

Recensioni / Reviews

Serenella Zanotti, *Joyce in Italy. L'italiano in Joyce*, Aracne, Roma 2004, pp. 194. € 12. ISBN 887-99-9829-3

Joyce in Italy. L'italiano in Joyce raccoglie vari interventi di Serenella Zanotti, in parte già comparsi su rivista tra il 2000 e il 2002, nei quali l'autrice affronta i complessi rapporti che legano James Joyce all'Italia. L'analisi segue percorsi molteplici all'interno della vita e delle opere dello scrittore, toccando diversi aspetti delle relazioni di Joyce con la letteratura, la cultura e soprattutto con la lingua italiana, comprese le sue varietà regionali e dialettali. Quasi a riflettere il bilinguismo del 'dublinese triestino' Joyce, lo studio di Zanotti è suddiviso in una sezione in inglese, *Joyce in Italy*, e una in italiano, *L'italiano in Joyce*. Il titolo e la 'struttura bipartita' sembrano anche evidenziare come il legame di Joyce con l'Italia non sia solamente correlato alla permanenza a Trieste: «l'italiano era in Joyce» ancor prima della sua esperienza nella città adriatica e vi è rimasto in seguito, quale elemento permeante della sua vita familiare e della sua produzione letteraria.

La sezione 'inglese' del testo, *Joyce in Italy*, comprende due capitoli e si apre con un'indagine del ruolo rivestito da Ezra Pound e Carlo Linati nell'incontro tra Joyce e il mondo letterario italiano. Grazie ad un lavoro di ricerca approfondito, basato principalmente su consultazione di documentazione inedita, Zanotti è in grado di fornire nuove informazioni bio-bibliografiche sugli anni che vanno dal 1918 al 1927 circa. Oltre a proporre un'accurata ricostruzione cronologica delle varie tappe nelle relazioni tra Joyce, Pound e Linati, Zanotti analizza i rapporti tra questi personaggi e l'attività delle maggiori riviste letterarie italiane del periodo, quali *Il convegno*, *La ronda* e *La tribuna*, prendendo in considerazione anche figure 'minori' nel panorama culturale dell'epoca. Parte del capitolo è dedicata, inoltre, alle *Prime versioni italiane dall'Ulysses*, estratti del romanzo tradotti da Carlo Linati e pubblicati su *Il Convegno* nel 1926. Pur tenendo conto delle difficoltà insite nel rendere in italiano la pluralità di significati che caratterizzano *Ulysses*, i testi di Linati presentano discutibili discrepanze con l'originale: costellati di scelte traduttive poco felici, spesso falliscono nell'interpretare anche le espressioni più comuni, come nel caso della frase «She kicked the bucket», che diviene «Essa diè persino un calcio al secchio» (p. 67).

Il secondo capitolo di *Joyce in Italy*, più breve, è incentrato sull'impiego dell'italiano in *Finnegans Wake*. L'analisi procede diacronicamente dalle 'origini' dell'opera, in particolare dal notebook comunemente noto come *Scribbledehobble*, per poi giungere al testo pubblicato. Nella trattazione di *Finnegans Wake*, Zanotti non solo si avvale delle prospettive critiche più autorevoli in materia, tra cui gli studi di Bosinelli, Marengo Vaglio e Milesi, ma propone anche un proprio contributo, individuando italianismi in precedenza inosservati.

La seconda parte dello studio, *L'italiano in Joyce*, ripercorre alcune tappe fondamentali della multiforme esperienza linguistica di Joyce, con particolare attenzione all'ambito triestino. Zanotti riconosce e illustra diversi usi dell'italiano all'interno del corpus joyciano, sottolineando come «dell'italiano [...] Joyce seppe sviluppare tutte le potenzialità espressive, percorrendone la tradizione e facendo delle sue stratificazioni d'uso materia letteraria»; si sofferma, poi, ad analizzare il *Quaderno d'Italiano di Joyce*, documento riprodotto in facsimile in *The James Joyce Archive*. È opinione comune che Joyce fosse dotato di una naturale predisposizione per l'apprendimento delle lingue straniere, e a tale attitudine spesso è attribuita la sua padronanza sia dell'italiano, sia del dialetto triestino. Le annotazioni nel *Quaderno* testimoniano come, in realtà, questa propensione innata fosse quantomeno supportata da uno studio metodico della lingua italiana: Joyce si dedicò, dice Zanotti, a «scandagliare le potenzialità del vocabolario, ora attingendo al ricco serbatoio delle allotropie fonomorfolgiche, [...] ora sfruttando, ed è questa la modalità più usitata, le risorse della sinonimia» (p. 138). L'avvicinamento dello scrittore alla lingua italiana e alle sue varietà, quindi, può essere pensato come istintivo e programmatico allo stesso tempo, in un'ambivalenza tra spontaneità e calcolata pianificazione che è individuabile, ad esempio, anche nella maggior parte dei processi di scrittura joyciani.

A chiudere *L'italiano in Joyce* è un capitolo dedicato all'auto-traduzione di due brani di *Finnegans Wake* tratti da *Anna Livia Plurabelle*. Se *Finnegans Wake* può essere considerato un testo multilingue scritto dal punto di vista anglofono, il passaggio da una lingua ad un'altra implica non solo riscrivere, ma anche 'ripensare' l'intero materiale dalla prospettiva di un parlante italiano. Emergono, quindi, nuove procedure di 'deformazione' che, così come avviene per l'inglese, creano una lingua completamente nuova – quasi in risposta all'imperativo «Dillo in lingua franca», che Joyce inserisce proprio nella 'traduzione' di *Anna Livia Plurabelle*. L'autore esplora l'italiano nella sua pluralità di stratificazioni, registri e dialetti, perseguendo quello che Zanotti definisce

un doppio intento: da un lato quello di rivitalizzare, ri-creandolo, un testo che evidentemente sentiva come ancora *in fieri*; dall'altro, quello di darne un'attualizzazione dialettale, rimanendo allo stesso tempo fedele alla sua idea di fondo: il forte radicamento a una specifica realtà geografica e culturale, quella dublinese, elevata a paradigma mitico di tutta l'umanità (p. 177).

