming *Arch* » rinnova l'invettiva polemica contro il « foul, deceitful man » che ha dimenticato questo patto. Quest'ultimo atteggiamento è quello che prevale e che plasma la forma: come nella prima poesia, la vivezza con cui è sentito il contrasto fra purezza e corruzione si fa urto di immagini e di idee contrastanti, che le necessità retoriche rinchiudono in *couplets* incisivi e a volte sorprendenti: fin dall'inizio c'è un epigramma come « what is still in view / We slight as old and soil'd, though fresh and new », ed altri lo seguono, nei momenti di maggiore sdegno:

O foul, deceitful men! my God doth keep  
His promise still, but we break ours and sleep  
(vv. 19-20)

altri contrasti servono a descrivere l'apparizione miracolosa dell'arco: « When thou dost shine darkness looks white and fair », mentre la fine è, come sempre, un concetto, che ha qualche somiglianza con una poesia herbertiana, « Decay », molto vicina all'idea vaughaniana della purezza antica.

## XII

Assai interessante, e fertile di ben piú alte intuizioni, è questo motivo dell'innocenza degli antichi patriarchi, sempre vicino in Vaughan a quel tema della purezza delle cose semplici e dei fanciulli: tema che emerge appena in un componimento arido e pedantesco come « The Ornament »<sup>143</sup>, o in quella serie di stucchevoli variazioni sul tema ba-

<sup>142</sup> p. 509 M.

<sup>143</sup> p. 507 M.

rocco delle lacrime di S. Maria Maddalena che costituisce la poesia a lei dedicata <sup>144</sup>.

Questo motivo viene studiato in tutti i suoi aspetti particolari in un gruppo di liriche al centro del secondo *Silex Scintillans*, legate anche dalla comune qualità di meditazioni su testi scritturali, come quelle che aprivano il primo volume; tuttavia si nota qui quanto sia mutato il modo con cui il poeta si avvicina ai passi che lo colpiscono. Allora egli elaborava lo spunto in poesie malcerte tra l'intenzione devota e lo sforzo di conservare la propria autonomia dal testo ispiratore; ora invece egli non tenta di mascherare né la propria qualità di poeta né quella di maestro di « sound directions and wholesome words ». Piuttosto gli si può imputare la scarsa fusione dei due momenti: anche la spontaneità della sua espressione diretta è a volte freschezza immediata, a volte però mancanza di rielaborazione formale. « The Stone » <sup>145</sup>, ad esempio, che trae dalla sentenza biblica « this stone shall be a witness unto us » l'usato incanto del tema del « commerce kept between / God and his Creatures », si apre con bella naturalezza metafisica:

I have it now:  
But where to act, that none shall know, ...  
(vv. 1-2)

ma dopo la definizione del tema delle creature divaga in un complesso ragionamento sulle conseguenze concettuali di quel tema, e la stupefacente verità che vi trova lo porta a un gioco di concetti poveri di poesia, perdendo il contatto con la magia dell'intuizione iniziale, la grandezza dei più umili aspetti dell'Universo.

Al contrario, « The dwelling-place » <sup>146</sup> è un incantevole breve pensiero, la cui ingenua, magica poesia ben si adatta alla forma di dialogo diretto con il testo sacro. Il motivo è sempre quello dell'immanenza di Dio nelle cose, e della loro gloria, ma trattato con una sorridente leggerezza da fiaba; gli elementi naturali di cui Vaughan si domanda se furono alloggio per la divinità sono umanizzati come di consueto:

What happy, secret fountain,  
Fair shade, or mountain,  
Whose undiscover'd virgin glory  
Boasts it this day, ...  
(vv. 1-4)

<sup>144</sup> p. 507 M.

<sup>145</sup> p. 514 M.

<sup>146</sup> p. 516 M.

or did a star  
Becken'd by thee, though high and far,  
In sparkling smiles haste gladly down ...

(vv. 7-9)

e il ritmo interrogativo, colloquiale, non è qui sintomo né di ricerca intellettuale né di abbandono al mistero, bensì di gioco sereno con la propria stessa mitologia poetica.

In « The Men of War »<sup>147</sup> il testo evangelico che ispira il poeta è addirittura tradotto e immesso all'inizio del componimento, che è tutto all'insegna di un devoto, prosaico sermoneggiare, intercalato da allusioni polemiche contro i Puritani che usano la spada, malgrado i precetti di Cristo; mancano immagini e intuizioni poetiche originali, e l'unico elemento interessante è appunto un cenno al tema dell'innocenza, che qui è cantata sotto la forma dell'« Angell-infancy » di « The Retreat »:

Give me, my God! a heart as milde  
And plain, as when I was a childe;

(vv. 45-46)

Il ritmo di invocazione su cui « The Men of War » si chiudeva è ripreso da « The Ass »<sup>148</sup> ed esteso a tutta la poesia, orchestrata entro una costruzione complessa e serrata, da cui derivano risultati poetici molto più elevati. Lo spunto evangelico è qui soltanto l'immagine dell'asino che portò Cristo in Gerusalemme, e che diventa simbolo della superiorità delle cose più umili sull'uomo, e perciò di quella rinuncia alla propria volontà e libertà di scelta che ora va definitivamente esprimendosi in questo gruppo di liriche. Nella seguente « The Hidden Treasure » Vaughan rinuncerà a « the worlds lov'd wisdom », e in « Childhood » a « all that age teach », all'esperienza umana; infine in « The Night » egli rinuncerà alla luce del sole terreno, la « ill-guiding light », e invocherà la notte divina in cui poter vivere « invisible and dim ».

Ma in ognuna di queste poesie lo stesso motivo si esprime in modi diversi. « The Ass » è retoricamente elaborata, tutta una variazione sintattica sull'elemento dell'invocazione a Dio. I primi due versi pongono i termini della preghiera, con una bella metafora concreta, dal linguaggio colloquiale:

Thou! who didst place me in this busie street  
Of flesh and blood, where two ways meet:

(vv. 1-2)

<sup>147</sup> p. 516 M.

<sup>148</sup> p. 518 M.

poi si sviluppa una lunga serie di subordinate, tipica dell'ampio stile di Vaughan, tese a definire le « two ways » dell'uomo e il loro contrasto tra apparenza e realtà; inizia quindi la serie delle richieste, contenute prima entro brevi formule, poi estese e arricchite da versi gnomici e puntate polemiche:

Tye me to faith, though above reason,  
Who question power, they speak treason:  
(vv. 19-20)

finché giunge l'immagine dell'asino, intensa non di linguaggio concreto ma di conciso significato gnomico:

Let me thy Ass be onely wise  
To carry, not search mysteries;  
Who carries thee, is by thee lead,  
Who argues, follows his own head.  
(vv. 21-24)

In seguito, questo atteggiamento sentenzioso si prolunga in versi compatti e sobri, in un ragionamento serrato che però non dà luogo a belle immagini e in cui si inaridisce anche la vena emotiva. Questa riappare soltanto alla fine, col ritorno della metafora centrale, il « poor foal » punto dai rovi terreni e nostalgico dei divini « pastures of life »: torna infatti anche il ritmo sospeso e il *climax* dopo le ripetute cadenze dei « when », che già così spesso si sono viste nella poesia di Vaughan, ed è un *climax* particolarmente teso, che risolve il tono breve e gnomico della richiesta in quello esclamativo e lirico dei versi finali:

O let him by his *Lord* be led,  
To living springs, and there be fed  
Where light, joy, health and perfect peace  
Shut out all pain and each disease;  
Where death and frailty are forgotten,  
And bones rejoyce, which once were broken!  
(vv. 59-64)

« The Hidden Treasure »<sup>149</sup> ha invece un ritmo solenne di monologo drammatico, accentuato dalla libertà con cui lo schema metrico è piegato alle necessità espressive. Il titolo si rifà alla parabola evangelica dell'uomo che trova un tesoro e vende tutto ciò che ha per comprarlo, e allo stesso modo qui il poeta rinuncia, per la purezza della propria

---

<sup>149</sup> p. 519 M.

anima, a tutta la « vanity of spirit »; ma piú che questa parabola influisce sullo spirito della lirica il testo biblico dell'Ecclesiaste da cui sono tratti i due versi iniziali, quella ascetica affermazione della « Vanity of human labours » che tuttavia racchiuse sempre tanta suggestione per lo spirito umano, e tanta ispirazione per le opere d'arte di ogni tempo. Qui trionfa il motivo della stanchezza del pensiero e del sospetto per la scienza che serpeggia in tutta l'opera di Vaughan e gli fa « bruciare i suoi libri », e preferire l'umiltà delle cose all'irrequietudine della ricerca della verità. Questa scienza di cui in « The Tempest » egli si chiedeva:

... alas! what can  
These new discoveries do, except they drown?

è qui bollata come:

False stars and fire-drakes, the deceits of night  
Set forth to fool and foil thee, ...

(vv. 4-5)

dove l'aspra allitterazione della spirante ricorda un analogo momento di sdegno contro i tentatori mondani, i « *poys'nous... fowls, the flyes of hell* » che « *flie and flock to suck the flowers* » nell'animo del poeta, in « The Proffer ». E qui egli esprime il suo giudizio sui propri studi, che con tutta probabilità sono quelli di filosofia ermetica, con versi di drammatica complessità e di desolazione finale shakespeariane, in cui spicca il vastissimo verso centrale prolungato dagli *enjambements*, dagli accenti, dalle allitterazioni:

And those I saw search'd through; yea those and all  
That these three thousand years time did let fall  
To blind the eyes of lookers-back ...

(vv. 6-8)

ed il respiro si stende e cade infine, con solennità, su quell'ultimo:

... and I  
Now all is done, find all is vanity.

(vv. 9-10)

Dopo questo culmine, il componimento si adagia entro un ampio ritmo sentenzioso, punteggiato di concetti e di *couplets*, piú retorici che realmente necessari a sottolineare sentenze concise.

Con « Childe-hood »<sup>150</sup> il motivo della rinuncia trova un'ulteriore, diversa formulazione, fondendosi al tono soggettivo e nostalgico di « The Retreat », di cui canta lo stesso tema, quello della simbolica infanzia. Manca qui il senso della propria esperienza immediata: la poesia infatti è meno compatta e lirica, si allenta in riflessioni e sentenze, sottolinea il concetto centrale in espressioni come « Were now that Chronicle alive, / Those white designs which children drive... With their content too in my power », « why should men... choose hell-fire », « Dear, harmless age... without self-ends », che tutte si riferiscono al pericolo del libero arbitrio che può scegliere il male, il proprio apparente vantaggio; tuttavia certe movenze nostalgiche ricordano momenti tra i piú alti della lirica vaughaniana, come quel:

Dear, harmless age! the short, swift span,  
Where weeping virtue parts with man;

(vv. 31-32)

che rievoca il « Dear, beauteous Death! the Jewel of the Just » di « They are all gone », o come:

How do I study now, and scan  
Thee, more than ere I studied man,

(vv. 39-40)

simile a « O how I long to travell back / And tread again that ancient track », di « The Retreat »; e certe esclamazioni appartengono alla pura effusione che è tutta di Vaughan:

An age of mysteries! which he  
Must live twice, that would Gods face see;  
Which *Angels* guard, and with it play,  
Angels! which foul men drive away.

(vv. 35-38)

E già si esprime qui l'incanto del misterioso contatto con la divinità a cui tende il desiderio del poeta nell'ultima strofa:

How do I study now, and scan  
Thee, more than ere I studied man,  
And onely see through a long night  
Thy edges, and thy bordering light!  
O for thy Center and mid-day!  
For sure this is the *narrow way*.

(vv. 39-44)

---

<sup>150</sup> p. 520 M.

## XIII

Questa contrastante immagine di luce e tenebre, su cui rintocca la rima negli ultimi versi di « Childe-hood », è come il sigillo di questa fase conclusiva della poesia di Vaughan. Qui essa sottolinea il contrasto contenuto nella paradossale intuizione della rigenerazione, che è morte e nuova vita, come già si vide in « The Retreate »; ed era già presente del resto nei primi versi, intrecciata ad un altro paradossale gioco sul tempo e sull'eternità che a sua volta torna ossessionante in quest'ultimo *Silex Scintillans*. I primi due versi di « Childe-hood », che probabilmente si riferiscono ad una citazione scritturale implicita nel contesto, sono d'una rara densità di significato, se letti sullo sfondo dei ricorrenti simboli vaughaniani e di questo particolare momento del suo sviluppo spirituale:

I cannot reach it; and my striving eye  
Dazles at it, as at eternity.

(vv. 1-2)

Innanzitutto c'è quel verbo, « dazles », che dà l'immagine del fascino che la luce ha sulla fantasia del poeta; e se quel verbo è usato ad esprimere la contemplazione dell'eternità, con un balzo audace di senso, questa non è che una prova di più di come questi due termini, luce e infinito, siano sempre per Vaughan espressione della medesima esperienza interiore. Ulteriore importanza assume la parola « eternity » se la si vede in rapporto al motivo centrale, quello della frase evangelica per cui bisogna rinascere ed essere di nuovo puri come fanciulli per entrare nel regno di Dio; è questo il concetto che Vaughan « cannot reach » con la mente, così come non può concepire l'eternità.

Si tratta dunque di una meditazione sul tempo, sulla vita e sulla morte; un momento finito dell'esistenza umana, l'infanzia, si carica dello stesso mistero dell'infinita eternità, quel mistero e quell'eternità che si aprono al di là di questa esistenza.

Uguale è il motivo conduttore di « As time one day »<sup>151</sup>, dedicato forse alla memoria della prima moglie defunta, e in cui vita e morte sono continuamente accostate anche nel linguaggio, con arditi concetti. Le prime due strofe aprono un quadro emblematico e abbastanza convenzionale, quello del libro del passato in cui sono registrati i giorni di ogni uomo; ma già la terza comincia a trarre da questo tema del tempo e dei ricordi variazioni a volte paradossali: in quel « bright and happy

---

<sup>151</sup> p. 512 M.

Kalendar » la giovinezza può essere piú saggia e piú vecchia della vecchiaia, e la morte può morire:

Where youth shines like a star  
All pearl'd with tears, and may  
Teach age, *The Holy way*;  
Where through thick pangs, high agonies  
Faith into life breaks, and death dies.

(vv. 14-18)

E poi la meditazione continua, sottolineando come a volte il finito serva a prolungare bellezza e virtù eterne, fissandone le labili apparenze: e questa intuizione perfettamente si racchiude in un paragone che ha tutta la potenza metafisica di rivelare l'astratto attraverso il concreto:

Here slept my thoughts dear mark! which dust  
Seem'd to devour, like rust;  
But dust (I did observe)  
By hiding doth preserve,  
As we for long and sure recruits,  
Candy with sugar our choice fruits.

(vv. 25-30)

In seguito, alla luce della bellezza si contrappongono i « dark mysteries » della morte, ed alla defunta « dry dust » la nuova vita delle « green branches »; e nell'ultima strofa sparisce ogni convenzionale motivo religioso, e il tormento della riflessione nel mistero dell'esistenza genera due potenti concetti paradossali:

Weep that I have out-liv'd  
My life, and unreliev'd  
Must (soul-lesse shadow!) so live on,  
Though life be dead, and my joys gone.

(vv. 39-42)

Questo distacco da ogni scoria libresca e questa elevazione del vibrare doloroso dei sentimenti a tesa ricerca intellettuale già si erano visti, nel primo *Silex Scintillans*, trasformare quell'emblematica elegia per il fratello morto che era « I walkt the other day » in tentativo di definire, attraverso la contrapposizione degli opposti, il mistero di Dio. Questa era già la nota su cui si chiudeva il volume, e cui si ricollegano i versi che probabilmente Vaughan scrisse allora per anteporli come « Dedicacion » all'edizione del 1650; versi che si ritrovano, seguiti da altre

due strofe, anche nell'edizione ampliata del 1655<sup>152</sup>. In essi infatti il poeta definisce la propria opera « frutto » della morte di Cristo, nata dal terreno del suo cuore per opera dello « all-quickning blood » divino; così che quella morte è vita per lui, quel buio è luce.

Esemplare di questa tendenza a rappresentare il mistero attraverso alterne contrapposizioni e fusioni di luce e oscurità è, come si era notato fin da principio, « They are all gone »; ma quanto là era lirica intuizione si fa, in « The Night »<sup>153</sup>, consapevole identificazione con un passo biblico e di qui *summa* di tutti i motivi dello spirito e della poesia vaughaniani.

Il passo biblico da cui parte questa meditazione è l'episodio del Vangelo in cui il fariseo Nicodemo si recò durante la notte a parlare con Cristo, che gli disse la famosa frase tante volte ricordata nel corso di *Silex Scintillans*:

« Except a man be born of the water and of the Spirit, He cannot enter into the kingdom of God »

(John, III, 5)

cioè precisamente la frase che sottendeva il componimento precedente « The Night » nel testo, « Childe-hood ». Ma lo spostamento subito dall'ispirazione scritturale, e il modo con cui essa è qui sviluppata in poesia, sono significativi del punto a cui è giunta l'arte del poeta. Là era la lezione divina che, pur trasfigurandosi in simboli e in soggettiva emozione poetica, restava al centro e suscitava, a volte, riflessione in forma prosastica e raziocinante. In « The Night », ciò che colpisce il poeta è la situazione esterna dell'episodio, l'atmosfera notturna in cui Nicodemo poté trovare e avvicinare la divinità: l'influenza del passo biblico è dunque innanzitutto fantastica. Ma insieme, essa ha una dimensione sottilmente intellettuale: poiché dalla situazione dell'episodio emerge il fatto paradossale che la rivelazione di Dio avvenne nelle tenebre; e proprio ora si è visto culminare lo sforzo vaughaniano di unificare gli opposti, tempo ed eternità, vita e morte, nelle paradossali intuizioni mistiche e nei miracoli formali dell'arte. Così qui la suggestione della illuminante notte biblica agisce sul poeta perché risolve il contrasto di luce e oscurità, quel contrasto che non è solo il motivo intellettuale dell'ultimo *Silex Scintillans*, ma anche l'immagine più comune in tutta la poesia di

<sup>152</sup> p. 394 M, 1-14.

<sup>153</sup> p. 522 M.

Vaughan, accentuata dalla rima che non manca mai di porre in rilievo i due estremi « night-light ».

Di quest'immagine Durr rifà la storia poetica, per sottolineare la trasformazione che essa è andata subendo attraverso *Silex Scintillans*. Durr osserva dunque che, mentre in « The Night » la notte è il momento della rivelazione, all'inizio di *Silex Scintillans* essa è sempre simbolo di peccato, di morte, o di quello stato di torpore spirituale che Vaughan temeva piú di tutti, mentre, come si è visto fin dalla prima poesia, la luce è sempre attrazione fuori dei limiti umani. Per risolvere l'apparente contraddizione, Durr sottolinea la differenza tra la « carnal darkness of the *nox corporis* » e la notte degli scrittori devoti, « the time of the soul's transcendence of the sensual scene », citando un passo da *The Mount of Olives* in cui Vaughan ammonisce che « the night... was not therefore made, that either we should sleep it out, or passe it away idly... »<sup>154</sup>.

Questa è tuttavia ancora una dimensione riflessiva dell'immagine della notte, mentre già nel primo *Silex Scintillans* essa aveva per Vaughan un particolare fascino indefinito: in « Midnight » la notte era non solo momento della veglia e della meditazione, ma tenebra che serviva a porre in rilievo lo scintillio delle stelle; con « The Dawning » cominciava a balenare il sospetto che Dio potesse rivelarsi a quell'ora:

Or wil thy all-surprizing light  
Break at midnight?

(vv. 5-6)

pure annullato dall'affermazione seguente che l'alba « is the only time / That with thy glory doth best chime ». Di nuovo, in « The World », l'eternità gli appariva di notte, perché nell'oscurità meglio poteva risaltare il suo « great *Ring* of pure and endiess light ». Ma è con « They are all gone » che per la prima volta la notte è esplicitamente simbolo del mistero in cui il « gioiello del giusto », la morte, brilla di luce piú forte. Dunque qui proprio la morte, che era sempre rappresentata dall'immagine delle tenebre, splende invece come gemma, e splende proprio per mezzo di quelle tenebre. È questa un'intuizione così complessa e così fantastica che difficilmente si può esprimere quando la poesia è dominata dal controllo della ragione; ma non a caso essa emerge nei capolavori, quando l'intuizione pura ha la precedenza, e in particolare comincia ad affermarsi in queste ultime poesie, in cui la maturità poetica è

<sup>154</sup> DURR, *op. cit.*, p. 113.

completa, e il paradosso può essere compreso e accettato. Così in « *As time one day* » i « *dark mysteries* » della morte sono come la polvere che conserva nascondendo, e nelle loro tenebre giace la luce; e in « *The Hidden Treasure* » la luce stessa è accusata di non essere « sincera », quando è quella delle « *false stars* » mondane, a cui il poeta vuole sigillare gli occhi. Si va affermando così il desiderio della notte rivelatrice di verità, e « *Childe-hood* » si chiude con la visione di quell'« *Age of mysteries* » di cui il poeta vede la « *bordering light* » intorno alla « *long night* » in cui cerca di indagare.

È questo il paradosso fantastico che affascina Vaughan, che gli si rivela nell'episodio di Nicodemo e che poi lo conduce al motivo di « *The Night* », ripreso e concluso acutamente, come sempre, da Durr; ma è da ripetere che Vaughan a quella tradizione arriva del tutto intuitivamente, spinto dall'esigenza di esprimere la propria ricerca intellettuale. Come si è detto parlando del suo motivo del « *Ring* », il paradosso è sempre, nel mistico come in Vaughan, un tentativo di risolvere il mistero. Già questo tentativo gli ispirava in parte « *They are all gone* », e gli faceva trovare il correlativo oggettivo nell'immagine dell'oscurità; tanto più « *The Night* », tutto teso alla ricerca di definire il mistero di Dio, è dominato dal paradosso sotto tutti gli aspetti, quello linguistico, quello concettuale, quello formale; così che dimensione fantastica, razionale ed emotiva si fondono e traspaiono l'una dall'altra, come in un vertiginoso gioco di specchi. In tal modo dal contrasto interno si ottiene l'armonia: se in « *The Night* » c'è da un lato maggior tensione intellettuale che in « *They are all gone* », dall'altro il suo fine di ricerca e di soluzione gli dà una maggiore serenità contemplativa, meno ricca di emozione immediata, ma più finita, e appunto più armoniosa.

Si salva così, trasfigurando il mezzo letterario in fine di soluzione degli opposti e di conoscenza, quella qualità poetica che l'intenzione didattica e polemica aveva messo in pericolo in tanta parte di questo secondo *Silex Scintillans*, e sparisce anche, nella più definita consapevolezza, il dubbio di un dualismo interno alla forma, perché il linguaggio devoto non è più nemmeno censurato o oltrepassato dalla fantasia, bensì è accolto e analizzato e sfruttato proprio nei suoi aspetti fantastici.

È interessante a questo punto notare quanto diverse siano le vie attraverso le quali Vaughan giunge ai risultati così alti, e così simili nel proposito, dei suoi due capolavori. Assai più di « *The Night* », « *They are all gone* » è libera da precisi legami con la sua tradizione culturale: l'assenza di metafore di gusto quasi allegorico, il tono soggettivo e in-

timo, privo di durezza gnomiche, la naturalezza con cui il senso del mistero dell'oltretomba e le proprie capacità visionarie si legano ai misteri della fede, trasfigurandoli in eterni problemi umani, fanno sparire ogni traccia di quelle sovrastrutture letterarie che limitano ogni poeta legandolo alla propria epoca, così che il componimento assume qualità veramente universali, che lo potrebbero assegnare alla poesia di ogni tempo. Si tratta insomma di una poesia altamente individuale e insieme largamente umana, come tutti i capolavori: come nell'« Infinito » leopardiano, è proprio dal confronto tra le fantasticherie del poeta, tra gli oggetti naturali che egli vede intorno a sé, e il pensiero dell'immensità misteriosa che gli si apre al di là di quelle sensazioni, che egli riesce a ricreare un'esperienza emotiva che è patrimonio dello spirito di ogni uomo.

Simile immediata liricità fa passare in secondo piano le fonti poetiche e devote cui pure Vaughan attinge, come sempre, e che lo legano al suo tempo e alla sua tradizione letteraria. Le note di Martin additano le predilette fonti ermetiche e scritturali di certe splendide intuizioni come l'« Air of glory » in cui risiedono i beati, e i « glimmering and decays » che costituiscono tutta la realtà, o come la preghiera finale « Resume thy spirit from this world of thrall / Into true liberty »; e l'ultima strofa, con la sua immagine del telescopio e delle lenti, ci riporta alla tradizione donniana e metafisica che tanto si compiace di queste metafore tratte dal mondo scientifico contemporaneo. Non manca inoltre la qualità ricorrente delle immagini, tipiche tutte della poesia vughaniana: quelle del cielo stellato e del fuoco, ad esempio, qui dominano e si contrappongono alla nebbia del « cloudy breast », alla freddezza del « cold love », a uno stato d'animo « gloomy », « dull and hoary », privo di illuminazioni. E la metrica, a sua volta, è la metrica per eccellenza vughaniana: concilia difficoltà e naturalezze in un ritmo pacato e solenne, che in apparenza si adegua allo schema dei versi, ma in realtà orchestra gli accenti secondo regole del tutto personali e adeguate al significato poetico. Così nel primo verso l'accento bruscamente si impunta sulla terza sillaba che dovrebbe essere atona, ampliando il suono e l'importanza della parola « all »:

They are all gone into the world of light

e nel secondo l'urto vocalico tra « I » e « alone » distacca questa seconda parola sottolineandone il significato malinconico:

And I alone sit lingring here,

mentre l'alternarsi dei versi lunghi, in cui è racchiusa l'immagine visionaria, e dei versi brevi in cui c'è il confronto con la misera realtà, ne mette in rilievo il contrasto con una necessità assai più forte di quella metrica. Ogni singola strofa forma una unità a sé stante, e tuttavia ognuna contiene il suo piccolo dramma, microcosmo del più vasto dramma che si svolge nell'intero componimento; così, nella prima strofa quell'« and I alone » del secondo verso vale un'avversativa, e a sua volta contrasta con l'« and » del quarto verso che mantiene il suo valore tradizionale e la sua funzione, tipica in Vaughan, di rallentamento e duplicazione; nella seconda strofa, la contrapposizione è esercitata dal senso contrastante delle parole, « glows » e « cloudy », « stars » e « gloomy », nonché dagli opposti dimostrativi « those faint beames » e « this hill »; nella terza, è proprio la ripetizione di « My days » che sottolinea la caduta della luce celeste alla propria oscurità; e dopo le compatte esclamazioni delle due strofe seguenti, il tormentoso intreccio di « if », « but », « yet », « as... so », della sesta, settima e ottava strofa ne mettono in rilievo la ricerca spirituale, e la stessa funzione ha l'impianto raziocinante del concetto finale, un po' staccato dall'*imagery* del resto, ma adeguato a rappresentare il conflitto di limitato e illimitato che lo informa.

Tuttavia, una simile sottigliezza di schema metrico non mette in pericolo la semplicità della dizione vaughaniana. È proprio l'impianto riflessivo della poesia che le toglie ogni velleità di ampiezza retorica o di brevità didattica, e le conferisce la piana naturalezza di uno stile che non porta il peso del suo tempo, né in realtà di alcun tempo cronologico, così come solo raramente vi possiamo trovare un vocabolo che ne denunci una precisa tradizione letteraria; perché gli accenni a quella tradizione sono stati perfettamente assimilati al proprio linguaggio e fusi al proprio mondo poetico.

« They are all gone » resta perciò esemplare di quel momento di grazia della poesia vaughaniana, in cui si è detto che il pericolo di un dualismo espressivo viene del tutto superato. « The Night » giunge allo stesso risultato pur servendosi di un linguaggio che è tutto scritturale e legato alla tradizione religiosa, ma in cui l'intelletto ha scavato fino a metterne in luce l'originale multivalore simbolico delle parole.

Il componimento sviluppa il motivo dell'incarnazione di Cristo e poi del perduto contatto fra uomo e Dio, simboleggiato dal colloquio tra Nicodemo e Cristo nelle prime tre strofe: fin dall'inizio si aprono così molteplici livelli di significato:

Through that pure *Virgin-shrine*,  
 That sacred veil drawn o'r thy glorious noon  
 That men might look and live as Glo-worms shine,  
 And face the Moon:  
 Wise *Nicodemus* saw such light  
 As made him know his God by night.

(vv. 1-6)

C'è innanzitutto la figura di Nicodemo per cui la notte fu, come è per Vaughan, il momento della « veglia » e della contemplazione di Cristo. C'è poi il paradosso dell'incarnazione, corpo e divinità uniti, che si esprime nell'immagine del velo oscurante la luce; velo che le fa da « sacrario » e che tuttavia è mezzo « attraverso » cui l'uomo può vederla e sopravvivere, così come le lucciole possono splendere sotto la luna, non sotto il sole; la luna che, come nota Durr, è l'immagine della Vergine che sostituì nel Medioevo quella di Cinzia; la Vergine che è appunto mediatrice della luce divina e che fu anch'essa « sacrario » di Cristo. Tutte queste sfaccettature dello stesso motivo sono espresse dalle ambiguità del linguaggio: il « veil » è « sacred » sebbene offuschi Dio, Dio è « noon » mentre il velo è « night »; Nicodemo « vide » la luce « attraverso » lo scrigno che per questo è « pure », e tuttavia è anche « Virgin » come la madre di Cristo; e un linguaggio così ricco è sottolineato dalla forma che avvicina gli opposti e dà, nella finale eco « night-light », non un trito effetto di sorpresa ma come la cifra di tutto il componimento.

Ed è specialmente la forma che sa creare l'effetto di armonia dominante al di sopra del dramma. La strofa si apre con una sospensione che trattiene il senso logico fino al quinto verso: già nel primo c'è la coppia di aggettivi « pure *Virgin-shrine* », su cui l'accento crea due lunghe pause che rallentano il ritmo e aprono allo sguardo uno spettacolo favoloso, allontanato dal « that » iniziale; la sospensione e l'allontanamento si prolungano nel secondo verso, ulteriore ampliamento del ritmo e dello spettacolo, e poi nel terzo che introduce una subordinata complessa di accenti e di elementi sintattici; il quarto verso, brevissimo, è come il respiro trattenuto prima della visione; e poi giunge finalmente la principale, riposata e sobria negli accenti, con la rima baciata che ne sottolinea la qualità conclusiva. Ed in questa definita sicurezza si placa il complicato gioco di paradossi che ne è il contenuto, e si prepara la riflessione dominante nella strofa seguente.

Con la seconda strofa Durr nota la comparsa di quella nostalgia per gli antichi, irripetibili contatti tra l'uomo e la divinità che è

tema centrale in *Silex Scintillans* e motivo affine a quello di « The Retreat » e « Childe-hood », e che origina poi la ricerca del modo con cui l'uomo potrà ristabilire quel contatto:

Most blest believer he!  
 Who in that land of darkness and blinde eyes  
 Thy long expected healing wings could see,  
     When thou didst rise,  
 And what can never more be done,  
 Did at mid-night speak with the Sun!

(vv. 7-12)

È questa nostalgia, e questo senso del miracolo rappresentato da quei contatti, a giustificare il concettismo teso a trarre variazioni intellettuali dal paradossale prodigio descritto nella strofa precedente. Così l'oscurità della notte si estende ora a simbolo della cecità degli Ebrei, e tanto più risalta la capacità di Nicodemo di « vedere »; e l'apparizione di Cristo viene trasfigurata nel sorgere del sole, prima per mezzo del verbo « rise », poi con il *pun*, usato ed abusato nella poesia metafisica, sulle parole « Sun » e « son », che gli permette di nuovo di accostare « mid-night » e « Sun ». Qui anche il ritmo è più colloquiale e disteso; tutto prepara l'evocazione del mistero che andrà svolgendosi nella strofa seguente:

O who will tell me, where  
 He found thee at that dead and silent hour!  
 What hallow'd solitary ground did bear  
     So rare a flower,  
 Within whose sacred leafs did lie  
 The fulness of the Deity.

(vv. 13-18)

Il mistero si apre con due domande, che sanno già di dover restare senza risposta. E il ritmo interrogativo si prolunga nelle due immagini seguenti, diviene tutt'uno con la loro tendenza ad evocare spazi e momenti indefiniti, suggestivi: « dead and silent hour », « hallow'd solitary ground », e a sottolineare la qualità preziosa e sacra dei luoghi dove si trova la divinità: « so rare a flower », « sacred leafs »; mentre ritmo e immagini richiamano la favola sorridente di « The dwelling-place »: « What happy, secret fountain... was then thy dwelling? »; e ancora, il tempo è sospeso da quell'immagine della « dead... heure », e traspare, attraverso l'atmosfera di prodigio, il paradosso divino, la « fulness of the Deity » racchiusa in un fiore.

Non c'è ansia in quelle domande; troppo diffuso è il ritmo di quelle coppie di aggettivi « dead and silent », « hallow'd solitary », troppo sottile è il gioco allitterativo delle « w » nel primo verso, delle dentali nel secondo e delle liquide in rima, e troppo lenta e solenne è infine la musica dei versi vastissimi. Sembra che un senso di olimpica contemplazione sovrasti ogni contrasto. Persino la lieve polemica che apre la quarta strofa ne è dominata: si tratta del tema della natura percorsa da Dio contrapposta alla confessionalità della religione, motivo incontrato così spesso in Vaughan e che di solito genera toni sentenziosi e retorici, se non aspre invettive. Qui tuttavia esso sembra nascere con tutta naturalezza dall'immagine del fiore contenuta nei versi precedenti:

No mercy-seat of gold,  
 No dead and dusty *Cherub*, nor carv'd stone,  
 But his own living works did my Lord hold  
 And lodge alone;  
 Where *trees* and *herbs* did watch and peep  
 And wonder, while the *Jews* did sleep.

(vv. 19-24)

Le tre negazioni iniziali continuano il ritmo solenne e scandito della strofa precedente, incastonando le gravi immagini bibliche e colorandole del loro cupo suono vocalico che si ripete come un rintocco in tutto il terzo verso, e che segna le quattro rime principali; continuano i contrasti di senso tra le immagini morte e immobili, come « gold », « stone », « dead and dusty », e quelle dei « living works », delle creature che « watch and peep / And wonder », mentre gli Ebrei dormono proprio come quell'oro e quella pietra.