In breve, *Joyce in Italy. L'italiano in Joyce* è un testo composito che, avvalendosi principalmente di analisi linguistica e indagini archivistiche, offre varie prospettive sul rapporto di Joyce con l'Italia. Esauriente e completo, questo studio rappresenta senz'altro un positivo contributo alla critica joyciana.

Ilaria Natali

Jonathan Powell, *Great Hatred, Little Room: Making Peace in Northern Ireland*, Bodley Head, London 2008, pp. 352. GBP 20.00. ISBN 978-18-4792-032-4

Basta un semplice scambio di battute per sintetizzare il solco apparentemente incolmabile che ha diviso inglesi e irlandesi dopo secoli di conflitto. Dicembre 1997: primo storico incontro ufficiale, a Londra, tra il governo inglese e gli ex membri dell'IRA. «Dunque è qui che sono stati fatti i danni», commenta l'irlandese Martin McGuinness prima di entrare nelle stanze del potere britannico, al n. 10 di Downing Street. Il portavoce di Blair, pensando che l'ex leader dell'IRA si riferisse all'attentato messo a segno proprio lì dagli irlandesi nel 1991, indica il punto esatto dove esplosero i colpi di mortaio e descrive le finestre che andarono in frantumi. «No – ribatte McGuinness, risentito – mi riferivo al Trattato che qui fu firmato nel 1921, e che scatenò la guerra civile nel mio paese». L'episodio descrive perfettamente la distanza tra la 'prospettiva a breve termine' degli inglesi e la 'sensazione d'ingiustizia' provata dagli irlandesi, che affonda le proprie radici in un lontano passato. Pochi mesi dopo quello storico incontro, il negoziato per la pace in Irlanda decollò fino al definitivo suggello dell'accordo del Venerdì Santo, il 10 aprile 1998. A raccontare quell'episodio e molti altri, a dieci anni esatti da allora, è il diplomatico inglese Jonathan Powell, ex braccio destro di Tony Blair, nell'attesissimo volume *Great Hatred, Little Room: Making Peace in Northern Ireland* uscito nel maggio scorso in Gran Bretagna. Capo negoziatore inglese negli anni cruciali del processo di pace in Irlanda del nord, Powell aveva tutte le carte in regola per effettuare finalmente un'operazione-verità nei confronti del lungo conflitto irlandese. Il sostanziale fallimento dell'operazione si percepisce però già dal titolo ('grandi odi, scarse possibilità') ed è confermato dal contenuto di un'opera che assolve ancora una volta l'amministrazione britannica, spiegando che gli ultimi tre decenni di violenze sono stati causati dalle divisioni ancestrali tra gli irlandesi, cattolico-nazionalisti da una parte e unionisti-protestanti dall'altra. Di fronte a un conflitto ormai concluso da anni, il governo inglese continua quindi a rivendicare un ruolo di mediatore disinteressato e neutrale, negando in modo implicito le proprie gravi responsabilità. Un punto di vista che emerge con chiarezza nelle pagine in cui l'ex fiduciario di Blair cita l'inchiesta che intendeva stabilire la verità sulla 'Domenica di sangue' di Derry del 1972: «è stata un errore, volevamo dimostrare a tutti la nostra imparzialità. Ma non ha soddisfatto nessuna delle parti in causa ed è costata un fiume di soldi pubblici, circa 200 milioni di sterline, che potevano essere spesi meglio». Come se il mondo intero non sapesse che i quattordici uomini inermi freddati dai paracadutisti di Sua Maestà erano tutti cattolici irlandesi. Chi si attendeva un *mea culpa*, o almeno un'ammissione di responsabilità da parte di Londra sulle vicende irlandesi, resterà dunque deluso da questo libro, che in oltre 350 pagine racconta una serie di

retroscena e aneddoti curiosi. Consegnando alla storia, per esempio, l'immagine di Blair che corregge i comunicati dell'IRA prima che vengano resi pubblici, o degli sforzi profusi dallo staff inglese per impedire che i figli del premier vengano fotografati mentre giocano con Gerry Adams nel giardino di Downing Street. E colpiscono, tra incontri segreti e intransigenze tenaci, quei sentimenti di reciproco disprezzo che si trasformano gradualmente in rispetto, talvolta in qualcosa di più, di fronte all'ostinato impegno per arrivare alla pace. L'autore stesso, come affetto da una sorta di sindrome di Stoccolma, ammette senza vergogna di aver stretto rapporti d'amicizia con alcuni tra i principali negoziatori irlandesi. Alla fine la pace arriva perché tra Londra e Belfast i contatti non si interrompono neanche durante gli anni più sanguinosi: un modello negoziale che secondo Powell potrebbe rivelarsi utile per risolvere altre crisi internazionali, a partire dalla lotta contro Al Qaeda. «Finora tutto ciò è mancato, per esempio, a israeliani e palestinesi – sostiene l'ex diplomatico – i processi di pace non devono fermarsi mai, ma procedere sempre e comunque, anche molto lentamente».

Riccardo Michelucci

Martha Dow Fehsenfeld, Loise More Overbeck (eds.), *The Letters of Samuel Beckett. Volume I: 1929-1940*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, pp. 882. GBP 30.00. ISBN 978-05-2186-793-1

Beckett wrote approximately 15.000 letters in his lifetime. This is an astonishing number which demonstrates the great significance he assigned to this particular type of literary creation, a cross between a narration and biography, namely letter-writing. In 1985, four years before his death, Beckett clearly stated that he wanted his correspondence to be published. Since then, and after a long and laborious process, a selection of 2.500 letters has been collected in the four volume edition *The Letters of Samuel Beckett*, the first volume of which was published in March 2009. The main criteria used in the selection of the letters was the indication that Beckett himself gave to Barney Rosset, whom he appointed as general editor, to reduce the correspondence «to those passages only having bearing on my work»¹. Such a direction would prove to be the object of different interpretations over time. Eventually however, the editors made a decision to include in the collection not only the letters directly related to Beckett's published work, but also those letters which on the whole could add new perspectives to his formation as an artist. According to an inclusive interpretation of the words «bearing on the work», the collection encompasses all those letters referring to the many and various artistic influences that Beckett as a person was subjected to, and the connections that he, as a writer, created with those works of art in his own oeuvre.