Avviene qui, dopo la riflessione, il passaggio dalla domanda « dove si può trovare Dio » e dalla negazione « non nella lettera ma nello spirito », al canto spiegato di quella notte che per Nicodemo era stata mezzo di contatto con Cristo, e che per il poeta è il momento della contemplazione e del rapimento. Non c'è un vero e proprio passaggio logico: la notte è cantata per mezzo della tecnica del « cumulo di immagini » che già Vaughan aveva usato soprattutto in « Son-dayes » sulla scorta di Herbert, ma il cui « effetto estatico », secondo la definizione di Mario Praz, doveva essergli estremamente congeniale. È un mezzo poetico particolarmente adatto in questo momento: le brevi incalzanti definizioni sottolineano lo slancio spirituale del rapimento, e nella loro qualità di pregnante accostamento di opposti ben si adattano al ritmo paradossale di tutta questa poesia; le più oscure e favolose poi, e ric-

che di significati ermetici e mistici, sembrano irradiare sempre piú significato ad ogni lettura, e giungere quasi all'orlo della definizione del mistero.

Ma non c'è qui la riflessione drammatica, il fervore intellettuale dondano: il mistero è penetrato, e sottolineato, con il gusto di perdersi in esso; e l'immagine della notte diventa appunto correlativo oggettivo di questo sentimento di abbandono alla divinità:

Dear night! this worlds defeat;  
The stop to busie fools; cares check and curb;  
The day of Spirits; my souls calm retreat  
Which none disturb!  
*Christs* progress, and his prayer time;  
The hours to which high Heaven doth chime.

(vv. 25-30)

La strofa si apre con lo stesso appellativo, « Dear », usato per la morte in « They are all gone »; e sempre piú notte e morte vanno identificandosi nella sospensione di ogni limite terreno: « The day of Spirits », « The hours to which high Heaven doth chime »; e poi viene la strofa seguente, trasfigurazione di motivi biblici in pura sospensione misteriosa:

Gods silent, searching flight:  
When my Lords head is fill'd with dew, and all  
His locks are wet with the clear drops of night;  
His still, soft call;  
His knocking time; The souls dumb watch,  
When Spirits their fair kinred catch.

(vv. 31-36)

Qui il momento della visitazione divina viene colto attraverso quel senso di intimo e quotidiano rapporto che creava la favolosa semplicità di « Religion »; il paradosso si intravede ancora nell'accostamento del divino al concreto, ma sfuma nel simbolismo scritturale e nel gusto metafisico per l'unione degli opposti. La concretezza della presenza di Dio è espressa dai particolari precisi, come in « all / His locks are wet with the clear drops of night », dove le « drops of night » quasi si sentono picchiare nel rapido susseguirsi di monosillabi accentati, o come in « His still, soft call; / His knocking time »; mentre il vago sfumare della visione emerge da immagini indefinite come « God's silent, searching flight », e la contemplazione sospesa dalla finale « The souls dumb watch ».

Ora che tutti gli elementi della visione sono fissati, subentra la ri-

flessione nella ricerca di una coerenza piú largamente umana di quella fantastica della poesia. Si prepara cosí nelle due strofe seguenti la ricerca intellettuale, tuttavia qui meno distaccata, meno fantastica di prima, piú tesa a un fine devoto, quello di condannare la vita nel suo aspetto piú elementare: la « ill-guiding light » del sole terreno è una volta di piú paradossalmente accostata e giudicata inferiore alla notte della veglia divina, finché il poeta compie la sua rinuncia a quella luce e a quella vita. Questo momento riflessivo, se non è ricco come la contemplazione precedente, si conclude però nel modo piú metafisico; poiché l'indefinito mistero intuito e ricreato fin qui viene improvvisamente illuminato dall'intelletto, e il paradosso di cui è all'insegna tutto il componimento si risolve e si sublima nella finale intuizione mistica della « dazzling darkness » che è l'unione con Dio, cosí come la notte era stata l'incontro di Nicodemo con Cristo:

There is in God (some say)  
A deep, but dazzling darkness; As men here  
Say it is late and dusky, because they  
See not all clear;  
O for that night! where I in him  
Might live invisible and dim.

(vv. 49-54)

Quest'ultima strofa è stata al centro di tutte le discussioni sul « misticismo » di Henry Vaughan; sulla base di quel « some say » già Itrat-Husain notava che « though he has described the 'dazling darkness' of the 'dark night' of the soul, he does not claim to have experienced it himself »<sup>155</sup>; e Garner concludeva che « Vaughan never asserted any more than longing because longing was the limit of his experience », e che appunto l'immagine della « dazzling darkness » formulata da Dionisio l'Areopagita « provides Vaughan with the expression of an object for his religious longing »<sup>156</sup>. Queste argomentazioni sono giuste: alla definizione vaughaniana, del resto cauta e soggettiva, segue infatti un paragone umano tipico dell'atteggiamento riflessivo di Vaughan, e la strofa si conclude con il consueto slancio nostalgico, la cui aderenza alla realtà è dimostrata dal tempo condizionale del verbo: « O for that night! where I in him / Might live invisible... ».

---

<sup>155</sup> ITRAT-HUSAIN, *The Mystic Element in the Metaphysical Poets of the Seventeenth Century*, Edinburgh 1948, p. 235.

<sup>156</sup> *Op. cit.*, pp. 139 e 143.

Tuttavia questo lato religioso del problema è senz'altro il meno rilevante in « The Night ». Quello che conta è che la metafora finale, qualunque sia la sua origine, serve insieme a riassumere il succo concettuale del componimento, il suo carattere paradossale, e a riprendere quell'immagine della notte da cui tutto il processo poetico era partito. È questa immagine il nucleo della poesia: nell'immagine, non nell'idea, l'intuizione del mistero di Dio, estesasi al linguaggio umano dell'episodio biblico, trova espressione e formulazione universale.

Tanto più evidente è l'altissimo momento poetico cui « The Night » perviene se lo si confronta con « Righteousness »<sup>157</sup>, in cui l'analogo motivo della rinuncia alle cose terrene è presentato con una consapevole sentenziosità e una mancanza di trasfigurazione immaginosa che fanno di questa lirica un sermone privo di poesia.

La consapevolezza retorica appare evidente non appena si chiude la prima strofa, che contiene quell'immagine delle « blessed shades / The old, white Profets planted first and drest » che è l'unica dotata di incanto fantastico; si apre quindi una serie di domande, che non serve a creare l'atmosfera di mistero evocata dal ritmo interrogativo di « The Night », ma solo a sottolineare il problema centrale: ad essa segue infatti la serie delle risposte, sette strofe che forniscono un elenco di sentenze sulle qualità dell'uomo giusto, ripetendo sempre lo stesso elemento sintattico, con un effetto di monotonia e di lezione morale sottolineato dalla dizione piatta e disadorna:

Who knows earth nothing hath  
 Worth love or wrath,  
 But in his *hope* and *Rock* is ever glad.  
 Who seeks and follows peace,  
 When with the ease  
 And health of conscience it is to be had.

(vv. 31-36)

Qui Vaughan non è partito dall'immagine e dalle sue possibilità di variazione fantastica e intellettuale insieme, come in « The Night », ma dall'idea: egli segue infatti l'esempio di Herbert, che in « Constancie » gli dava il modello di questa forma e di questa ispirazione; e, una volta di più, la rinuncia alla propria originalità ha risultati negativi.

E così con « Jacobs Pillow, and Pillar »<sup>158</sup> il poeta torna a meditare sui motivi dogmatici delle sacre scritture, con una aderenza da ini-

<sup>157</sup> p. 524 M.

<sup>158</sup> p. 527 M.

ziato alle immagini e ai simboli biblici, che lo rende a volte incomprendibile al profano, mentre il motivo centrale è lo stesso di « The Night »: il rifiuto di cercare Dio nei « mercy-seat of gold » o nei « dead and dusty *Cherub* » della religione confessionale e l'affermazione che egli si trova nel cuore dell'uomo. Ma, come in « Righteousness », qui il poeta non canta le misteriose vibrazioni di questa intuizione, bensì ragiona, discute, depreca, sentenza: non ne fa, insomma, poesia, ma disquisizione razionale. E questo si nota fin dal titolo, che mostra come l'interesse di Vaughan si appunti qui non su un mistico paradosso della ragione e della fantasia, bensì su un gioco verbale e cerebrale tra « Pillow » e « Pillar », chiaro solo a chi conosca l'episodio biblico di Giacobbe che, dormendo sul « pillow » delle pietre, ebbe la visione di Dio, innalzò quindi quelle pietre in colonna (« Pillar »), e la chiamò « Beth-el », cioè casa di Dio, tempio. Di qui il parallelo tra l'antico tempio di Dio, costituito da pietre, e la sua nuova dimora che, come in « The Dwelling-place », è il cuore dell'uomo: paradossale gioco che diviene pretesto di polemica contro la religione contemporanea, « when Heathens rule / By Gods permission, and man turns a Mule », e che genera una forma vicina alla maniera giovanile: *couplets* epigrammatici, costruzione prosaica e raziocinante che non lascia posto a musica formale, frecce polemiche inserite nel discorso senza una stretta coerenza logica. Il componimento si chiude con il consueto *pun* sullo « healing Sun » dei cristiani che è il « Son » divino, e con un concetto che riprende in extremis l'immagine del « Pillow » per vedervi una metafora di Cristo, su cui l'uomo moderno riposa, mentre quello di Giacobbe non era che « type and shade ».

## XIV

Questi ultimi sussulti polemicici offuscano la spontanea effusione del desiderio che si è andato affermando negli ultimi capolavori vaughniani: quello di rinunciare alla vita per sperare nella morte e nella rigenerazione del mondo, desiderio che si esprime nel gruppo di immagini dominanti nell'ultimo *Silex Scintillans*, come quelle ossessionanti dell'oscurità e del tempo.

In « The Day of Judgement »<sup>159</sup>, l'odio per la presunzione degli « illuminati » puritani inaridisce l'intensità di espressioni come:

---

<sup>159</sup> p. 530 M.

O come, arise, shine, do not stay  
Dearly lov'd day!

(vv. 11-12)

Descend, descend!  
Make all things new! and without end!

(vv. 45-46)

che invocano la venuta della fine del mondo a rigenerarlo e a renderlo eterno.

Così in « The Throne »<sup>160</sup> l'intenzione è polemica, e la brevissima lirica è tutta una sola frase, articolata in dodici versi di compatto ragionamento, che oppone la propria umiltà, e la rinuncia alla volontà, agli « arguments » delle « Wise heads » per difendersi dal giudizio divino. Tuttavia la visione del « great and white throne » di Dio, suggerita dall'Apocalissi, prevale sull'intento moraleggiante, grazie anche al ritmo sospeso introdotto da quell'iniziale « When » di cui così spesso si è vista la suggestione visionaria.

Con « Death »<sup>161</sup> il pensiero della morte viene decisamente affrontato e analizzato, e risolto anche qui nel paradosso, come in tutti questi ultimi componimenti. Si impone qui un confronto con il decimo sonetto di John Donne, il famoso « Death be not proud »: e tipiche sono le differenze che ne emergono, dato che di fronte a questo argomento, e in un momento che per entrambi i poeti è quello della maturità e quasi della conclusione del proprio sviluppo spirituale e artistico, si rivelano a nudo gli animi e l'ispirazione.

Nel sonetto donniano il dramma umano è centro e circonferenza della poesia, nella lirica di Vaughan la suggestione poetica non è immediata, nasce di riflesso dal valore paradossale di certe immagini e dalla qualità mitica che esse hanno ormai assunto. Donne dialoga e discute con la morte come potrebbero farlo un filosofo antico o un poeta contemporaneo, con tutta la disperazione che ogni uomo sente di fronte a quella prova inevitabile, ed è il coraggio della disperazione che gli fa trovare nella fede l'elemento dialettico da opporre all'idea della mortalità umana; Vaughan si rivolge alla morte come a un emblema che via via si riveste di tratti biblici, di metafore devote o di dogmi cristiani; e per questo può parlare con un distacco sereno che però è privo dell'emozione umana di Donne, e non giustifica né la forma drammatica,

<sup>160</sup> p. 533 M.

<sup>161</sup> p. 533 M.

che risulta retorica e convenzionale, né l'uso del concetto per fini stupefacenti. L'alone poetico emerge solo se spostiamo gli accenti dal luogo dove il poeta li ha posti; se invece di vedere la morte attraverso queste formule:

... since thy first sad entrance by  
Just *Abels* blood ...

(vv. 1-2)

To thy dark land these heedless go:  
But there was *One*,  
Who search'd it quite through to and fro,  
And then returning, like the Sun,  
Discover'd all, that there is done ...

(vv. 11-15)

consideriamo piuttosto la suggestione dei paradossi di luce e ombra e di morte e vita che non emergono vividi dalla dialettica del linguaggio, come nel donniano « death, thou shalt die », ma dall'uso delle immagini. Così, nell'ultima strofa citata, il consueto doppio senso della parola « Sun » permette che emerga il concetto della « dark land » illuminata dal sole, e, nella strofa seguente, quello per cui « we truly see / All thy dark way »; nello stesso tempo, è proprio la morte del « Sun-Son » che permette all'uomo di vedere entro le sue tenebre, così che esse si trasformano in luce: « Mists make but triumphs for the day ». In tal modo, questi contrasti di senso evocano il clima di « The Night » e di tutti quei componimenti in cui la dialettica di morte e vita, ed il suo paradossale superamento, creavano una tensione intellettuale del tutto diversa da quella donniana, non diretta e appassionata ma mediata dalla suggestione delle immagini e dallo stesso sforzo cui la nostra fantasia era sottoposta per afferrarle.

Per altro, la necessità di questo superamento delle convenzioni per giungere all'intuizione ci dice che qui la poesia non è altissima come in « The Night », dove tale necessità non si presentava. Nel seguente « The Feast »<sup>162</sup>, invece, è il tema stesso della poesia, il mistero cristiano della Transustanziazione, che diventa tutt'uno con l'intuizione paradossale dell'identità di vita e morte, e si sviluppa in una serie di variazioni meno logicamente connesse che in « The Night », più rapsodiche e liriche, ma rese estremamente coerenti dall'unità dell'ispirazione.

Un primo elemento di gioco paradossale risiede nel modo in cui Vaughan accoglie l'influenza herbertiana: « The Feast », che canta l'Eu-

<sup>162</sup> p. 534 M.

carestia come il « true bread / Quickning the dead », riprende la forma metrica e l'inizio del « Dooms-day » di Herbert, che canta la fine del mondo e la resurrezione della carne. C'è dunque un elemento di consapevolezza letteraria, che emerge anche dalla scelta del metro da « song », in cui i temi poetici di Vaughan vengono concentrati in cifre e come trasformati in note musicali. Così nella prima strofa le parole « dust and ashes » richiamano un'immagine ripetuta più volte in *Silex Scintillans*, e insieme alludono alla « dust » di cui Herbert cantava la resurrezione; nella seconda strofa, alla dispersione spirituale di cui « dust and ashes » è la metafora corrisponde la frammentarietà dell'esperienza mistica dell'uomo: « No bliss here lent / Is permanent », e che viene rappresentata da « Short sips », brevi sorsi, rievocanti l'immagine della rugiada per il fiore inaridito; a sua volta, la terza strofa riprende il parallelo tra vita spirituale e vita eterna adombrato nella prima, e qui chiarito dall'evocazione dell'eternità raggiunta attraverso la morte:

Come then true bread,  
 Quickning the dead,  
     Whose eater shall not, cannot dye,  
 Come, antedate  
 On me that state  
     Which brings poor dust the victory.  
(vv. 13-18)

mentre l'immagine della rugiada emerge nella quarta strofa e si trasforma, nella quinta, in vino vivificante, immagine che già in « The Passion » adombrava il sangue sacrificale di Cristo, e poi in « living waters », nella sesta strofa. Nello stesso tempo, l'immagine luminosa contenuta in:

I victory  
 Which from thine eye  
     Breaks as the day doth from the east ...  
(vv. 19-21)

ritorna in:

Spring up, O wine,  
 And springing shine ...  
(vv. 25-26)

per culminare, in seguito, nella ricorrente metafora

... like a quick  
 And knowing lamp  
 Hunt out each damp,  
     Whose shadow makes me sad or sick? ...  
(vv. 45-48)

Trova così il suo coronamento quel motivo della rigenerazione che si è visto essere fondamentale nella poesia di Vaughan. Di qui deriva la compattezza fantastica della lirica, che pure è tutto un intreccio di molteplici immagini: è lo stesso mondo poetico vaughaniano che qui emerge ed è riassunto nel principio cristiano della transustanziazione divina, che in questo momento della storia spirituale del poeta è giunto a maturazione sia come intuizione religiosa che supera il contrasto tra morte e vita, sia come intuizione poetica che trasfigura finito e infinito, natura e Dio. Tornano così tutte le immagini delle poesie più felici: la nona strofa è *in nuce* l'esperienza di « The Morning-watch »:

O what high joys  
 The Turtles voice  
 And songs I hear! O quickning showers  
 Of my Lords blood  
 You make rocks bud  
 And crown dry hills with wells & flowers!  
 (vv. 49-54)

e la settima strofa, con i suoi contrasti di senso e l'immagine dei « veyls », richiama « The Night »:

O drink and bread  
 Which strikes death dead,  
 The food of mans immortal being!  
 Under veyls here  
 Thou art my chear,  
 Present and sure without my seeing.  
 (vv. 37-42)

La fine, concettosa pur nel lirismo, risolve una effusione simile a quella di « The Passion » nella sentenza dell'ultima strofa, che avvicinando « next years » a « next world » dà una finale espressione del contrasto di tempo ed eternità.

« The Obsequies »<sup>163</sup> riprende la meditazione sulla morte di Cristo che « may keep my soul alive », e la articola in un ampio ragionamento esteso a tutta la poesia. Non mancano immagini paradossali ed evocative, come:

And Joy, like light, shines oft in clouds;

ma il componimento resta prosaico e devoto, anche se ben costruito.

<sup>163</sup> p. 536 M.

Il seguente « The Water-fall »<sup>164</sup>, al contrario, presenta qualità così spiccatamente poetiche da suscitare diverse interpretazioni e valutazioni da parte della critica. Per R. Freeman<sup>165</sup>, Vaughan segue qui esattamente la struttura di un emblema, dando la descrizione di un fenomeno naturale nella prima strofa, l'interpretazione nella seconda e la morale nella terza; anche Pettet riprende quest'idea, mentre N. Francis la definisce piuttosto un « memorable example of the symbolic method »<sup>166</sup>. In effetti, se l'impostazione generale di « The Water-fall » può ricordare il metodo emblematico, la prima strofa rappresenta assai di più di una immobile descrizione in termini fisici di un principio spirituale; poiché il linguaggio spesso adombra tale principio in termini ambigui, che esprimono più l'umano che il naturale, e più il metafisico che il fisico, così da creare un gioco di piani espressivi che ha tutta la ricchezza e la vastità del simbolo e come questo vive e si moltiplica ad ogni nuova lettura.

With what deep murmurs through times silent stealth  
 Doth thy transparent, cool and watry wealth  
     Here flowing fall,  
     And chide, and call,  
 As if his liquid, loose Retinue staid  
 Lingring, and were of this steep place afraid,  
     The common pass  
     Where, clear as glass,  
     All must descend  
     Not to an end:  
 But quickned by this deep and rocky grave,  
 Rise to a longer course more bright and brave.

(vv. 1-12)

Secondo un procedimento caro a Vaughan l'elemento naturale, la cascata, è umanizzato da vocaboli come « chide, and call », « bright, and brave », da ipotetiche che suggeriscono la vicinanza di realtà e irrealità: « As if his liquid, loose Retinue... were of this steep place afraid »; e già traspare, in certe espressioni di stampo devoto usate, con effetto metafisico, per il fenomeno naturale, il significato morale del simbolo: « The common pass / Where... all must descend / Not to an end », e risuona, in certe parole significative, l'autentico motivo di questi versi, la morte e la resurrezione: « quickned by this... grave ». Inol-

<sup>164</sup> p. 537 M.

<sup>165</sup> *Op. cit.*, p. 151.

<sup>166</sup> In *Vaughan's 'The Water-fall'*, « The Explicator », XIV (1956), Item 57.

tre, fin da principio appare, evocato dal bellissimo verso iniziale, il motivo del tempo, che apre un'altra dimensione all'immagine: il lento scorrere della corrente « *through times silent stealth* » diventa come la vita che passa e inevitabilmente arriva alla « *steep place* » della morte; ma è una morte che è nuova vita, e un fermarsi del tempo che è eternità.

Ancora una volta dunque Vaughan ha saputo cogliere nell'elemento naturale il paradosso dell'esistenza, e racchiuderlo in un'immagine che ne mantiene tutta la bellezza fisica pur adombrandone il valore spirituale.

Nella seconda strofa, questo equilibrio tra fisico e spirituale si spezza con il prevalere del secondo elemento, e il simbolo sfuma in astratta analogia ai fini della meditazione. Secondo lo schema tracciato da R. Freeman, questa strofa contiene l'interpretazione dell'emblema, il suo significato per l'uomo, mentre nella terza subentra la morale, il riconoscimento che:

What sublime truths, and wholesome themes,  
Lodge in thy mystical, deep streams!

(vv. 27-28)

In realtà, manca all'ultima strofa anche questa qualità funzionale: in luogo di concludere il processo logico, essa apre infatti una nuova similitudine, quella dei cerchi sull'acqua che si spengono contro la riva, come la vita umana; immagine che è uno spostamento del significato di quella centrale della cascata, e dà perciò a chi legge l'impressione che la strofa sia a se stante, aggiunta al componimento senza una necessità interna. Il desiderio della morte, che si esprime negli ultimi versi, prevale sul gusto e sulla poesia della vita.

## XV

La perfezione del seguente « *Quickness* »<sup>167</sup>, una delle liriche migliori di Vaughan, nasce invece dal perfetto equilibrio tra i due atteggiamenti spirituali. La struttura stessa del componimento è di una perfezione rara in Vaughan: esso è infatti breve e intenso, diviso in cinque strofe di cui le prime due descrivono la « *False life* » dell'apparenza, lontana da Dio, le due seguenti tentano di cogliere « *what none can express* », la qualità cioè della vita vera; e l'ultima strofa riassume i due motivi contrapponendo l'ultima sdegnosa condanna all'ultima definizione, ricchissima e splendente.

---

<sup>167</sup> p. 538 M.



stesso che in « The Feast » Henry aveva cantato come simbolo del paradosso divino « Which strikes death dead ». La definizione di Thomas Vaughan è « That mysterious kiss of God and Nature », e secondo Durr « The 'kiss' symbolizes the union of God and man, or, metaphysically, the 'love' that unites spiritual and physical, the infinite and finite »<sup>168</sup>. Nessuna interpretazione tuttavia può cogliere ed esaurire la poesia del verso vaughaniano:

But life is, what none can express,  
A quickness, which my God hath kist.

(vv. 19-20)

Non basta rievocare l'intuizione devota del « matrimonio mistico » tra la Chiesa e Cristo o tra i santi e la divinità, così spesso cantato fin dall'antico Cantico dei Cantici. Qui non è solo il balzo della fantasia e dell'intelletto che riescono ad afferrare e a sentire l'inafferrabile, ma è anche, come Vaughan stesso afferma, il volo formale che per un attimo coglie ed esprime l'inesprimibile; non è un simbolo o un principio spirituale o fisico quella « quickness » che riceve il bacio dell'infinito, ma la stessa vibrazione vitale dell'uomo e dell'universo, quella qualità fluente e mormorante come l'acqua della « Water-fall », che esiste nel tempo e nello spazio e che però, per un attimo, può librarsi nell'illimitato.

Sembra dunque che in queste ultime poesie la meditazione sul mistero della vita abbia portato il poeta assai vicino a quel confine oltre il quale anelava a vedere, in « They are all gone ». « The Wreath »<sup>169</sup> è un'ulteriore preghiera di giungere al di là di quel confine, per mezzo del « quickning breath » di Cristo; torna così il motivo del respiro divino che già era apparso in « Midnight » e « The Storm », intrecciato formalmente e fantasticamente al motivo delle alterne vicende di gioia e dolore, morte e vita, « saddest clouds » e « cloudless Quires » che compongono la vita del poeta; anche l'intreccio formale, già usato in « Love-sick », viene così giustificato dall'impulso ad esprimere la pienezza e la tensione dei sentimenti che urgono nel poeta. Questo è infatti un momento di grazia forse supremo nella vita di Vaughan, in cui la poesia sfuma entro i limiti indefinibili dell'esperienza mistica, e, forse, arriva alla fine perché là non può più seguirla.

Con « The Queer »<sup>170</sup> culmina così il suo sforzo espressivo e si

<sup>168</sup> *Op. cit.*, p. 159.

<sup>169</sup> p. 539 M.

<sup>170</sup> p. 539 M.

chiude, di fatto, *Silex Scintillans*, anche se altre tre poesie di congedo seguiranno quest'ultimo capolavoro.

## XVI

La « Queer », la ricerca di cui parla il titolo, è quella dell'origine del rapimento che Vaughan deve aver sperimentato. È significativo che proprio qui, al culmine della sua vita spirituale, il poeta riprenda e usi, a definirlo, i motivi e i termini usati nel corso di tutta la sua poesia; significativo, una volta di piú, della coincidenza di quella vita spirituale e di quella poesia in fondo alla sua sensibilità. Sembra dunque che, giunto alla maturità della sua arte, si maturi in lui anche una consapevolezza di sé e della propria qualità di poeta che finora era apparsa solo a tratti, affascinante ma elusiva, tra le righe di certi suoi componimenti; come se la poesia fosse il mezzo per giungere alla conoscenza della propria essenza piú profonda, ed a sfiorare almeno per un attimo la verità fin'allora solo istintivamente espressa. Non piú solo la coscienza di fare della poesia emerge infatti da « The Queer », ma la coscienza che Dio e l'ispirazione poetica coincidono, che Dio e poesia sono per lui una cosa sola.

Già il motivo personale dell'esperienza letteraria era apertamente emerso in « Anguish »<sup>171</sup>, dove Vaughan lo aveva ripreso dal « True Hymn » di Herbert: qui, seguendo il suggerimento del maestro che afferma:

... if th'heart be moved,  
Although the verse be somewhat scant,  
God doth supplie the want,<sup>172</sup>

Vaughan effonde nelle prime due strofe angoscia e pentimento; ma nell'ultima, dal tentativo di esprimere i propri sentimenti attraverso nostalgiche suppliche, il poeta balza alla confessione che quel tentativo è assai difficile, in versi che sono tutto un grido, lirico e colloquiale insieme:

O! 'tis an easie thing  
To write and sing;  
But to write true, unfeigned verse  
Is very hard! O God, disperse  
These weights, and give my spirit leave  
To act as well as to conceive!

(vv. 13-18)

<sup>171</sup> p. 526 M.

<sup>172</sup> In *Works*, O.U.P., p. 168, vv. 16-18.

È come se il poeta, distaccato cantore nelle prime due strofe, si togliesse improvvisamente la maschera alla fine per riferire la propria stessa esperienza: ed è rivelatore della psicologia vaughaniana che questo passaggio avvenga immediatamente, con una mancanza di legami logici che sbilancia l'organicità della lirica, mentre lo « Hymne » di Herbert è impostato fin dall'inizio come una confessione, e risulta quindi insieme piú soggettivo e piú artisticamente distaccato dall'esperienza che canta.

Ma è con « Begging » che per la prima volta istintivamente il poeta sembra invocare la stessa esperienza poetica, quando grida al suo Dio:

I, do not go! thou know'st, I'le dye!

(v. 1)

Se infatti gli accenni alla malattia e alla tristezza vanno visti anche letteralmente come allusioni alle proprie cattive condizioni fisiche e ai disordini religiosi e politici che tanto lo afflissero in quegli anni, tuttavvia l'angoscia e l'immediatezza dell'appello si deve riferire a qualcosa di piú profondo e di piú istintivo: quel grido si ricollega a tante altre preghiere perché gli sia concesso quello che è il « cibo dell'anima », la rugiada per il fiore appassito, il sole che disperde la nebbia spirituale: ma è di una tale diretta semplicità, senza metafora, che il Dio cui si rivolge appare come forza spirituale piú che divinità confessionale.

Nella seconda strofa già si va identificando l'esperienza religiosa con quella poetica:

My sins long since have made thee strange,  
A very stranger unto me;  
No morning-meetings since this change,  
Nor evening-walks have I with thee.

(vv. 5-8)

I « morning-meetings » sono quelli di « The Morning-watch », e le « evening-walks » sono le contemplazioni di « Midnight » e di « The Constellation », i momenti in cui non è solo l'anima dell'uomo che tende a Dio, ma è anche lo spirito del poeta che si sente trasportato nell'infinito. E poi, altri versi illuminano quel parallelo; nella preghiera:

Do not despise a Love-sick heart!

(v. 14)

è contenuto il titolo di un recente componimento, di quello stesso « Love-sick » che era tutto teso a ricercare come poter « truly love » il nome di Dio, e il cui titolo già era riapparso nella traduzione del « Psalme 104 »; a sua volta, tale traduzione culminava nella promessa

di usare in lode di Dio « that gift », quel dono poetico, che qui in « Begging » viene evocato in un'altra strofa assai significativa:

Hate not thine own dear gift and token!  
 Poor birds sing best, and prettiest show,  
 When their nest is faln and broken.

(vv. 18-20)

Sembra quasi che Vaughan voglia giustificare la propria attività poetica, pregare che anch'essa non svanisca insieme al suo senso del divino: così che nella strofa finale, anche la malattia diventa, come l'oscurità e la dispersione, simbolo di quella mancanza di un centro luminoso che irraggi sullo spirito del poeta e lo attragga a sé, dimentico dei limiti mondani. E d'altra parte, la stessa immagine dell'uccello che canta meglio quando è infelice nasce da un'esperienza personale e unica, quella dell'artista che non può impedirsi di considerare positive le proprie stesse esperienze dolorose, perché lo arricchiscono.

Lo stesso desiderio della divinità come di un'esperienza totale e capace di dare una struttura alla varietà infinita dell'esperienza, cioè in ultima analisi come di un'esperienza estetica, si esprime in « The Seed growing secretly »<sup>173</sup>. Già nella prima strofa, sommessa e piana com'è, si annuncia la misteriosa esperienza che poi il poeta riferirà:

If this world friends might see but once  
 What some poor man may often feel, ...

(vv. 1-2)

E improvvisamente, quasi in modo incoerente, Vaughan rompe nel suo grido che tenta di trattenere il momento piú vitale della propria esperienza spirituale:

My dew, my dew! my early love,  
 My souls bright food, thy absence kills!  
 Hover not long, eternal Dove!  
 Life without thee is loose and spills.

(vv. 5-8)

Già si è visto, introducendo *Silex Scintillans*, come queste espressioni siano solo apparentemente disarticolate, e siano sottese invece da una solida struttura logica che governa la scelta e l'uso delle immagini in modo da riecheggiarle e intrecciarle per tutta la poesia. In particolare

---

173 p. 510 M.

ora si può vedere come anche l'incoerenza del passaggio da una strofa all'altra sia apparente: la terza strofa, emblematica e serrata, sembra del tutto staccata dall'invocazione precedente, mentre il motivo del seme assetato la lega ad essa attraverso l'immagine della rugiada, ed uguale è la suggestione del linguaggio tutto concreto e sottilmente elaborato:

Something I had, which long ago  
 Did learn to suck, and sip, and taste,  
 But now grown sickly, sad and slow  
 Doth fret and wrangle, pine and waste.

(vv. 9-12)

E la quarta strofa, dove di nuovo si alza l'invocazione, si ricollega alla seconda attraverso l'immagine delle ali dell'« eternal Dove », e ad ambedue le precedenti per il motivo dell'acqua vivificatrice e la tensione emotiva della preghiera:

O spred thy sacred wings and shake  
 One living drop! One drop life keeps!

(vv. 13-14)

Poi, nella quinta strofa, le parole « blow / And spred and open », riferite al « childe » del verso immediatamente precedente, sono meglio ricollegabili alla metafora del fiore che cresce dal seme segreto, così come il « fresh, immortal *green* » della strofa seguente, colore del regno dell'aldilà, è lo stesso della « dear, secret *Greenness* », del fiore che cresce sottoterra. Così che, infine, l'immagine delle « bright joys » sparse da Dio sul fiore si ricollega, senza bisogno di spiegazioni, all'iniziale allusione alle esperienze miracolose di « some poor man », e si identifica con quella stessa « living drop » di rugiada divina che faceva crescere il seme. Qui il tentativo di definire l'altezza di quell'esperienza apre un'altra dimensione, cosmica e favolosa, con l'ingenua iperbole del sole e delle stelle che « would hide their heads »: ma purtroppo questa dimensione immaginosa è abbandonata nelle tre strofe seguenti, sentenziose e didattiche, in cui al canto della propria esperienza subentra la lezione morale, nota discordante nel tessuto del componimento, malgrado la sua serrata dignità formale. Il motivo del seme emerge solo nell'ultima strofa, che si chiude sull'attesa del giudizio finale con una suggestiva visione:

Till the white winged Reapers come!

(v. 48)

Lo stesso accostamento della metafora del fiore all'esperienza di una misteriosa crescita interna che dà e riceve frutti di gioia torna infine in

« The Queer » e si lega ai molteplici e ricorrenti temi della poesia vau-ghaniana, a ricercare una definizione della propria condizione umana e insieme, nell'atto stesso della ricerca, a trovarla:

O tell me whence that joy doth spring  
Whose diet is divine and fair,  
Which wears heaven, like a bridal ring,  
And tramples on doubts and despair?