In recent years, interest in Beckett's biography has rapidly increased among Beckett scholars, above all following the publication in 1996 of the only authorized biography *Damned to Fame. The life of Samuel Beckett*², by James R. Knowlson. *The Letters of Samuel Beckett* is a record of letters, which may be considered to follow from the relatively new field of study, Beckett's biography, and yet, paradoxically, it moves away from a simply biographical focus. In fact, generally speaking, a letter is an act of writing, written to a recipient (a reader), in a more or less structured form, and in a more or less stylistically aware manner. The letters themselves must then be considered as significant expressions of the author's voice and intentions, and not merely as an instrument to exchange information.

Moreover, with specific regards to Beckett, every single letter is the result of the author's increasingly difficult relationship with the act of writing itself and, more generally, with language. Each letter attests to the author's choice of writing despite his growing distrust in the reliability of language. Therefore, that which emerges from the reading of Samuel Beckett's letters, on the one hand illuminates the author's life, or rather the personal background of his work, and on the other hand, and most importantly, allows the reader a privileged point of view on the 'making of' Beckett's oeuvre: we can observe, step by step, letter by letter, both his decision to become a writer and his acts of writing, take form.

This is particularly true for the first volume of *The Letters of Samuel Beckett*, a collection of letters written between 1929 to 1940. Throughout this period, Beckett's life can be summarised as a constant endeavour to move away from Dublin in search of a place better suited to him, which in the end would prove to be Paris. His movements were mainly between Dublin, London, Paris and Germany. His letters throughout those years depict, in constantly varying tones and modes, two important parallel and then converging aspects of Beckett's life. Beckett felt a desire to break away from Dublin life, the academic conventions of Trinity College, and above all, his family's way of thinking, in particular his mother's. At the same time however, despite his never-ending hesitations, Beckett chose to become a writer. These two 'narrative lines' are strongly connected: Beckett's literary vocation could not arise and flourish in that Dublin which he considered a «very very dry land»³.

Through the letters, the author's intimate thoughts during those years are displayed, as well as his desires and resolutions, uncertainties and personal defeats. If on many occasions Beckett's aspirations appeared to be doomed to a *fiasco* when Dublin life was his only option, letter-writing represented for the young Beckett the possibility of being elsewhere, a means of going beyond the narrow boundaries of his constrained situation.

Back in Dublin in 1930, after a period as a lecturer at the École Normale in Paris, Beckett began lecturing on French literature at Trinity College. In his letters, as well as his complaints («this grotesque comedy of lecturing»⁴), his desire to be elsewhere is clearly expressed. He misses «all that life in Paris that was an approxi-

mation to something reasonable»⁵, and in a quite melancholy mood he states: «I wish God I were in Paris again, even Germany, Nuremberg, annulled in beer»⁶.

Even when he was overwhelmed by general distrust, Beckett never ceased to develop his personal aesthetic. The many letters to Thomas McGreevy, the main recipient in those years, attest to the various interests of Beckett in painting, music and, of course, literature. Reading these letters it is possible to retrace the early phases of the author's artistic path. In this regard, his opinions about Cézanne's and later Jack Yeats' works are illuminating. Referring to Cézanne, Beckett reflects about what he calls the «deanthropomorphizations of the artist»⁷. Beckett is struck by the work of the French painter:

I do not see any possibility of relationship, friendly or unfriendly, with the unintelligible, and what I feel in Cézanne is precisely the absence of a rapport [...] because he had the sense of his incommensurability not only with life of such a different order as landscape but even with life of his own order, even with the life – one feels looking at the self-portrait in the Tate [...] – operative in himself⁸.

Some years later, writing about Jack Yeats' paintings, Beckett states:

[t]he way he puts down a man's head & a woman's head side by side, or face to face, is terrifying, two irreducible singleness & the impassable immensity between them [...] a kind of petrified insight into one's ultimate hard irreducible inorganic singleness⁹.

These two examples demonstrate the young author's 'permeability' in those years, his willingness to create connections with other forms of art, which would subsequently prove fundamental in the aesthetical structure of his own oeuvre. One needs only to consider his prose work *Ill Seen Ill Said* (written in 1979-1981), to understand how that «absence of a rapport» which he found in Cézanne, or that «petrified insight into one's ultimate irreducible inorganic singleness», which he found in Jack Yeats' paintings, are still, after so many years, pivotal aspects of the conceptual world from which his own writings arise.

Undoubtedly, James Joyce was one of the most influential writers on the young Beckett's growth as an artist. In response to Samuel Putnam, who in a review defined Beckett «the closest, perhaps as yet too close, to Joyce»¹⁰ among the «young after-Joyce Irishmen»¹¹, Beckett ironically claims: «I vow I will get over J.J. ere I die. Yessir»¹². Moreover, whilst talking about his prose work, *Sedendo et Quiescendo* (an extract of *Dream of Fair to Middling Women*), Beckett admits that «it stinks of Joyce in spite of most earnest endeavours to endow it with my own odours»¹³. It was only in 1938, after many attempts to free himself of Joyce's shadow, that Beckett was finally able to conclude: «I don't feel the danger of association any more. He is just a very lovable human being»¹⁴.

However, Joyce was just one of the numerous writers that Beckett read and absorbed during those years. His readings ranged from Ariosto to Proust, from Dostoevskij to Céline, and it is surprising to see the important influence that unexpected writers such as Jane Austen, Fielding, Balzac, Goethe, Sainte-Beuve, Samuel Johnson, among many others, had on Beckett's formation. Beckett also studied philosophers, among which, Descartes, Guelincx, and was profoundly struck by Schopenhauer: «I am reading Schopenhauer. [...] An intellectual justification of unhappiness – the greatest that has ever been attempted – is worth the examination of one who is interested in Leopardi & Proust rather than in Carducci & Barrès»¹⁵. Seven years later, Beckett read Schopenhauer again: «I always knew he was one of the ones that mattered most to me, and it is a pleasure more real than any pleasure for a long time to begin to understand now why it is so. And it is a pleasure also to find a philosopher that can be read like a poet»¹⁶.