(vv. 1-4)

L'esperienza su cui egli indaga è « joy », una gioia nutrita di divino come, in « The Seed growing secretly », la visitazione di Dio era sua « souls bright food »; una gioia che porta l'anello del Cielo, quel « bridal ring » che era l'Eternità per la sposa celeste di Cristo, in « The World »; una gioia infine che « tramples on doubts and despair » come la luce dell'« air of glory » in cui incedono i beati calpesta i giorni del poeta, in « They are all gone ». Tutti questi attributi dell'esperienza che è al centro di « The Queer » non sono dunque solo immagini ricorrenti usate come sempre nella poesia di Vaughan, ma sono proprio le espressioni più felici e più aderenti delle sue esperienze più elevate. E nello stesso tempo manca a « The Queer » il carattere antologico di poesie come « Disorder and Frailty » perché al centro delle definizioni non c'è il poeta stesso, a cui esse si riferivano in precedenza, ma, con una ellissi di grande intensità suggestiva, è la gioia stessa che si ciba di divino, che porta l'anello del cielo, che calpesta dubbi e disperazione. Il poeta si è reso ormai conto che non solo le esperienze che egli ha cantato, ma anche le espressioni che ad esse ha dato derivano dalla medesima fonte; e non si chiede più cosa sia quella fonte, ma solo di dove venga. La domanda che egli si era andato ponendo nel corso di tutta la propria poesia, sull'essenza e il mistero della vita e di Dio, si estende ora, identificandosi ad essa, alla propria attività letteraria. Così, nella seconda strofa, l'immagine iniziale del mercante che traffica con l'Oriente, ricca di concretezza e favolosa insieme, contiene anche ulteriori significative dimensioni, da vera poesia metafisica:

Whose Eastern traffique deals in bright  
And boundless Empyrean themes,  
Mountains of spice, Day-stars and light,  
Green trees of life, and living streams?

(vv. 5-8)

Innanzitutto c'è la dimensione religiosa e biblica: l'Est si identifica con il sorgere del sole e con la nascita di Cristo, e i traffici con quei paesi

favolosi trattano di prodotti celesti, l'albero della vita piantato nel Paradiso Terrestre, la luce dell'Empireo, le acque vivificatrici della presenza divina.

Vi è poi la dimensione fantastica, che non è certo la meno rilevante in questa poesia: le immagini dei « prodotti » divini scambiati nel commercio con l'Oriente sono vagheggiate non solo nel loro valore di simbolo, ma anche nell'alone suggestivo che si sprigiona da aggettivi come « bright / And boundless », da splendenti immagini come « Day-stars and light », da concreti elementi naturali come « Green trees » e « streams »; e il ritmo si sofferma a renderne ancor di più la suggestione, raddoppiando i vocaboli, moltiplicando gli accenti e gli echi sonori, come quello della vocale « i » nel verso « Green trees of life, and living streams ».

E c'è infine la dimensione poetica e letteraria, evidente non solo nella qualità di quelle immagini, che sono tutte tipiche e tematiche addirittura della poesia vughaniana, ma soprattutto nei primi due versi, che potrebbero costituire la definizione di quella poesia: « ... deals in bright / And boundless Empyrean themes ». Questi sono appunto i temi di Vaughan, la luce e l'infinito; e sono, qui, i temi ispirati da quella « joy » che egli sta cantando.

Ecco dunque che giungiamo alle soglie dell'identificazione tra Dio e l'ispirazione poetica. E questo, nei limiti entro cui necessariamente doveva restare un poeta religioso del Seicento, mi pare avvenga nella strofa seguente, quasi per opera inconsapevole dell'intuizione, su quel famoso livello « deeper than image, literary influence, or poetic theory » da cui già Garner vedeva nascere il mondo poetico vughaniano:

Tell me, O tell who did thee bring  
And here, without my knowledge, plac'd,  
Till thou didst grow and get a wing,  
A wing with eyes, and eyes that taste?

(vv. 9-12)

Generalmente gli interpreti hanno identificato quel « thee » cui la strofa si riferisce con la « joy » delle due precedenti; ma, a mio avviso, l'interlocutore a cui Vaughan si rivolge non muta. Si tratta dello stesso principio spirituale a cui si rivolgeva nella prima strofa per chiedere donde gli venisse l'esperienza della gioia; più che a quell'esperienza di un momento isolato, infatti, la nuova definizione si adatta ad una lenta crescita nascosta, quella stessa crescita del « seme divino » in fondo alla coscienza umana che Vaughan ha cantato così spesso. Ed è un seme che

continua ad esistere anche quando la « joy » dei momenti di grazia spirituale è assente; qualcosa che esiste anche senza che il poeta lo sappia, e che emerge solo quando esperienza individuale e rapimento divino si toccano, e la vita del poeta diventa « *a quickness, which my God hath kist* ». È insomma il principio che governa lo spirito del poeta, quel senso del divino da cui « *that joy doth spring* »: e questo emerge, poi, dalla misteriosa immagine dei due versi seguenti. Questa ha suscitato interpretazioni svariate: per M. Emslie<sup>174</sup>, la « wing » nata dal seme nascosto si riferisce alla natura angelica che l'uomo può assumere per suo mezzo, e la concentrazione dell'immagine degli « *eyes that taste* » definisce appunto gli Angeli che « *do not need to obtain knowledge through the senses* », accennando insieme alla « *obliteration of ordinary sense-perception that is said to accompany the mystic's 'transcendent bliss'* »; per C. T. Wright<sup>175</sup>, le ali sono insieme allusione al volo degli eletti che in « *The World* » salivano all'eternità, e ai Cherubini dalle ali ocellate che custodivano l'Arca, mentre « *taste* » è un gioco verbale sulla iniziale parola « *diet* » e la funzione sensoriale. L. Perrine<sup>176</sup> è assai più convincente quando interpreta « *wing* » e « *eyes* » come quelli del rapimento spirituale, capace di aprirsi a visioni mistiche. È cioè proprio il senso del divino che, crescendo e facendosi pervasivo, rapisce il poeta in quei « *quickning flights* » di cui Dio « *ciba* » i suoi eletti; e in questo volo tutti i suoi sensi terreni sono aperti a percepire l'infinito e a tradurlo, poi, in espressione. Così veramente si incontrano la disposizione interiore del poeta e l'esperienza gioiosa che gli viene dall'alto, e si incontrano precisamente in quella facoltà sensuale e intellettuale insieme di « *commerciare in splendidi e illimitati temi dell'Empireo* », di trasfigurarli in stelle e fonti e profumo di spezie, di farne poesia.

L'ultima strofa, pure meno intensa e fantastica delle altre, interviene a trasferire tutto questo lavoro dell'intuizione su un piano razionale e religioso; tuttavia anche qui non manca la ricchezza di significato e di immagini che caratterizza la poesia vaughaniana:

Sure, *holyness the Magnet* is,  
And *Love the Lure*, that woos thee down;

<sup>174</sup> M. EMSLIE, *Vaughan's 'The Queer'*, « *The Explicator* », XIII (1955), Item 29.

<sup>175</sup> C. T. WRIGHT, *Vaughan's 'The Queer'*, « *The Explicator* », XIII (1955), Item 29.

<sup>176</sup> L. PERRINE, *Vaughan's 'The Queer'*, « *The Explicator* », XIII (1955), Item 29.

Which makes the high transcendent bliss  
Of knowing thee, so rarely known.

(vv. 13-16)

Il secondo verso richiama subito l'ultimo di « Quickness », il famoso bacio fra Dio e l'esistenza, e risolve così ogni dubbio sulla identità di quel « thee » della strofa precedente; nel terzo, si definisce l'essenza della « joy », la « high transcendent bliss / Of knowing thee »; e tutta questa concentrazione intellettuale ben si risolve e si definisce nel « concetto » finale, in cui non a caso gioca quel verbo « know » che è al centro di tutto il componimento: « ... Of knowing thee, so rarely known ».

A questo punto, è necessario citare un passo della prefazione a *Silex Scintillans*, in cui tutto il gioco di religione e poesia nello spirito vaughaniano sembra rivelarsi:

« But he that desires to excel in this kinde of *Hagiography*, or holy writing, must strive (by all means) for *perfection* and true *holiness*, that a *door may be opened to him in heaven*, Rev. 4. I. and then he will be able to write (with *Hierotheus* and holy *Herbert*) *A True Hymn* »<sup>177</sup>.

Pare quasi che la santità sia ricercata a scopo letterario: non certo consapevolmente, ma, forse, intuitivamente.

È a questo punto che si può chiudere il processo del rapporto tra l'uomo e la divinità, tra il poeta e la propria ispirazione. *Silex Scintillans* si conclude infatti con tre poesie, delle quali nessuna va al di là dei risultati di « The Queer », né forse lo potrebbe. Come emerge da alcune frasi dell'introduzione al secondo *Silex Scintillans*, Vaughan le scrisse in grave pericolo di morte, e di qui viene forse ad esse questa qualità di riepilogo della sua situazione spirituale, e insieme la mescolanza di brani di grande poesia con altri che sono solo devota preghiera. Quest'ultima qualità è propria soprattutto di « To the Holy Bible »<sup>178</sup>, in cui le parole di addio del poeta per quella che è stata la sua guida spirituale sembrano veramente dettate dal senso della morte imminente, e in cui Vaughan rifà la storia del proprio allontanamento dalla sua « lifes guide » per le vanità mondane, del lento ritorno alla verità, e infine

<sup>177</sup> p. 392 M, 5-9.

<sup>178</sup> p. 540 M.

delle esperienze mistiche tanto cantate nella sua poesia, « quickning kindness, smiles and kisses, / Exalted pleasures, crowning blisses ».

Piú disuguale ma anche piú ricco è il finale « L' Envoy », in cui si riassume l'eterno conflitto interno della poesia di Vaughan, tra le visioni del mondo di là e la polemica contro questo; e in cui, come sempre, le immagini piú belle e intense non appartengono al sermone e alla preghiera ma alla visione, come questa, tutta di luce:

And through thy creatures pierce and pass  
Till all becomes thy cloudless glass,  
Transparent as the purest day  
And without blemish or decay ...

(vv. 11-14)

Ed il poeta stesso sembra rendersene conto quando, nelle strofe aggiunte alla « dedication » che precedeva il primo *Silex Scintillans*, trasformata ora in dedica a Cristo e alla Vergine Maria<sup>179</sup>, dice di non aver nulla da offrire a Dio se non quel dono della poesia che da lui gli deriva: poiché « now thy Token / Can tell thee where a heart is broken », non esaltando così le proprie qualità di difensore della fede ma semplicemente di cantore delle proprie esperienze spirituali; e queste si configurano nell'emblema del cuore spezzato, affine a quello che dà il titolo all'opera, il cuore di pietra da cui Dio sa trarre scintille.

Si può chiudere così l'opera in cui Vaughan pose tutto se stesso, e forse anche di piú di quanto egli di sé poteva conoscere. In *Thalia Rediviva* il tentativo centrale di tutto *Silex Scintillans*, quello di ricreare con le parole l'universo fisico e spirituale di cui il poeta viveva, raramente riesce a realizzarsi di nuovo, e si spegne infine con lo spegnersi della poesia nel dominante spirito religioso.

---

179 p. 394 M.

## CAPITOLO V

### THALIA REDIVIVA

In una lettera al cugino John Aubrey, datata 1673, Henry Vaughan forniva un elenco delle proprie opere, che si chiudeva con la citazione di « *Thalia Rediviva*, a peece now ready for the presse »<sup>1</sup>. Cinque anni dovevano però passare prima che la « peece » venisse pubblicata: questo avvenne solo nel 1678, e stranamente, nel volume non appare il nome dell'autore, bensì solo lo pseudonimo del fratello Thomas, « Eugenius Philaletes », i cui « learned remains » vi erano infatti compresi. Non esiste perciò prefazione o dedica di Vaughan che illumini le circostanze della composizione e della pubblicazione di *Thalia Rediviva*; e i versi elogiativi che aprono il volume non fanno che addensarne il mistero.

Il primo brano, opera di quella Katherine Philips che scriveva sotto lo pseudonimo di Orinda e alla quale già in *Olor Iscanus* Vaughan aveva dedicato un elogio, non dà alcuna descrizione precisa delle nuove poesie, e deve essere stato scritto, del resto, prima del 1664, dato che in quest'anno lo si trova nella prima edizione dell'opera della poetessa; i versi seguenti, firmati da quel Thomas Powell che probabilmente curò la pubblicazione di *Olor Iscanus*, sono assegnati da Martin al periodo della guerra civile, e alludono a Vaughan come a uno « young Tyrtaeus », autore di poesie di guerra e d'amore, il che non può adattarsi né all'età di Vaughan nel 1678 né al contenuto di *Thalia Rediviva*; il componimento seguente si limita ad accennare alla « filosofia della natura » studiata da Vaughan ed alle sue traduzioni, mentre l'ultimo, scritto dallo stesso « J. W. » che curò la pubblicazione di *Thalia Rediviva*, non sembra adattarsi del tutto al testo cui si dovrebbe riferire, poiché ne cita l'argomento come di « Riots of Courts, the Bloody

---

<sup>1</sup> p. 688 M, 43.

wreaths of War, / Cheats of the Mart, and clamours of the Bar », versi che, come nota Martin, « do not well describe any of the poems actually included in *Thalia Rediviva* »<sup>2</sup>.

Passando all'analisi del testo, ci si trova di fronte ad un evidente centone di opere giovanili, riconoscibili sia dallo stile che da allusioni storiche e politiche, di versi occasionali scritti in anni piú tardi, e infine di un gruppo di « Pious thoughts and Ejaculations » dove si ritrova il Vaughan di *Silex Scintillans*, raramente pari, tuttavia, all'altezza poetica dell'opera piú famosa. Non resta dunque che affermare con Pettet che « *Thalia Rediviva* is mainly a collection of old poems belonging to the *Silex Scintillans* period and earlier »<sup>3</sup>, e, rinunciando a datare con precisione questa ultima opera di Vaughan, limitarsi ad analizzarne i componimenti che evidentemente appartengono agli anni maturi, sia che il poeta li abbia dapprima esclusi dalla pubblicazione di *Silex Scintillans* e poi riesumati, sia che la sua Musa sia davvero « *Rediviva* » dopo il grande sforzo poetico che generò il capolavoro.

Piuttosto che alla divisione cronologica, conviene attenersi ad una distinzione di atteggiamento spirituale e poetico, che indubbiamente esiste anche se difficilmente collegabile ad uno sviluppo temporale. A chi legga infatti le poesie sicuramente tarde di *Thalia Rediviva* balza all'occhio una caratteristica comune sia a quelle di argomento profano che a parte di quelle devote: una vena polemica, cioè, assai piú evidente che quella già notata fin qui, nell'opera di Vaughan, che riprende i motivi politici e sociali della prima poesia, quelli religiosi e morali di *Silex Scintillans*, ed in particolare si estende al motivo letterario, con un'asprezza tanto maggiore quanto crescente doveva essere la delusione del poeta per il disinteresse dei contemporanei verso la sua opera e lo sdegno per il corrotto ambiente letterario che andò imponendosi con la Restaurazione.

Ovviamente è il motivo religioso che prevale e che determina la scelta di tutti gli altri. Tuttavia, se già si era notato in *Silex Scintillans* come fossero rari i momenti in cui la forma miracolosamente equilibrava questa religiosità amara e pessimistica con quella piú fantastica e lirica del poeta, tanto piú in *Thalia Rediviva* la vena polemica non riesce a imbrigliarsi in dialettica drammatica con l'emozione e con la fantasia, e la retorica prevale sulla poesia.

<sup>2</sup> V. nota p. 756 M.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 208.

Già in « *To the Pious Memorie of C. W. Esquire etc.* »<sup>4</sup> che probabilmente fu composto nel 1653, anno della morte di Charles Walbeoffe a cui è dedicato, le frecciate contro il « tedious Reign of our Calamity » e le gravi accuse che Vaughan rivolge al regime puritano col pretesto di cantare le lodi del cugino, sono assai più elaborate ed estese degli elogi. Ciò che veramente interessa a Vaughan è pronunciare parole come queste:

For though thy Course in times long progress fell  
On a sad age, when Warr and open'd Hell  
Licens'd all Artes and Sects, and made it free  
To thrive by fraud and blood and blasphemy:  
Yet thou thy just Inheritance did'st by  
No sacrilege, nor pillage multiply;  
No rapine swell'd thy state: no bribes, nor fees  
Our new oppressors best Annuities ...

(vv. 49-56)

mentre le immagini astrali hanno il sapore iperbolico e convenzionale che caratterizza i componimenti elogiativi della prima poesia:

... and saw  
The Sun give Clouds: and *Charles* give both the Law

(vv. 29-30)

So the bright *Sun* Eccipses bears

(v. 37)

e solo alla fine emerge una suggestiva visione, ispirata dal desiderio e dalla convinzione che la fine del mondo è vicina:

That thick, black night which mankind fear'd, is torn  
By *Troops* of Stars, and the bright day's *Forlorn*.

(vv. 85-86)

In effetti, ogni pretesto sembra valido per fare della polemica, elogi letterari, elegie funebri, motivi sacri; e in tal modo, l'argomento scade appunto a pretesto, genera facili versi riempitivi cui la poca convinzione dà del retorico e dell'artificiale. Così la prima parte della lirica dedicata ad un ignoto « Mr. M. L. » per la sua « *reduction of the Psalms into Method* »<sup>5</sup>, è un'elegante catena di concetti quale:

You have oblig'd the *Patriarch*. And tis known  
He is your Debtor now, though for his own.

(vv. 1-2)

<sup>4</sup> p. 629 M.

<sup>5</sup> p. 628 M.

mentre la seconda si allontana dal fine di elogiare l'opera in questione, e se ne serve piuttosto per affermare che « now 'tis a misfortune to be good! », e che « the time 's amiss », terminando con un accenno a « Warr » e « Persecution » del tutto avulso dall'intenzione iniziale. L'unico interesse che quei primi versi possono avere per noi risiede nella loro dimensione letteraria, perché ci offrono, all'insaputa probabilmente del poeta stesso, alcuni accenni al suo gusto, che coincidono con altre espressioni di *Thalia Rediviva*. Criticando la forma originale dei Salmi, Vaughan afferma che il patriarca « wrote as his Crosses came, and went / By no safe Rule, but by his Punishment »; mentre il Signor M. L. « brought his Psalms now into Tune. Nay, all / His measures thus are more than musical ».

Questi versi possono essere avvicinati a quelli dedicati a « the Editor of the matchless Orinda »<sup>6</sup>, scritti probabilmente in occasione della prima edizione dei *Poems* di Katherine Philips, nel 1664. Questo componimento infatti, che vede nella seconda parte i soliti iperbolici paragoni della poetessa con « the glorious Sun » e le figure di « Phoebus » e della « Muse », è tuttavia interessante per la prima parte, in cui la polemica si sposta in campo letterario, attaccando con violenza i nuovi « Drollers of the age » che hanno soppiantato i « great witts » poiché:

Such trash-admirers made us poor,  
And Pyes turn'd Poets out of door.

(vv. 7-8)

così che « much of verse (worse than old story), / Speaks but *Jack-Pudding*, or *John-Dory* ». Sembra evidente che Vaughan attacchi qui quella poesia libertina e burlesca che fu la prediletta della corte di Carlo II, e che proprio intorno al 1664 vedeva l'apparizione delle *Scarionides* di Cotton e dello *Hudibras* di Butler. D'altro lato la sua lode del « nice Spirit of rich verse / Which scorns absurd and low commerce » sembrerebbe piuttosto rivelatrice di un gusto affine a quello della nuova età, che andava reagendo ad una poesia di inclusione quale quella metafisica e creando le regole della « poetic diction » neoclassica; così come i versi citati prima, sul « Method » necessario al poeta per esprimere le proprie passioni, e il bisogno di una « safe Rule » a guidarle, rivela un gusto per l'armonia e la compostezza anch'esso ben lontano dalla stessa attività poetica di Vaughan.

---

<sup>6</sup> p. 641 M.

Il medesimo atteggiamento verso la letteratura emerge dagli ultimi scritti del gruppo di « Pious thoughts and Ejaculations » che comprende le poesie devote di *Thalia Rediviva*. Qui la polemica si rivolge soprattutto contro coloro che deformano la verità delle Sacre Scritture e della religione con false interpretazioni e con lusinghe formali, così che quella verità « is lost / In fine *Conceits*, like streams in a sharp frost ». Questa parola, « Truth », ritorna come un'ossessione in tutte queste ultime poesie: sembra che lo sdegno ascetico del poeta contro tutte le apparenze mondane si sia comunicato anche al proprio stesso mezzo espressivo. Così egli chiede a Dio:

... thy dear word  
As thou hast dress'd it; not as *Witt*  
And *deprav'd tastes* have poyson'd it:  
(« The World », vv. 83-85)

e la polemica contro lo scenario che l'arte umana costruisce intorno alla religione, che già in *Silex Scintillans* si trovava accennata in « The Night », è ripresa ora con maggior crudezza:

Is not fair *Nature* of her self  
Much richer than dull *paint*, or *pelf*?  
And are not *streams* at the *Spring-head*  
More sweet than in carv'd *Stone*, or *Lead*?  
But *fancy* and some *Artist's* tools  
Frame a Religion for fools.  
(« The Bee », vv. 57-62)

E tuttavia solo in questa « religion for fools » era la condizione che permetteva ai versi devoti di Vaughan di diventare poesia; ora che egli vuole la « plain truth », non sa scrivere che acide invettive e sermoni edificanti. Non a caso si spegne, proprio con queste affermazioni, l'ultima sua produzione poetica. Si direbbe quasi che lo spirito della nuova età, quello che ormai scindeva poesia e scienza, favola e verità, sia penetrato nello scrittore ancora legato artisticamente al mondo spirituale unitario della poesia metafisica; pare di vedere l'ombra della « Royal Society » dietro affermazioni come questa:

The *truth*, which once was plainly taught,  
With *thorns* and *briars* now is fraught.  
Some part is with bold *Fables* spotted,  
Some by strange *Comments* wildly blotted ...<sup>7</sup>

<sup>7</sup> « The Bee », p. 672 M, vv. 63-66.

o come l'invocazione che chiude l'ultimo dei « Pious Thoughts »:

Send down the *Spirit* of thy truth...<sup>8</sup>

Il poeta si rifiuta ormai di fare poesia. È questa l'ultima delle rinunce alle cose terrene che Vaughan era andato compiendo in *Silex Scintillans* e di cui questi ultimi versi sono il culmine: contro il rifiorire dei costumi liberi e corrotti che covavano sotto le ceneri puritane e che riapparvero non appena il regime di Cromwell finì, lo spirito del poeta si fa ascetico, contrappone la povertà della nascita di Cristo<sup>9</sup> alle « *heathen ways* » che la celebrano con edera e alloro, con « *wild Revels* », « *pomp and mirth* »; la « *noise and pomp of the broad way* » è deprecata in confronto alla « *narrow way* », quella che va a Dio, e che il poeta sceglie, senza tuttavia saper assurgere, nella lunga invettiva contro il « *false and foul world* », alla felicità della poesia, mentre uno sprazzo delle sue capacità visionarie deriva proprio da uno di quei paradossi che « *frame a Religion for fools* »:

... O supreme *Bliss* !

The Circle, Center and Abyss  
Of blessings, ...

(« The World », vv. 63-65)

In realtà, Vaughan giunge alla rinuncia alla poesia attraverso un processo spirituale molto coerente. Si è detto che lo spirito stesso del suo tempo sembra portarlo a distaccarsi, almeno teoricamente, dalle forme che avevano plasmato la sua poesia; e qualcosa di simile afferma Pettet, che nel capitolo finale del suo studio indica il clima della metà del Seicento, razionalista e ostile alla poesia, come una delle cause di « *Vaughan's abrupt lapse into poetic silence* »<sup>10</sup>. Ma c'è qualcosa di più profondo e di più personale in questa involuzione, che emerge anche dall'analisi delle parti più positive di *Thalia Rediviva*, quelle in cui tace, o si vela, la voce polemica e parla il Vaughan più autentico. Qui infatti, dove il processo poetico è affine a quello che caratterizza i capolavori, è più facile coglierne i mutamenti: vedere soprattutto come la tendenza, già accentuata in qualche parte di *Silex Scintillans*, ad usare antologicamente le immagini che avevano espresso le proprie intuizioni, diventi inevitabilmente maniera; e come d'altro lato l'impiego di questa ma-

<sup>8</sup> « To Christian Religion », p. 675 M, v. 27.

<sup>9</sup> « The True Christmas », p. 666 M.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 208.

niera non serva ad una accentuata coscienza letteraria che voglia trasfigurare la religione in mito, bensì si accompagni a una volontà di ortodossia religiosa in cui l'emozione non si stacca dall'autobiografia e la poesia si spegne in preghiera.

Così la prima parte di « *To his Books* »<sup>11</sup>, con il suo ritmo che accumula definizioni come in « *Son-dayes* » e in « *The Night* », e l'intero « *Looking back* »<sup>12</sup> sembrano vere e proprie composizioni musicali costruite sui motivi ricorrenti di *Silex Scintillans*: ambedue tuttavia mal si concludono, l'uno nel lungo ed artificioso paragone tra i libri e i fiori succhiati dalle api, e nel finale cenno, poco chiaro, alla propria delusione di scrittore; l'altro nell'ultima breve strofa, di sapore predicatorio. « *The Shower* » e « *The Eclipse* »<sup>13</sup> hanno invece una qualità più felice e immediata, persino un po' sconnessa, come di esperienze poco elaborate: manca infatti l'intervento della riflessione che sempre in Vaughan si ripiega ad analizzarne le intuizioni. Tuttavia a ben vedere i due componimenti sono intessuti di immagini ricorrenti, e, nel caso di « *The Eclipse* », di citazioni herbertiane; e nuoce a questa tecnica la mancanza di una successiva rielaborazione, perché le viene a mancare così quella trasformazione in un nuovo organismo poetico che solo la rende vitale.

Il brano più felice di *Thalia Rediviva* è forse « *The Revival* »<sup>14</sup>, dedicato alla gioia del mattino, breve ed intenso, pur senza la fisica esultanza di « *The Morning-watch* »: tuttavia la seconda metà è quasi la parafrasi del « *Cantico dei Cantici* », e del testo scritturale ha l'immediatezza descrittiva che poco si accorda al ragionamento serrato della prima parte. E già la polemica intacca la lirica intensità di « *Affliction* »<sup>15</sup>, dove dopo un verso come il primo:

O come, and welcom! Come, refine;

viene un « concettino » come:

For *Moors* if wash'd by thee, will shine;

mentre « *Discipline* »<sup>16</sup> è tutto un'invettiva rapida e sentenziosa, contrastante con la luminosa immagine dei primi due versi:

<sup>11</sup> p. 659 M.

<sup>12</sup> p. 660 M.

<sup>13</sup> p. 661 M.

<sup>14</sup> p. 663 M.

<sup>15</sup> p. 662 M.

<sup>16</sup> p. 661 M.

Fair prince of life, lights living well!  
Who hast the keys of death and hell!

E « *Retirement* »<sup>17</sup>, contrapponendo le « various lusts » della città all'Eden della campagna, inizia la serie di accuse contro la società galante e corrotta che si faranno predominanti negli ultimi componimenti, come si è visto. Ma « *The Day-spring* »<sup>18</sup> è particolarmente significativa della decadenza imminente, perché chiaramente ne emerge il rapporto con Dio che domina questa ultima produzione vughaniana. L'impostazione è la stessa di « *The Night* »: un episodio della vita di Cristo, narrato nel Vangelo, viene assunto come rituale da ripetersi nello stesso momento temporale; e come là la notte diveniva momento della rivelazione divina, qui il mattino, l'ora della preghiera di Cristo, viene additato come momento di devozione per l'uomo. Tuttavia, ben altri sono gli sviluppi della poesia. Dove in « *The Night* » il centro focale della fantasia era il contrasto e il paradosso di notte fisica e illuminazione spirituale, qui è l'esortazione a pregare; dove là l'immaginazione e l'analisi intellettuale intrecciavano una vertiginosa rete di simboli, qui il letterato devoto ricama variazioni argute e pietistiche sul tema scelto, quali:

Besides, as his part heretofore  
The *firstlings* were of all, that bore:  
So now each day from all he saves,  
Their Soul's *first thoughts* and fruits he craves...

(vv. 21-24)

mentre anche le immagini di luce e di risveglio, così suggestive per la sua fantasia, restano ormai in funzione del principio religioso, in luogo di servire come mezzo espressivo.

In realtà, questo è precisamente il processo involutivo che la poesia di Vaughan sta subendo: quella religiosità che al tempo della « conversione » e della grande fioritura di *Silex Scintillans* era stata per Vaughan linguaggio attraverso cui esprimere la dimensione magica, misteriosa, infinita della sua vita spirituale, si va affermando ora sempre più nel valore autonomo dei propri dogmi e principi e del proprio linguaggio devoto. Nel suo crescente bisogno di verità, nel disprezzo per il fiorito linguaggio dei poeti e per tutto ciò che riveste di colori ingannevoli questo mondo transitorio, Vaughan nega la propria stessa attività fantastica, e il Dio che egli canta negli ultimi componimenti devoti non

<sup>17</sup> p. 662 M.

<sup>18</sup> p. 663 M.

è piú, come si era detto, correlativo oggettivo del suo bisogno di infinito, ma si identifica ormai con la divinità della tradizione e della preghiera.

Un simile processo era del resto inevitabile se si osservano le premesse della poesia vaughaniana. Fin dall'inizio si era osservato come quella trasfigurazione fantastica del linguaggio religioso avvenisse come al di là della consapevolezza del poeta, quasi che in lui l'artista agisse per istinto, e lo scrittore devoto fosse sempre pronto a prendere il sopravvento e a ricondurlo entro i limiti della letteratura edificante. Di qui il pericolo che la consapevolezza, la devozione emergessero dopo gli anni fervidi dell'illuminazione, della visionaria esperienza di Dio; quando il fragile equilibrio tra magia individuale e convenzione universale si spezzasse, e col prevalere di quest'ultima svanisse la poesia che di quell'equilibrio viveva.

Ben diverso è infatti Vaughan dal suo maestro spirituale e letterario, George Herbert, l'artista per eccellenza, che sa e vuole far poesia della propria esperienza e si pone di fronte ad essa come a distaccata materia di canto; dove invece Vaughan vuole innanzitutto esprimere quell'esperienza con immediatezza e cade così, spesso, nell'autobiografico e nel rapsodico. Herbert canta un Dio che ha già stampo umano e poetico perché è il Dio che egli ha creato per la propria arte, mentre Vaughan canta l'essere illimitato della propria fede, ora splendido e inafferrabile come una visione, ora inaridito e convenzionale come un'oleografia sacra. Così, quando negli anni che seguono i capolavori di *Silex Scintillans* la religiosità di Vaughan si fa meno visionaria e contemplativa, piú concentrata e piú seria, l'espressione si adegua ad un nuovo atteggiamento spirituale: Vaughan non è piú il fantastico che esprime il bisogno di infinito attraverso formule devote, ma è il religioso che si è immedesimato in quelle formule, e, con piena coerenza spirituale, rinuncia alla fantasia. Si è spenta, forse, quella « joy » che « deals in bright / And boundless Empyrean themes », e che era insieme il senso della visitazione divina e l'estasi fantastica dei momenti di grazia del poeta. Ma da un punto di vista religioso, Vaughan ha raggiunto la verità, la devozione vera e l'ascetismo che rinuncia ai beni terreni; e da questo spirito sarà poi informata tutta la sua lunga vita di umile medico di campagna, non piú turbata dall'esperienza dell'arte.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

### I. - EDIZIONI SECENTESCHE DELLE OPERE DI HENRY VAUGHAN

(in ordine cronologico)

- Poems, with the tenth Satyre of Juvenal Englished.* By HENRY VAUGHAN, Gent. London, Printed for G. Badger, 1646. (Entered Stationers' Register, 15 September 1646).
- Silex Scintillans: or Sacred Poems and Private Ejaculations.* By HENRY VAUGHAN, Silurist. London, Printed by T. W. for H. Blunden, 1650. (Entered Stationers' Register, 28 March 1650).
- Olor Iscanus. A Collection of Some Select Poems, and Translations,* Formerly written by Mr. HENRY VAUGHAN, Silurist. Published by a Friend. London, Printed by T. W. for Humphrey Moseley, 1651. (Entered Stationers' Register, 28 April 1651).
- The Mount of Olives: Or, Solitary Devotions.* By HENRY VAUGHAN, Silurist. With an excellent Discourse of the blessed state of Man in Glory, written by the most Reverend and holy Father Anselm Arch-Bishop of *Canterbury*, and now done into English. London, Printed for William Leake, 1652. (Entered Stationers' Register, 16 December 1651).
- Flores Solitudinis. Certaine Rare and Elegant Pieces; Viz. Two Excellent Discourses Of (:)* 1. Temperance, and Patience; 2. Life and Death. By I. E. Nierembergius. The World Contemned; By Eucherius, Bp of Lyons. And the Life of Paulinus, Bp of Nola. Collected in his Sicknesse and Retirement By HENRY VAUGHAN, Silurist. London, Printed for Humphrey Moseley, 1654. (Entered Stationers' Register, 15 September 1653).
- Silex Scintillans: Sacred Poems And private Ejaculations.* The second Edition. In two Books; by HENRY VAUGHAN, Silurist. London, Printed for Henry Crips, and Lodowick Lloyd, 1655. (Entered Stationers' Register, 20 March 1655).
- Hermetical Physick: Or, The right way to preserve, and to restore Health.* By That famous and faithfull Chymist, HENRY NOLLIVS. Englished by Henry Vaughan, Gent. London, Printed for Humphrey Moseley, 1655. (Entered Stationers' Register, 16 January 1655).
- The Chymists Key To shut, and to open: Or, The true doctrin of Corruption and Generation, in ten brief Aphorismes,* illustrated with most plain and faithful commentaries out of the pure light of NATURE: By that Iudicious & Industrious Artist HENRY NOLLIVS. Rob. Flud Tract: I.<sup>o</sup> lib. 6. de Creaturis Caeli

elementaris (...). Published by Eugenius Philalethes. London, Printed by E. B. for L. Lloyd at the Castle in Cornhill, 1657.

*Thaila Rediviva: The Pass-Times and Diversions of A Countrey-Muse*, In Choice Poems on Several Occasions. With Some Learned Remains of the Eminent EUGENIUS PHILALETES. Never made Publick till now. London, Printed for Robert Pawlet, 1678.