A further significant influence on Beckett's writing was derived from his personal interest in psychoanalysis. After suffering from heart palpitations and panic attacks, Beckett decided to move to London (as psychoanalysis was illegal in Ireland) in order to undergo psychotherapy with the therapist Wilfrid Bion. The period of time Beckett spends in London was profitable on more than one front. The cultural environment which Beckett found in London was more favourable to his interest in music and painting than Dublin, a city which the author found culturally limiting. In addition, most importantly, the psychotherapy treatment that the author underwent over a long period of time was beginning to bear significant results in his life. Even the language of his letters during this period reveals the inner processes that the author was undergoing:

[t]he strange, gentle pleasures that I feel at the approach of spring are impossible of expression, and if that is a sentence inviting ridicule, so much the worse for me. I have positively never watched it coming with so much impatience and so much relief. And I think of it as a victory over darkness, nightmares, sweats, panic and madness, and of the crocuses and daffodils as the promise of a life at least bearable, once enjoyed but in a past so remote that all trace, even remembrance of it, had been almost lost¹⁷.

Beckett did not only undergo psychotherapy treatment, but also studied psychoanalysis. He was particularly interested in Jung's theories after he personally attended a conference that Jung held in London. His expertise in this new field are evident in the novel which he began whilst in London, *Murphy*.

Wilfrid Bion, Beckett's psychotherapist, concentrated on the author's relationship with his mother, a very problematic issue which was strongly connected to the author's need to escape Dublin, and detach himself from all that his homeland represented to him. After hundreds of meetings with Bion, Beckett, having almost completely concluded his psychotherapy treatment, writes in a letter to his friend McGreevy:

For me the position is really a simple & straightforward one, or was until complicated by the analysis, obviously necessarily. For years I was unhappy, consciously & deliberately ever since I left school and went into T.C.D., so that I isolated myself more & more, undertook less & less & lent myself to a crescendo of disparagement of others & myself. But in all that there was nothing that struck me as morbid. The misery & solitude & apathy & the sneers were the elements of an index of superiority & guaranteed the feeling of arrogant "otherness", which seemed as right & natural & as little morbid as the ways in which it was not so much expressed as implied & reserved & kept available for a possible utterance in the future. It was not until that way of living, or rather negation of living, developed such terrifying physical symptoms that it could no longer be pursued, that I became aware of anything morbid in myself. In short, if the heart had not put the fear of death into me I would still be boozing & sneering & lounging around & feeling that I was too good for anything else¹⁸.

The intimacy of this letter and its straightforward tone demonstrate Beckett's will to close the gap between himself and the others. Further, it demonstrates his ultimate goal, which was to express that part of himself which had always been hidden behind a sense of «arrogant otherness».

From September 1936 to April 1937 Beckett travelled through Germany. This was an extremely important time. Beckett was immersed in his voracious interest in painting and visited as many art galleries as he could, pressed by a sense of urgency caused by the spread of pre-war Nazi Germany iconoclast cultural politics. Throughout this long journey and in reference to Ireland he states: «Ireland? I feel nothing but the dread at having to return»¹⁹. In fact, his travels through Germany must be considered as Beckett's final attempt to escape Dublin, but also as his final failure:

This trip is being a failure. Germany is horrible. Money is scarce. I am tired all the time. All the modern pictures are in the cellars. I keep a pillar to post account, but have written nothing connected since I left home, nor disconnected. And not the fhart of a book beginning. The physical mess is trivial, beside the intellectual mess. I do not care, & don't know, whether they are connected or not. It is enough that I can't imagine anything worse than the mental marasmus, in which I totter & sweat for months. It has turned out indeed to be a journey from, and not to, as I knew it was, before I began it²⁰.

However, despite the gloomy tone of this letter, Beckett's travels through Germany cannot be considered a total failure, given that in January 1937, whilst still in Germany, Beckett was able to conclude that: «[w]hen to have ever left one's village ceases to seem a folly; perhaps it is only then that the writing begins»²¹. In the «mental marasmus» of which Beckett complained, some important changes were occurring, and the connection between writing and the necessity to leave «his village» was finally clear to him.

After his long and tormented journey through Germany, Beckett returned to Dublin for a few months. Back at home in Foxrock, he again suffered panic attacks and accepted the prospect of living permanently in Dublin with resignation:

I have had the old internal combustion heart & head a couple of nights, in the bed where I had it the first time almost exactly 11 years ago, but as little anxiety as then. Perhaps it is that the phase of impatience with one's own limitations has nearly exhausted itself. I feel now that I shall meet the most of my days from now on here and in tolerable content, not feeling much guilt at making the most of what ease there is to be had and not bothering very much about effort. But perhaps I am wrong²².

And he was indeed.

A few months later Beckett wrote the so-called 'German letter' to Axel Kaun. The content of this letter is well known by Beckett scholars, as it is a kind of manifesto of his conception of literature and shows the direction he believed literature should take. Moreover, it is an implicit indication of Beckett's subsequent choice to write in another language:

It is indeed getting more and more difficult, even pointless, for me to write in formal English. And more and more my language appears to me like a veil which one has to tear apart in order to get those things (or the nothingness) lying behind it. [...] It is to be hoped the time will come, thank God, in some circles it already has, when language is best used where it is most efficiently abused. Since we cannot dismiss it all at once, at least we do not want to leave anything undone that may contribute to its disrepute. To drill one hole after another into it until that which lurks behind, be it something or nothing, starts seeping through – I cannot imagine a higher goal for today's writer. [...] At first, it can only be a matter of somehow inventing a method of verbally demonstrating this scornful attitude vis-à-vis the word. In this dissonance of instrument and usage perhaps one will already be able to sense a whispering of the end-music or of the silence underlying all. [...] On the road toward this, for me, very desirable literature of the non-word, some form of nominalistic irony can of course be a necessary phase. However, it does not suffice if the game loses some of its sacred solemnity. Let it cease altogether!²³

Once again, a letter and not an essay or an article, is the means chosen by Beckett to write about his work. Further, the German letter in particular, shows how the author's private dimension and his oeuvre are inextricably bound.

In the winter of 1937-1938 Beckett moved to Paris, where he would permanently settle. He writes: «[t]he sense for the first time for months of no more forced moves, of the streets & the houses & air not impregnated with farewell»²⁴. Once in Paris, Beckett no longer had any doubts about his commitment to writing. Although Ireland had not yet been completely

forgotten, the author's need to detach himself from his origins was clear and consciously accepted. His choice to live as a perpetual exile was the result, in the end, of personal and literary motivations.

In conclusion, through *The letters of Samuel Beckett*, one clearly sees the significance of the combination of the author's biographical aspects and creative activity, particularly throughout the years which one might call Beckett's 'apprenticeship'.