*Olor Iscanus. A Collection of some Select Poems*, Together with these Translations following, viz. (etc.). All Englished by H. VAUGHAN, Silurist. London, Printed, and are to be sold by Peter Parker, 1679.

## II. - EDIZIONI MODERNE

(in ordine cronologico)

*Silex Scintillans. Sacred Poems and Private Ejaculations* By HENRY VAUGHAN. (Memoir by the Rev. H. F. Lyte). London, Pickering, 1847.

*The Sacred Poems and Private Ejaculations of Henry Vaughan*. With a Memoir by The Rev. H. F. Lyte. Boston, Little, Brown and Company; New York, Evans and Dickerson; Philadelphia, Lippincott, Gramba and Co.; 1854. (Ristampa, 1856).

*Silex Scintillans: Sacred Poems and Pious Ejaculations* By HENRY VAUGHAN. London, Bell and Daldy, 1858.

*The Poetical Works of Herbert and Vaughan*. With a Memoir of Each. Two Volumes in One. Boston, Houghton, Mifflin and Co.; The Riverside Press, Cambridge, 1864. (Ristampa, 1880).

*The Works in Verse and Prose Complete of Henry Vaughan, Silurist*. For the First Time Collected and Edited: With Memorial-Introduction: Essay on Life and Writings: And Notes: By the Rev. Alexander B. Grosart. St. George's, Blackburn, Lancashire, Printed for Private Circulation, 1871. The Fuller Worthies' Library.

*Silex Scintillans, etc. Sacred Poems and Pious Ejaculations*. By HENRY VAUGHAN, Silurist. With a Memoir by the Rev. H. F. Lyte. London, George Bell and Sons, 1883. (Ristampa, 1890-1897, e, Bohn's Popular Library, 1914).

*Henry Vaughan*. The Jewel Poets. Edinburgh, Macniven and Wallace, 1884.

*Silex Scintillans. Sacred Poems and Private Ejaculations*. By HENRY VAUGHAN, Silurist. Being a Facsimile of the First Edition, published in 1650. With an Introduction by the Rev. William Clare. London, Elliot Stock, 1885.

*Secular Poems*. By HENRY VAUGHAN, Silurist; Including a Few Pieces by his Twin-Brother Thomas (« Eugenius Philalethes »). Selected and arranged, with Notes and Bibliography, by J. R. Tutin, Hull, 1893.

*The Poems of Henry Vaughan, Silurist*. Edited by E. K. CHAMBERS. With an Introduction by H. C. Beeching. London, Lawrence & Bullen (New York, Charles Scribner's Sons), 1896. (Ristampa, 1905).

- Vaughan's Sacred Poems: Being a Selection.* (London, Printed at The Ballantyne Press under the Supervision of C. S. Ricketts, the Designer & Engraver of the Decorations, 1897).
- Silex Scintillans or Sacred Poems and Private Ejaculations.* By HENRY VAUGHAN. (Edited by Israel Gollancz). London, J. M. Dent and Co., 1900. (The Temple Classics).
- The Mount of Olives And Primitive Holiness Set Forth in the Life of Paulinus Bishop of Nola.* By HENRY VAUGHAN, Silurist. Edited by L. I. Guiney. London, H. Frowde, 1902.
- Golden Thoughts from Henry Vaughan.* Selected by W. Robertson Nicoll. Glasgow, 1902.
- Heaven's Way: Quaint Cords, Coyles, and Love-Twists.* Selected from the Works of HENRY VAUGHAN. By Adelaide L. J. Gosset. London, Elkin Mathews, 1903.
- The Poems of Henry Vaughan.* With an Introduction and Notes. By Edward Hutton. The Little Library. London, Methuen & Co., 1904.
- The Mount of Olives,* by HENRY VAUGHAN. (Being the Second of the Rose of Sharon Series of Devotional Works. Edited by Basil H. Watt and decorated by Joseph W. Simpson. Edinburgh and London, T. N. Foulis, 1904). (II Edizione, 1906).
- Silex Scintillans.* By HENRY VAUGHAN, Silurist. With an Introduction by W. A. Lewis Bettany. London, Blackie & Son, 1905. (Red Letter Library).
- The Sacred Poems of Henry Vaughan.* London and New York, 1906. (Newnes' Devotional Series).
- The Works of Henry Vaughan.* Edited by Leonard Cyril Martin. Oxford, The Clarendon Press, 1914. (II Edizione ampliata, 1957).
- Henry Vaughan... and Andrew Marvell... The Best of Both Worlds.* A Choice Taken from their Poems by Francis Meynell. London, The Pelican Press, 1918.
- Metaphysical Lyrics and Poems of the XVII<sup>th</sup> Century: Donne to Butler.* Selected and edited, with an Essay by H. J. C. Grierson. Oxford, 1921, pagg. XLIV-XLVI; 62; 142-56.
- Poems by Henry Vaughan* (Selected by Ernest Rhys). Gregynog, near Newton, Montgomeryshire, The Gregynog Press, 1924. (Pictures and decorations designed by Robert Ashwin, Maynard and Horace Walter Bray).
- Henry Vaughan, Silurist: Poems from Poems, Olor Iscanus, Silex Scintillans, Thalia Rediviva; An Essay from the Mount of Olives; Two Letters from MSS in the Bodleian Library.* [Edited by F. M(eynell?)]. Soho, The Nonesuch Press, 1924.
- Three Poems By Henry Vaughan: Peace, The Retreat, Into The World of Light.* Washington, D. C., The St. Albans Press, 1928.
- A Few Lines By A Welsh Doctor: Henry Vaughan.* New York City, Published By Peter & Katharine Oliver, 1937.
- HAYWOOD, John - *Seventeenth Century Poetry*, London, Chatto & Windus, 1948, pp. 208-27.

- AUDEN, W. H. e PEARSON, N. H. - *Marlowe to Marvell in Poets of the English Language*, II. The Viking Portable Library. New York, The Viking Press, 1950, pp. 491-502.
- AULT, Norman - *Seventeenth Century Lyrics*. Rev. ed. New York, Sloane, 1950.
- MARTIN, L. C. - *The Works of Henry Vaughan*. II ed., Oxford, The Clarendon Press, 1957.
- MARILLA, E. L. - *The Secular Poems of Henry Vaughan*. Uppsala, A-B, 1958.
- BALD, R. C. - *Seventeenth-Century English Poetry*. New York, Harper and Brothers, 1959, pp. 385-93.
- GRIERSON, H. J. C. - *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler*. New York, Oxford U. P., 1959, pp. 142-56.
- MARTIN, L. C. - *Henry Vaughan: Poetry and Selected Prose*. Oxford, 1963.
- FOGLE, F. - *The Complete Poetry of Henry Vaughan*, with an Introduction, Notes, and Variants. New York, 1964.

### III. - TRADUZIONI ITALIANE

- PAZ, Mario - *Poesia Metafisica Inglese del Seicento*, in « Poesia », III-IV, Milano, 1946.
- SANESI, Roberto - *Poeti Metafisici Inglese del Seicento*, Parma, 1961.
- MELCHIORI, Giorgio - *Poeti Metafisici Inglese del Seicento*, Milano, 1964.

### IV. - FONTI BIOGRAFICHE

- AUBREY, John - *Brief Lives, Chiefly of Contemporaries, Set Down by John Aubrey, Between the Years 1669 and 1696*. Edited from the author's MSS. by Andrew Clark, Oxford, The Clarendon Press, 1898.
- FOSTER, Joseph - *Alumni Oxonienses: The Members of the University of Oxford, 1500-1714: Their Parentage, Birthplace, and Year of Birth, With a Record of Their Degrees. Being the Matriculation Register of the University, Alphabetically Arranged, Revised, and Annotated. Early Series*. Oxford and London, 1891-1892.
- JONES, Theophilus - *A History of the County of Brecknock*. Brecknock, 1805-1809.
- « Vaughan's Letters to John Aubrey and Anthony Wood » in *The Works of Henry Vaughan*, ed. L. C. MARTIN (Oxford, 1914), ii, 667-76.
- WOOD, Anthony à. - *Historia et Antiquitates Universitatis Oxoniensis, Oxonii, e Theatro Sheldoniano, 1674*.
- Athenae Oxonienses* - London, 1691-1692.
- Athenae Oxonienses* - The second edition, very much Corrected and Enlarged; with the Addition of above 500 new Lives from the Author's Original Manuscript (Edited by Thomas Tanner), London, 1721.
- Athenae Oxonienses* - A New Edition, with Additions, and a Continuation, By Philip Bliss. London, 1813-1820.

## V. - BIOGRAFIE, CRITICA E NOTE VARIE

- ALLEN, Don Cameron - *Henry Vaughan's 'The Ass'*, « *Modern Language Notes* », LVIII (1943), 612-14.
- *Henry Vaughan's 'Salome on Ice'*, « *Philological Quarterly* », XXIII (1944), 84-85.
- *Vaughan's 'Cock-Crowing' and the Tradition*, ELH, XXI (1954), 94-106.
- « *Henry Vaughan: 'Cock-Crowing'* » in *Image and Meaning: Metaphoric Traditions in Renaissance Poetry* (Baltimore, 1960), pp. 154-69.
- C. C. B. - *Wordsworth and Henry Vaughan*, « *Notes and Queries* », Ninth Series, XII (22 Agosto 1903), 146-47.
- BENNETT, Joan - « *Henry Vaughan, 1622-1695* » in *Four Metaphysical Poets: Donne, Herbert, Vaughan, Crashaw*. Cambridge, 1934, pp. 74-93.
- « *Henry Vaughan, 1622-1695* » in *Four Metaphysical Poets: Donne, Herbert, Vaughan, Crashaw*. With an Anthology of Their Poetry Especially Selected for The Vintage Edition (New York, 1960), pp. 83-103.
- BETHELL, S. L. - *The Poetry of Henry Vaughan, Silurist*, « *Journal of the Historical Society of the Church in Wales* », I, 1947, 112-40. Ristampa in S. L. BETHELL. *The Cultural Revolution of the Seventeenth Century* (London, 1951), pp. 121-61.
- BLUNDEN, Edmund - *On the Poems of Henry Vaughan*, « *The London Mercury* », XV (1926-1927), 59-75.
- *On the Poems of Henry Vaughan: Characteristics and Intimations*. With his principal Latin poems carefully translated into English verse. London, 1927.
- BOWERS, Fredson - *The Star Symbol in Henry Vaughan's Poetry*, « *Renaissance Papers* » (1961), pp. 25-29.
- *Henry Vaughan's Multiple Time Scheme*, « *Modern Language Quarterly* », XXIII (1962), pp. 291-296.
- BROOKE, Tucker - *The Renaissance (1500-1660)*, in *A Literary History of England*, II Ed. by A. C. Baugh (New York, 1948), 648-49.
- BUSH, Douglas - *English Literature in the Earlier Seventeenth Century, 1600-1660*. Oxford, 1945, pp. 143-147.
- CHAMBERS, E. K. - « *Biographical Note* » in *The Poems of Henry Vaughan, Silurist*, ed. E. K. Chambers (No. 27), vol. II, pp. xv-LVI.
- CHEEK, Philip M. - *The Latin Element in Henry Vaughan*, « *Studies in Philology* », XLIV (1947), 69-88.
- CLOUGH, Wilson O. - *Henry Vaughan and the Hermetic Philosophy*, « *Publications of the Modern Language Association* », XLVIII (1933), 1108-30.
- CONNOLLY, Terence L. - « *Henry Vaughan* » in *The Real Robert Louis Stevenson and Other Critical Essays by Francis Thompson*. Identified and Edited by Terence L. Connolly. With a Complete Bibliography (New York, 1959), pp. 87-89.
- COURTHOPE, W. J. - *A History of English Poetry*. London, 1895-1905, III, 230-41.

- COX, R. G. - « A Survey of Literature from Donne to Marvell » in *From Donne to Marvell. A Guide to English Literature*, 3. Ed. by Boris Ford (Baltimore, 1956), 43-85.
- CRAIG, Hardin - « The Literature of the English Renaissance, 1485-1660 » in *A History of English Literature*, Ed. by Hardin Craig (New York, 1950), pp. 175-342.
- CRUTTWELL, Patrick - *The Shakespearean Moment, and Its Place in the Poetry of the 17<sup>th</sup> Century*. New York, 1955, pp. 139-40.
- DANIELS, E. F. - *Vaughan's 'The World'*, « The Explicator », Item 70.
- DENONAIN, Jean-Jacques - « Le sentiment religieux dans la poésie de Henry Vaughan » in *Thèmes et formes de la poésie "métaphysique": Etude d'un aspect de la Littérature Anglaise au Dix-Septième Siècle*. Publications de la Faculté des Lettres d'Alger, XXVIII (Paris, 1956), pp. 235-53.
- DOUGHTY, W. L. - « Religion under the Stars: Henry Vaughan, 1622-1695 » in *Studies in Religious Poetry of the Seventeenth Century* (London, 1946), pp. 1-14; « Notes and References », p. 183.
- DUNCAN, Joseph E. - *The Revival of Metaphysical Poetry: The History of a Style, 1800 to the Present*. Minneapolis, 1959.
- DURR, Robert Allen - *Vaughan's Theme and its Pattern: 'Regeneration'*, « Studies in Philology », LIV (1957), 14-28.
- *Vaughan's 'The Night'*, « Journal of English and Germanic Philology », LIX (1960), 34-40.
- *Vaughan's Pilgrim and the Birds of Night: 'The Proffer'*, « Modern Language Quarterly », XXI (1960), 45-58.
- *On The Mystical Poetry of Henry Vaughan*. Cambridge, Mass. 1962.
- ELIOT, T. S. - *The Metaphysical Poets*, « The Times Literary Supplement », 20 Ottobre 1921, pp. 669-70. (Ristampato in *Homage to Dryden: Three Essays on Poetry of the Seventeenth Century*, 1924, pp. 24-33).
- *The Silurist*, « The Dial », 83 (1927), pp. 259-63.
- ELLRODT, Robert - « Henry Vaughan, 1621/22-1695 » in *L'inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes méthaphysiques anglais*. Tome II, Première Partie, Livre IV (Paris, 1960), pp. 173-260.
- EMSLIE, Macdonald - *Vaughan's 'The Queer'*, « The Explicator », XIII (1955), Item 29.
- ENRIGHT, D. J. - « George Herbert and the Devotional Poets » in *From Donne to Marvell. A Guide to English Literature*, 3. Ed. by Boris Ford (Baltimore, 1956), pp. 142-159; 269.
- EREDE, Anna - *Un delicato poeta del seicento inglese: Henry Vaughan*, « Studium », Ottobre 1951, pp. 550-551.
- ESCH, Arno - « Die Naturauffassung Henry Vaughans » in *Englische religiöse Lyrik des 17 Jahrhunderts: Studien zu Donne, Herbert, Crashaw, Vaughan*. Buchreihe der Anglia, Zeitschrift für englische Philologie, 5. Band (Tübingen, 1955), pp. 160-82.

- FARNHAM, Fern - *The Imagery of Henry Vaughan's 'The Night'*, « *Philological Quarterly* », XXXVIII (1959), 425-35.
- FRANCIS, W. Nelson - *Vaughan's 'The Waterfall'*, « *The Explicator* », XIV (1956), Item 57.
- FREEMAN, Rosemary - *English Emblem Books*. London, 1948, pp. 149-53.
- GAMBERINI, Spartaco - *Poeti Metafisici e Cavalieri in Inghilterra*. Firenze, 1959, pp. 123-137.
- GARDNER, Helen - (ed.) *The Metaphysical Poets*. Baltimore, 1957, pp. 260-81 e 319.
- GARNER, Ross - *Henry Vaughan: Experience and the Tradition*. Chicago, 1959.  
— *The Unprofitable Servant in Henry Vaughan*. Lincoln, 1963.
- GARNETT, Richard - « Henry Vaughan, 'Silurist' » in *The Dictionary of National Biography*, vol. XVIII (1899), pp. 164-66.
- GRIERSON, Herbert J. C. - *The First Half of the Seventeenth Century* (VII. Periods of European Literature. Edited by Prof. Saintsbury). New York, Edinburgh and London, 1906.  
— (ed.) *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler*. Oxford, 1921, pagg. XLIV-XLVI; 62; 142-56.  
— *Cross Currents in English Literature of the XVII<sup>th</sup> Century; or the World, the Flesh and the Spirit, Their Actions and Reactions*. London, 1929, pagg. 138-39; 217-19.
- GRIERSON, Herbert J. C. and BULLOUGH G. - *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse*. Oxford, 1934, pp. 762-90.
- GRIERSON, Herbert J. C. and SMITH J. C. - *A Critical History of English Poetry*. London, 1944, pp. 165-167.
- GROSART, Alexander B. - « Memorial-Introduction » e « Essay on the Life and Writings of Henry Vaughan, Silurist » in *The Works... of Henry Vaughan, Silurist*, ed. A. B. Grosart, vol. I, pp. XIX-XLVI, vol. II, pp. IX-CI.
- GROOM, Bernard - *The Diction of Poetry from Spenser to Bridges*. Toronto, 1955, pp. 66-68.
- GUINEY, Louise I. - *Henry Vaughan the Silurist*, « *The Atlantic Monthly* », LXXIII (1894), pp. 681-92. (Ristampa in *A Little English Gallery*, By L. I. Guiney; New York, 1894, pp. 56-118).  
— *Henry Vaughan, Unpublished Letters, With a Commentary*, « *The Nation* » (1915), pp. 275-78, 300-03.
- HEIDE, Anna von der - « Henry Vaughan (1621-1695) » in *Das Naturgefühl in der englischen Dichtung im Zeitalter Miltons*. Anglistische Forschungen. Herausgegeben von Dr. Johannes Hoops; Heft 45; Heidelberg, 1915, pp. 70-83.
- HILBERRY, Conrad - *Vaughan's 'The Morning-Watch'*, « *The Explicator* », XIV (1956), Item 44.
- HODGSON, Geraldine E. - « Henry Vaughan » in *A Study in Illumination*. London, 1914, pp. 58-75.
- HOLMES, Elizabeth - *Henry Vaughan and the Hermetic Philosophy*. Oxford, 1932.