As the editors claim in the general introduction to this four volume edition:

[t]he line between the life and the work is not easy to distinguish. What may appear entirely personal in a particular letter may turn up, months or years later, practically unchanged, in a published work. What may appear as markedly literary has often emerged from an intimate, lived sense of connection or dislocation²⁵.

Endnotes

¹ S.B. to Martha Dow Fehsenfeld, 18 March 1985, private collection, in M. Dow Fehsenfeld, L. More Overbeck (eds.), *The Letters of Samuel Beckett. Volume I: 1929-1940*, Cambridge UP, Cambridge 2009, p. xiv.

² J.R. Knowlson, *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, London 1996.

³ S.B. to Thomas McGreevy, 4 August 1938, in M. Dow Fehsenfeld, L. More Overbeck (eds.), *The Letters of Samuel Beckett. Volume I: 1929-1940*, cit., p. 637.

⁴ S.B. to Charles Prentice, 27 October 1930. Ivi, p. 53.

⁵ S.B. to Thomas McGreevy, 5 October 1930. Ivi, p. 50.

⁶ S.B. to Thomas McGreevy, 14 November 1930. Ivi, p. 55.

⁷ S.B. to Thomas McGreevy, 8 September 1934. Ivi, p. 223.

⁸ S.B. to Thomas McGreevy, 16 September 1934. Ivi, p. 227.

⁹ S.B. to Cissie Sinclair, 14 August 1937. Ivi, p. 536.

¹⁰ S.B. to Samuel Putnam, 28 June 1932. Ivi, p. 108.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ S.B. to Charles Prentice, 15 August 1931. Ivi, p. 81.

¹⁴ S.B. to Thomas McGreevy, 5 January 1938. Ivi, p. 581.

¹⁵ S.B. to Thomas McGreevy, 18 to 25 July 1930. Ivi, pp. 32-33.

¹⁶ S.B. to Thomas McGreevy, 21 September 1937. Ivi, p. 550.

¹⁷ S.B. to Morris Sinclair, 4 March 1934. Ivi, p. 198.

¹⁸ S.B. to Thomas McGreevy, 10 March 1935. Ivi, pp. 258-259.

¹⁹ S.B. to Mary Manning Howe, 14 November 1936. Ivi, p. 384.

²⁰ S.B. to Mary Manning Howe, 13 December 1936. Ivi, p. 397.

²¹ S.B. to Mary Manning Howe, 18 January 1937. Ivi, p. 423.

²² S.B. to Thomas McGreevy, 26 April 1937. Ivi, p. 490.

²³ S.B. to Axel Kaun, 9 July 1937. Ivi, p. 518.

²⁴ S.B. to Thomas McGreevy, 3 December 1937. Ivi, p. 563.

²⁵ General Introduction. Ivi, p. xxii.

Davide Barbuscia

Éilís Ní Dhuibhne, *Fox, Swallow, Scarecrow*, The Blackstaff Press, Belfast 2007, pp. 354. GBP 8.99. ISBN 978-08-5640-807-6

Con la consapevolezza che scrivere sul presente è più complesso e rischioso che scrivere sul passato, il critico Derek Hand riflettendo nel 2001 sull'abbondante e vigorosa produzione narrativa irlandese degli ultimi decenni, lamentava il fatto che nessuno al momento fosse impegnato nella stesura di un 'Celtic Tiger novel'.

Fox, Swallow, Scarecrow di Éilís Ní Dhuibhne, pubblicato nell'ottobre 2007, sembra rispondere a questa esigenza e colmare questo vuoto. Accolto alla sua pubblicazione come il romanzo della 'Celtic Tiger', *Fox, Swallow, Scarecrow* mette in luce l'Irlanda prospera del primo decennio del nuovo secolo, un'Irlanda globalizzata che ha tratto il meglio dalle sovvenzioni europee, l'Irlanda del boom economico che da Paese di emigrazione è diventato Paese di immigrazione.

Eppure, da questo punto di vista *Fox, Swallow, Scarecrow* fa già parte del passato, perché il momento di recessione economica che attraversa il mondo occidentale non ha lasciato indenni gli artigiani della 'Tigre Celtica', che ora deve fare i conti con una nuova ondata di disoccupazione e di problemi economici che relegano l'immagine di un Paese rampante tra le icone ormai superate.

Fox, Swallow, Scarecrow rappresenta un momento di innovazione e di continuità nella ricca produzione narrativa di Éilís Ní Dhuibhne, un'autrice che scrivendo sia in inglese che in irlandese si serve della sua formazione di esperta di folklore per identificare parallelismi e continuità tra passato e presente e per portare in una scrittura essenzialmente postmoderna elementi e caratteristiche del passato, folklorico e non, del suo Paese. I suoi racconti spesso intrecciano forme narrative tradizionali con versioni moderne e attualizzate di testi antichi, come accade nel racconto *Midwife to the Fairies* e nell'impianto narrativo della raccolta *The Inland Ice*.

Dopo essersi occupata del futuro nel romanzo anti-utopico *The Bray House* nel 1990, dopo aver gettato lo sguardo sull'Irlanda degli anni Settanta all'inizio dei Troubles in *The Dancers Dancing* del 1999, in *Fox, Swallow, Scarecrow* Éilís Ní Dhuibhne si sofferma sul presente del nuovo millennio, mettendo in luce in modo impietoso le contraddizioni che un'improvvisa prosperità può generare.

Il mondo di *Fox, Swallow, Scarecrow* è una Dublino ricca, brillante e seducente, in cui si muove Anna Kelly Sweeney, un'autrice di libri per bambini la cui ambizione è di scrivere lo *Harry Potter* irlandese. Questo permette a Éilís Ní Dhuibhne di soffermarsi sul microcosmo dell'*intelligenza* dublinese, sull'universo dei giochi di competizione e delle dinamiche legate a pubblicazioni, successo e forme di sovvenzione. Nel fare una satira del mondo letterario di Dublino, Ní Dhuibhne affronta problematiche sociali contingenti, quali l'immigrazione e il lavoro degli immigrati, la violenza domestica, la speculazione

edilizia in zone rurali, oltre a stragi sulla strada, anoressia e corruzione a diversi livelli. Episodi realmente accaduti, quali la protesta dei lavoratori delle Irish Ferries del 2005, si intrecciano con nomi di personaggi reali. Seamus Heaney fa una comparsa fugace, ed una conversazione fittizia tra uno dei personaggi, l'editore Leo Kavanagh, e J.K. Rowling si svolge alla presentazione di un libro al Westbury Hotel. Nella prima parte del romanzo, una discussione ad un'altra presentazione lamenta la scarsità di scrittrici irlandesi nominate per il Booker Prize e il nome di Anne Enright viene citato tra quelli di coloro che meriterebbero il premio. Curiosamente, sarà proprio *The Gathering* di Anne Enright ad ottenere il Booker Prize quasi contemporaneamente alla pubblicazione di *Fox, Swallow, Scarecrow*. Analogamente, ulteriori riferimenti letterari e artistici comprendono tra gli altri W.B. Yeats e la sua residenza presso gli Woburn Buildings mentre Vermeer è implicitamente presente con l'attrice Scarlett Johanson e *The Girl with A Pearl Earring* di Tracy Chevalier.

Il romanzo offre così diversi livelli di lettura, e se la presentazione della complessità di mode e costumi dell'Irlanda contemporanea può fornire uno spaccato di storia sociale, la satira su quella che nel romanzo viene definita come «SAP» (*secondary art person*) offre lo spunto per una riflessione non solo sul mondo letterario ma anche sulla scrittura. Per la prima volta Éilís Ní Dhuibhne decide di porre al centro di un romanzo il personaggio di una scrittrice. Altri tipi di artisti e altre forme d'arte compaiono nei suoi racconti, ad esempio in *The Flowering* e in *The Makers* (1991), e nelle diverse raccolte – *Blood and Water* (1989), *Eating Women is not Recommended* (1991), *The Inland Ice* (1997), *Pale Gold of Alaska* (2000) – una borghesia intellettuale compare in modo ricorrente con figure di insegnanti, bibliotecari, curatori di musei, editori, agenti letterari. La presenza della parola scritta come 'protagonista' di *Fox, Swallow, Scarecrow* testimonia in Ní Dhuibhne la crescente consapevolezza dell'attività stessa della scrittura.

Al tempo stesso l'autrice gioca con – o si fa gioco di – generi letterari e processi di scrittura. Infatti *Fox, Swallow, Scarecrow* riscrive in chiave post-moderna *Anna Karenina* di Tolstoj, trasponendolo nel contesto della 'Celtic Tiger Ireland'.

Con *Anna Karenina* Tolstoj intendeva scrivere un romanzo familiare, il che si evince dalla programmatica frase di apertura «Tutte le famiglie felici si assomigliano tra loro, ogni famiglia infelice è infelice a modo suo». Parole molto simili aprono il capitolo diciassette di *Fox, Swallow, Scarecrow*, a suggerire l'interdipendenza intertestuale con *Anna Karenina* e la libertà che Éilís Ní Dhuibhne si prende con il pre-testo.

Felicità e infelicità sono i poli che segnano le due principali storie d'amore di *Anna Karenina*, che si intrecciano con una storia minore. L'amore tragico di Anna e del suo amante, il brillante e superficiale conte Vronskij, ha una controparte nella felice vita familiare dell'idealista Konstantin Levin e di Kitty, la principessa Šcerbàtskaja. Sullo sfondo, si svolge il dramma familiare di Stiva Oblonskij, fratello di Anna.

Ní Dhuibhne mantiene dei parallelismi evidenti nella rielaborazione dei nomi dei personaggi e nella loro caratterizzazione. In *Fox, Swallow, Scarecrow*, Anna Karenina è Anna Kelly Sweeney, sposata con il mago della finanza Alex, che a sua volta è l'*alter ego* del burocrate Aleksjéj Alexàndrovič Karenin. Il giornalista Vincy Erikson è come Vronskij al centro di eventi mondani, ed entrambi risvegliano l'interesse rispettivamente di Kate Murphy e di Kitty Šcerbàtskaja. Il fratello di Anna, Stiva, ha avuto una relazione con la governante francese così come il fratello di Anna Kelly, Gerry, ne ha avuta una con la ragazza alla pari svedese. E come Levin in *Anna Karenina* vive in campagna ed è vittima della sua complessa e difficile vita interiore, così l'editore ambientalista Leo Kavanagh vive nel Kerry ed è variamente coinvolto in imprese impossibili sia nella sfera personale che in quella professionale.

Al mondo dell'alta società di San Pietroburgo si sostituisce il mondo dell'*intelligenza* letteraria di Dublino, così che a balli e feste si sostituiscono incontri letterari e presentazioni di libri, il che permette di scavare all'interno dell'élite culturale dublinese e di riflettere sull'universo della scrittura.

Nel corso del romanzo, libri in inglese e irlandese vengono scritti, riscritti, letti, discussi, presentati, lodati o denigrati. Testi scritti vengono fatti oggetto di plagio, ed estratti da articoli di giornale e *work in progress* fanno parte della costruzione narrativa a sostenere l'illusione artistica. Anna Kelly per prima si pone delle domande su che cosa la spinga a scrivere, arrivando a chiedersi, di fronte alle borse del supermercato piene di manoscritti rifiutati che invadono l'ufficio della sua agente: «Could creative work be an end in itself, even if the product never reached an audience? She didn't know». Abituata a misurare la 'felicità' della scrittura con il successo finanziario che ne deriva, Anna si scontra continuamente con le dinamiche competitive della scrittura. Lo stesso Vincy in modo più o meno consapevole decide di entrare in competizione con Anna scrivendo un libro sull'Iraq. Un effetto clessidra viene così messo in atto. Lasciata sola ad affrontare la gravidanza, Anna combatte con pregiudizi quasi vittoriani mentre Vincy si fa conoscere come corrispondente da Baghdad. E mentre il libro di Anna non vedrà mai la luce, Vincy ha già un agente che ne assicura il successo. La conclusione aperta del romanzo lascia di nuovo spazio alla scrittura nel momento in cui Anna si lascia prendere dalla parola scritta in una triplice e al tempo stesso infinita ripetizione: «Lets the words. Lets the words. Lets the words».