- HOWARTH, R. G. - *Notes on Vaughan*, « Notes and Queries ». New Series, VII (1960), 65-67.
- *Notes on Vaughan*, « Notes and Queries », VIII (1961), 184-5.
- *Notes on Vaughan*, « Notes and Queries » (1962), 379-80.
- HUGHES, Helen Sard - *Night in the Poetry of Henry Vaughan*. « Modern Language Notes », XXVIII (1913), 208-11.
- HUGHES, Merrit Y. - *The Theme of Pre-existence and Infancy in 'The Retreat'*. « Philological Quarterly », XX (1941), 484-500. (Ristampato in *Renaissance Studies in Honor of Hardin Craig*. Stanford University, California; London, Oxford University Press, 1941, 292-308).
- HUTCHINSON, F. E. - « The Sacred Poets » in *The Cambridge History of English Literature*. Cambridge, vol. VII (1911), pp. 26-47 (New York, vol. VII, pp. 30-54, 460-461).
- « Henry Vaughan (1622-1695) » in *The Cambridge Bibliography of English Literature*. Cambridge, 1940, vol. I, pp. 461-62.
- *The Strange Case of Olor Iscanus*, « The Review of English Studies », XVIII (1942), pp. 320-21.
- *Henry Vaughan: A Life and Interpretation*. Oxford, 1947.
- ITRAT-HUSAIN - « Henry Vaughan, the Mystic (1621/22-1695) » e « The Nature of Mysticism of Henry Vaughan and Thomas Vaughan (1621/22-1666) » in *The Mystical Element in the Metaphysical Poets of the Seventeenth Century*. Edinburgh, London, 1948, pp. 193-236, 237-63.
- JUDSON, Alexander C. - *Cornelius Agrippa and Henry Vaughan*, « Modern Language Notes », XLI (1926), 178-181.
- *Henry Vaughan as a Nature Poet*, « Publications of the Modern Language Association », XLII (1927), 146-56.
- (ed.) *Seventeenth-Century Lyrics*. Edited with Short Biographies, Bibliographies, and Notes. Chicago, 1927. (Ristampa, 1928), pp. 163-78; 357-66.
- M. K. - *Vaughan's MAN*, « The Explicator », II (Aprile 1944), Q 25.
- KERMODE, Frank - *The Private Imagery of Henry Vaughan*, « The Review of English Studies », New Series, I (1950), 206-25.
- KORNINGER, Siegfried - *Die Naturauffassung in der englischen Dichtung des 17. Jahrhunderts*, « Wiener Beiträge zur Englischen Philologie », LXIV (1956), 1-242.
- LEHMANN, Ruth Preston - « Characteristic Imagery in the Poetry of Henry Vaughan » in *Summaries of Doctoral Dissertations*, 1942, University of Wisconsin, vol. VII, 293-94.
- *Henry Vaughan and Welsh Poetry: A Contrast*, « Philological Quarterly », XXIV (1945), 329-42.
- LEISHMAN, J. B. - « Henry Vaughan » in *The Metaphysical Poets: Donne, Herbert, Vaughan, Traherne*. Oxford, 1934, pp. 145-87.
- MAHOOD, M. M. - « Vaughan: The Symphony of Nature » in *Poetry and Humanism*. New Haven, 1950, 252-95; « Notes and References », 324-28.

- MARILLA, E. L. - *A Critical and Interpretative Study of Henry Vaughan as a Secular Poet*, « The Ohio State University », 1942, No. 36.
- *The Religious Conversion of Henry Vaughan*, « The Review of English Studies », XXI (1945), 15-22.
- *The Secular and Religious Poetry of Henry Vaughan*, « Modern Language Quarterly », IX (1948), 394-411.
- *A Comprehensive Bibliography of Henry Vaughan*. University of Alabama Studies, III. Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1948.
- *Henry Vaughan: A Bibliographical Supplement 1946-1960*.
- MARTIN, Burns - *Vaughan's 'The World'*, « The Times Literary Supplement », 3 Agosto 1933, 525.
- MARTIN, Leonard C. - « A Forgotten Poet of the Seventeenth Century » in *Essays and Studies by Members of the English Association*, Vol. XI, 1925, 5-31.
- *Vaughan and Cowper*, « The Modern Language Review », XXII (1927), 79-84.
- « Henry Vaughan and the Theme of Infancy » in *Seventeenth Century Studies Presented to Sir Herbert Grierson* (Ed. by John Purves), Oxford, 1938, 243-55.
- *Henry Vaughan and 'Hermes Trismegistus'*, « The Review of English Studies », XVIII (1942), 301-07.
- *Henry Vaughan and 'The Chymists Key'*, « The Times Literary Supplement », 11 Dicembre 1953, p. 801.
- MARTZ, Louis L. - *The Poetry of Meditation: A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*. Yale Studies in English, CXXV. New Haven, London, 1954, pp. 64-67, 86-90, 150-52.
- *Henry Vaughan: The Man Within*, « P.M.L.A. », LXXVIII, 1963, 40-49.
- *The Paradise Within: Studies in Vaughan, Traherne and Milton*. New Haven, 1964.
- MELCHIORI, Giorgio - *Poeti Metafisici Inglesi del Seicento*. Milano, 1964. Introduzione, 33-40.
- NETHERCOT, Arthur H. - *The Reputation of the 'Metaphysical Poets' During the Seventeenth Century*, « The Journal of English and Germanic Philology », XXIII (1924), 173-98.
- *The Reputation of the 'Metaphysical Poets' During the Age of Pope*, « The Philological Quarterly », IV (1925), 161-79.
- *The Reputation of the 'Metaphysical Poets' During the Age of Johnson and the 'Romantic Revival'*, « Studies in Philology », XXII (1925), 81-132.
- NICOLSON, Marjorie Hope - *The Breaking of the Circle: Studies in the Effect of the « New Science » upon Seventeenth-Century Poetry*. New York, 1960 (II ed. ampliata).
- OLSON, P. A. - *Vaughan's 'The World'. The Pattern of Meaning and the Tradition*, « Comparative Literature », Inverno 1961, 26-32.
- PAGNINI, Marcello - *Lirici Carolini e Repubblicani*. Napoli, 1961, pp. 23-26; 194-220.

- PERRINE, Laurence - *Vaughan's 'The Queer'*, «The Explicator», XIII (1955), Item 29.
- PETTET, E. C. - *Of Paradise and Light: A Study of Vaughan's «Silex Scintillans»*. Cambridge, 1960.
- PINTO, V. de Sola - «Henry Vaughan (1622-1695)» in *The English Renaissance, 1510-1688*. With a Chapter on Literature and Music by Bruce Pattison. Introductions to English Literature, II. Ed. by Bonamy Dobrée, London, 1951, pp. 99, 288.
- PRAZ, Mario - Recensione a *Henry Vaughan and the Hermetic Philosophy* di E. Holmes. «English Studies», XVI (1934), 189-91.  
— *Storia della Letteratura Inglese*. Firenze, 1960<sup>7</sup>, pp. 255-57.
- QUILLER-COUCH, Arthur - (ed.) *The Oxford Book of English Verse, 1250-1900*. Oxford, 1900, 395-99.  
— *The Oxford Book of English Prose*. Oxford, 1925, 264-65.  
— «Herbert and Vaughan» in *Studies in Literature*. First Series. New York-Cambridge (England), 1918, pp. 118-45.
- RUDRUM, A. W. - *Henry Vaughan's 'The Book': a Hermetic Poem*, «A.U.M.L.A.», No. 16 (Novembre 1961), 161-66.
- SICHEL, Edith - *Henry Vaughan: Silurist*, «The Monthly Review», XI (1903), 111-27.
- SIMMONDS, J. D. - *Henry Vaughan's 'To his Friend'*, «Notes and Queries», VIII (Novembre 1961), p. 428.  
— *Henry Vaughan and The Great Chain of Being*, «Studies in English Renaissance Literature» (22), 1961, 149-167.  
— *Vaughan's 'The Book': Hermetic or Meditative?*, «Neophil», XLVII (1963), 320-328.
- SPENCER, Theodore - «A Bibliography of Studies in Metaphysical Poetry, 1912-1938» (By Theodore Spencer, with the assistance of Evelyn Orr) in *Studies in Metaphysical Poetry*, By THEODORE SPENCER and MARK VAN DOREN. Two Essays and a Bibliography. New York, 1939, 33-83.
- SPURGEON, Caroline F. E. - «Nature Mystics» in *Mysticism in English Literature*. Cambridge, New York, 1913, 57-71.
- STEWART, Bain Tate - *The Meaning of Silex Scintillans*, «Philological Quarterly», XXII (1943), 79-80.  
— *Hermetic Symbolism in Henry Vaughan's 'The Night'*, «Philological Quarterly», XXIX (1950), 417-22.
- SVENDSEN, Kester - *Vaughan's MAN*, «The Explicator», II (Giugno 1944), 58.
- SYMES, Gordon - *The Paradoxes of Poetry*, «English», VIII (1950), 69-73.
- TRENCH, R. C. - *Vaughan's PEACE*, «The Explicator», I (Aprile 1943), 43.
- TUVE, Rosemond - *Elizabethan and Metaphysical Imagery: Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics*. Chicago, 1947.
- WAGNER, H. - *Das Weltbild Henry Vaughans*. Heidelberg, 1939.

- WARNKE, Frank J. - *Jan Luyken: A Dutch Metaphysical Poet*, « Comparative Literature », X (1958), 45-54.
- WHITE, Helen C. - « Henry Vaughan: The Country Doctor » e « The Poetry of Henry Vaughan » in *The Metaphysical Poets: A Study in Religious Experience*. New York, 1936, 259-314. (Ristampa 1956).
- WILLIAMSON, George - « The Sacred Line: Herbert, Crashaw, Vaughan » in *The Donne Tradition: A Study in English Poetry from Donne to the Death of Cowley*. Cambridge, 1930, 99-133.
- WILLY, Margaret - *Life was Their Cry*. London, 1950, 55-97.
- *Three Metaphysical Poets*. « Writers and their Work », No. 134 (1961), 22-35.
- WRIGHT, Celeste Turner - *Vaughan's 'The Queer'*, « The Explicator », XIII (1955), Item 29.



## INDICE DEI NOMI

- ALLEN, D. C., 52, 132.  
AUBREY, J., 2, 8, 224.  
AUDEN, W. H., 65.
- BACON, F., 4.  
BENLOWES, E., 4, 152.  
BENNET, J., 10, 38, 53, 96, 111.  
BETHELL, S. L., 6, 45, 52, 53, 67.  
BLAKE, W., 50.  
BLUNDEN, E., 53, 58, 60, 71, 122, 153.  
BOEHME, J., 52, 97, 171.  
BOEZIO, S., 2, 47, 50, 97, 171.  
BRADBROOK, M. C., 103.  
BROWNE, T., 18, 63.  
BRUNETTO LATINI, 55.  
BURTON, R., 63.  
BUSH, D., 10, 12, 57.  
BUTLER, S., 227.
- CAREW, T., 4, 11, 15.  
CARTWRIGHT, W., 12, 16, 18, 29.  
CAVALIER POETS, 4, 11, 12, 13, 14.  
CLOUGH, W., 71.  
CORNELIUS AGRIPPA, 52.  
COTTON, C., 227.  
COWLEY, A., 12.  
CRASHAW, R., 53, 63, 66.  
CUSANO, N., 171.
- DANTE, 42, 45, 55, 66, 152, 172.  
DAVENANT, W., 49.
- DENHAM, J., 49.  
DIONISIO L'AREOPAGITA, 204.  
DUNNE, J., 4, 13, 14, 16, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 35, 37, 43, 44, 49, 56, 57, 60, 63, 64, 66, 67, 68, 85, 86, 87, 95, 207.  
DURR, R. A., 6, 51, 52, 55, 59, 71, 72, 73, 77, 80, 96, 97, 104, 109, 114, 179, 196, 197, 200, 213, 214.
- ELIOT, T. S., 59, 65, 66, 67, 69, 96, 103, 153, 169.  
EMSLIE, M., 221.
- FALKLAND, Lord, 12.  
FELLTHAM, O., 98, 108, 109, 180, 182.  
FICINO, M., 52.  
FRANCIS, N., 211.  
FRASER, G. S., 65.  
FREEMAN, R., 84, 172, 211, 212.
- GARNER, R., 6, 27, 33, 49, 52, 54, 59, 67, 71, 73, 76, 77, 91, 114, 122, 204, 220.  
GIOVENALE, 2, 5.  
GODOLPHIN, S., 12.  
GOMBAULD, J. O. DE, 16.  
GRIERSON, H. J. C., 153.  
GUEVARA, A. DE, 50.
- HABINGTON, W., 12, 18, 27, 40.  
HARVEY, G., 111.

- HAWKINS, H., 172.  
 HERBERT, G., 6, 19, 25, 26, 34, 35, 38, 41, 49, 53, 55, 60, 63, 66, 67, 69, 85, 86, 87, 88, 91, 101, 108, 113, 130, 137, 139, 141, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 156, 159, 161, 162, 163, 182, 187, 202, 205, 209, 215, 216, 232.  
 HERMES TRISMEGISTUS, 52, 58.  
 HERRICK, R., 11, 15.  
 HOBBS, T., 49.  
 HOLMES, E., 52.  
 HOPKINS, G. M., 50, 64.  
 HUTCHINSON, F. E., 36, 44, 90, 146, 150.  
 HYDE, E., 4.  
 ITRAT-HUSAIN, 52, 71, 97, 114, 204.  
 JACOPONE DA TODI, 36.  
 JONSON, B., 4, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 22.  
 JUDSON, A. C., 52.  
 KERMODE, F., 53, 56, 72.  
 LEHMANN, R. P., 104.  
 LEISHMAN, J. B., 53, 96.  
 LEOPARDI, G., 55.  
 LOVELACE, R., 11.  
 MAHOOD, M. M., 52, 84.  
 MALVEZZI, V., 16.  
 MARILLA, E. L., 6, 148.  
 MARTIN, L. C., 29, 52, 90, 95, 97, 101, 145, 148, 152, 180, 198, 224, 225.  
 MARTZ, L., 52, 80, 83, 95.  
 MASSIMO TIRIO, 50.  
 MELCHIORI, G., 49, 50, 64, 68.  
 MILTON, J., 15.  
 ORAZIO, 2, 17, 18, 19, 41.  
 OVIDIO, 2.  
 PAGNINI, M., 66.  
 PALINGENIO, M., 16.  
 PARACELSO, 52.  
 PERRINE, L., 221.  
 PETTET, E. C., 6, 22, 53, 59, 71, 111, 211, 225, 229.  
 PHILIPS, K., 12, 16, 17, 29, 224, 227.  
 PICO DELLA MIRANDOLA, 52.  
 PLUTARCO DI CHERONEA, 50.  
 POWELL, T., 16, 29, 224.  
 PRAZ, M., 13, 171, 202.  
 PRYNNE, W., 4.  
 QUARLES, F., 4, 74, 84, 172.  
 RANDOLPH, T., 10, 18, 29, 42.  
 RHESUS, J. D., 104.  
 ROSCOMMON, EARL OF, 12.  
 S. AGOSTINO, 51, 54, 91.  
 S. BERNARDO, 97.  
 S. BONAVENTURA, 51, 54, 95, 138.  
 S. FRANCESCO, 122.  
 S. PAOLO, 51, 91, 97, 120, 127, 137.  
 SANESI, R., 55.  
 SARBIEWSKI, C., 50.  
 SHAKESPEARE, W., 27, 33, 91, 108, 168.  
 SOUTHWELL, R., 150.  
 SUCKLING, J., 4, 11.  
 TAYLOR, J., 12.  
 THOMAS, D., 50, 64, 65, 66.  
 TRAHERNE, T., 50, 53.  
 VAUGHAN, T., 2, 3, 7, 52, 77, 95, 123, 213, 214, 224.  
 WALLER, E., 12, 49.  
 WALTON, G., 11.  
 WHITE, H. C., 53, 96.

WILLEY, B., 27.

WILLIAMSON, G., 53, 67.

WILLY, M., 53.

WOOD, A., 2, 8.

WORDSWORTH, W., 52, 97.

WRIGHT, C., 221.

YEATS, W. B., 50, 63, 64.

**Stampato nel maggio 1967  
presso la Tipografia Editoriale  
Vittore Gualandi di Vicenza**