Fox, Swallow, Scarecrow rappresenta una forma di continuità nella narrativa di Éilís Ní Dhuibhne, poiché l'organizzazione strutturale del romanzo rispecchia la sua fedeltà al racconto breve. Come l'architettura narrativa di Tolstoj vede racconti diversi giustapposti come se fossero romanzi indipendenti, così Ní Dhuibhne organizza la narrazione in capitoli episodici che potrebbero essere considerati racconti indipendenti, spesso dedicati a turno ciascuno a un personaggio diverso. Infatti, anche i numerosi personaggi secondari hanno un ruolo significativo, a cominciare dall'analfabeta Charlene, che invadendo

lo spazio domestico in senso proprio di Leo Kavanagh imponendosi come sua governante crea un legame con la scrittura chiedendo a Leo di insegnarle a leggere e scrivere.

Dove Ní Dhuibhne si allontana da *Anna Karenina* è nella conclusione. Costretta a scegliere tra due amori che si escludono a vicenda, l'amore per Vronskij e l'amore per il figlio Seriozha, in una scena che rimane al centro della memoria letteraria mondiale, Anna Karenina si uccide gettandosi sotto un treno. Nella Dublino del nuovo millennio, al treno si sostituisce il Luas, il metrò leggero che attraversa la città. Non è tuttavia Anna Kelly a rimanere vittima dell'incidente del Luas, ma Vincy, salvo poi ricomparire il giorno dopo per avere notizie di Anna. La conclusione ambigua e aperta lascia spazio al modo in cui Éilís Ní Dhuibhne gioca con il pre-testo tolstojano

Non nuova a forme di riscrittura, Ní Dhuibhne lascia aperto anche il titolo che non trova una spiegazione o una giustificazione se non nell'occasionale comparsa fugace, e non sempre necessariamente contemporanea, di tre elementi misteriosi, una volpe, una rondine, uno spaventapasseri. Chi si aspetta una spiegazione in chiave folklorica degli elementi singoli del titolo può rimanere deluso, tanto da pensare che il titolo sia puramente casuale. E forse nel gioco con il pre-testo, Éilís Ní Dhuibhne ha anche giocato con l'elemento paratestuale, quasi a segnalare che anche questo è un elemento della libertà creativa della scrittura.

Giovanna Tallone

Vito Carrassi, *Il fairy tale nella tradizione narrativa irlandese. Un itinerario storico culturale*, Adda, Bari 2008, pp. 208. € 18. ISBN 978-88-8082-778-8

«Per mezzo della narrazione l'uomo ha in pratica acquisito l'opportunità di creare il passato» (p. 12). È dall'idea del passato creato dall'uomo attraverso il racconto che Vito Carrassi, studioso di antropologia culturale e letterature comparate dell'Università degli studi di Bari Aldo Moro, prende le mosse per districare lo stretto nodo che intreccia la Storia (e le storie) e la narrazione, l'oralità e la scrittura. Perché ogni uomo che racconta il passato fornisce un'immagine *possibile* del passato, una delle infinite *possibili* immagini. Il racconto dei fatti è l'unica possibilità che l'uomo ha di ricordare, di trattenere il passato. Prima dell'avvento della scrittura – capace di fissare indelebilmente la parola – era l'*oralità* l'unico mezzo per tramandare e ricordare gli eventi, la «condizione originaria del narrare», la definisce l'autore. L'oralità, però, non possiede la capacità della scrittura di fissare, di incastonare il ricordo; è piuttosto una forma fluida, sempre diversa, che sempre si modifica. Il ricordo, se trasmesso oralmente, deve essere *ripetuto*, «la sua sorte è del tutto affidata alla memoria e alla volontà dei narratori che si avvicendano nel corso del tempo». Non solo: anche il pubblico, l'uditorio cui si rivolge colui che narra, ha il suo peso. Una storia raccontata è il risultato, più o meno equilibrato, del ricordo e della capacità affabulatoria di chi

narra e dell'interazione tra voce narrante e pubblico. Insomma, la trasmissione orale non è mai fissa, mai identica a se stessa, il racconto orale «finché non sarà stato *fissato e stabilizzato* dalla scrittura, conserverà il valore mutevole dell'*evento*, perennemente conteso tra la *potenzialità* e l'*atto*» (p. 13).

La scrittura, invece, crea gabbie e celle, luoghi sicuri (e immutabili) per proteggere parola e ricordo. Luoghi sicuri, di cui si conosce il 'proprietario', se così possiamo dire, l'autore. Una paternità impossibile da rintracciare nella trasmissione orale, perché «non è possibile esercitare un reale controllo sulla produzione di *tales* e sul sorgere di *storytellers*» (p. 13). L'autore analizza con precisione le variabili che rendono i racconti orali, i *tales* appunto, un genere *collettivo* e non *soggettivo*, «l'espressione di un intero popolo» (p. 13). E così si sofferma sul significato, etimologico e d'uso, di parole quali *tradizione* e *narratività*. Dalle parole ai concetti, dal particolare al generale, per ritornare, ancora, su oralità e scrittura, l'una un *sistema aperto* e l'altra *chiuso*. «Il racconto, allora, viene sottratto alla viva voce, imperfetta e mai uguale a se stessa del cantore di turno, per essere trasferito su una pagina, dalla quale non è più possibile sfuggire» (p. 15). Ci fa pensare a *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* (1962) di Walter Benjamin, dove Benjamin associa la scomparsa del racconto orale all'avvento del romanzo. Un'analisi antropologica, linguistica e letteraria, quella di Vito Carrassi. Dal rapporto fra tradizione orale e tradizione scritta l'autore procede in un'analisi comparata delle due forme di tradizione, non dimenticando di sottolineare commistioni e interrelazioni. La natura della narrazione cambia profondamente con il diffondersi della scrittura e solo dalla combinazione delle due letterature (orale e scritta) «si può ricavare l'esatta dimensione e l'effettivo valore di una data tradizione narrativa» (p. 17).

Sarà l'Ottocento il secolo in cui si sentirà l'esigenza di recuperare il patrimonio orale, una tradizione di miti, leggende e fiabe che, se abbandonata alla memoria, in assenza di *storytellers*, sarebbe andata perduta.

Nella seconda metà del secolo, con l'affermarsi della moderna antropologia culturale, vengono elaborate idee che influenzeranno anche la ricerca sulle fiabe. Inizia a prendere forma, infatti, la convinzione che tutti gli uomini, a qualsiasi etnia o cultura appartengano, possiedano la stessa struttura psicologica e, se differenze esistono, queste sono di carattere culturale. Questa teoria implica che le *fiabe* e i motivi *fiabeschi* possano aver avuto origine dovunque, indipendentemente l'uno dall'altro.

Dai fratelli Grimm, Brentano, von Arnim, dunque dal romanticismo tedesco, si arriva fino a Yeats, Stephens e Joyce. L'Irlanda. Perché dal dibattito letterario-antropologico su oralità e scrittura, l'autore passa a domandarsi e ad analizzare le relazioni che tra le due letterature sono intercorse nell'ambito di un genere, la *fiaba*. Fiaba, genere strano, perché a metà strada tra menzogna e verità, perché «le fiabe non sono bugie, perché non hanno la pretesa di essere veritiere», come sottolinea Jack Goody nel saggio *Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare* (Einaudi, Torino 2001). L'imbuto si

stringe e, in un veloce passaggio che riflette la profondità e la leggerezza di chi ha saputo soffermarsi senza perdersi nell'abisso del linguaggio, leggiamo la 'storia' della narrativa fiabesca, i significati attribuiti dal dibattito critico, le accezioni e traduzioni, la differenza (intraducibile) che separa l'italiano *fiaba* e *leggenda*, il tedesco *märchen* e *sage*, il russo *skazka*, fino al *fairy tale*. L'Irlanda è la nazione che più di ogni altra è riuscita a conservare nella propria cultura letteraria uno strettissimo legame con il più significativo patrimonio tradizionale, ed è proprio sul *fairy tale* e sulla tradizione irlandese che lo sguardo attento dell'autore si concentra. Ambito vasto e ambiguo, che include in sé le categorie del *meraviglioso*, del *soprannaturale*, del *fantastico*. L'autore propone un'innovativa ipotesi di interpretazione del concetto di *fairy tale*, ampliando la portata del termine e dando spazio ad una visione *trasversale* della materia narrativa definita *fiabesca*: il *fairy tale* offre una 'visione del mondo' e dunque esso si definisce non solo o non tanto attraverso la presenza di *fate* e *folletti* ma, piuttosto, attraverso il *soprannaturale*, inteso come tutto ciò che può essere ricondotto a un ordine che oltrepassi le leggi della natura e della realtà comunemente intesa.

Il *fairy tale* come zona franca in cui convivono e s'incontrano originalità del singolo scrittore e credenze popolari, tradizione orale ed elaborazione scritta, Storia e fantasia. Vito Carrassi propone una schematizzazione che permette una visione d'insieme, in *estensione* e in *profondità*, del percorso lungo il quale si articola la tradizione narrativa irlandese, a sua volta modellata sulle vicende storiche e pseudostoriche dell'isola. Lo schema prende forma sul dualismo *definito/indefinito*: dal *Mito* (che rimanda a un'epoca e a una tradizione unidimensionali, all'umanità ideale dei primi colonizzatori d'Irlanda) alla *Leggenda* e alla *Storia* (allorché più dimensioni, storiche e narrative, si sovrappongono, dando luogo appunto alla dialettica tra il *definito* e l'*indefinito*). *Definito* è il piano dell'oggettivo, del visibile, del presente; *indefinito* è, invece, il soggettivo, l'invisibile, il passato (da cui non si può più attingere direttamente). Il *fairy tale* si configura come spazio *intermedio* tra *Storia*, *Leggenda* e *Mito*, è lo spazio comune nel quale gli esponenti di ciascuno dei singoli 'spazi chiusi' possono convergere. Si concretizza in luoghi di confine (i.e. un bosco, la riva di un lago, etc.). Colui che *evade* dal suo piano non entra immediatamente in un altro piano ma, appunto, passa attraverso la zona franca che è il *fairy tale*.

William Butler Yeats, ispiratore e massimo esponente dell'Irish Revival, non fu solo un *collector* di *fairy tales*. Le raccolte di racconti da lui curate (*Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, 1888, e *Irish Fairy Tales*, 1892) mettono in luce, anche grazie all'*Introduction* che l'autore cita e analizza nel dettaglio, quanto Yeats sentisse la sua «come una vera e propria missione nazionale, una missione volta non solo a diffondere tra gli irlandesi la conoscenza e l'amore per il loro stesso patrimonio narrativo, ma anche a inquadrare quest'ultimo nella giusta luce» (p. 71). Attraverso le antologie curate da Yeats, Vito Carrassi

illumina il cuore letterario e storico-culturale della definizione e del recupero dei *fairy tales*: i vari racconti scelti da Yeats formano un tutto organico, la voce dell'autore non è nascosta dai racconti né essi soggiacciono all'autorità del 'redattore', piuttosto Yeats infrange le barriere tra *oralità* e *scrittura*, «con-fonde la sua voce [...] in quella collettiva del suo popolo» (p. 74).

L'analisi si spinge oltre e, considerando parallelamente gli *Irish Fairy Tales* di James Stephens (opera che viene assunta come l'apice letterario del filone inaugurato dalle antologie di Yeats), entra nei meccanismi compositivi del *fairy tale*, ne analizza strutture costanti e schemi ricorrenti, ma anche le variabili connesse al mutare dei contesti, dei narratori, del pubblico. Vito Carrassi rintraccia la struttura universale del *fairy tale* attraverso un'analisi che si snoda dal *príomscel* fino ai *fairy tales* di Stephens; una struttura che si articola su un insieme di *azioni* compiute da personaggi specifici, «gli *archetipi* di tutti quelli che, dopo di loro, andranno a compiere le medesime azioni, ricalcando, malgrado tutte le differenze riscontrabili, una sorta di *traccia* che non può più essere cancellata» (pp. 102-103). Dalle *tracce* del *príomscel*, l'autore si spinge a delineare i meccanismi che soggiacciono al genere: il *fairy tale* si fonda sulla compenetrazione di tre ordini di *fattori*: «un primo, costante, che è rappresentato dall'organizzazione spazio-temporale, [...] un secondo, variabile, costituito da personaggi chiamati [...] a *dare corpo*, mediante la loro *mobilità*, alla dinamica narrativa; sull'interazione tra questi due fattori opera quello *connettivo*» (p. 110), ossia il *movimento* che rende possibile l'incontro su un unico piano di contesti che altrimenti resterebbero separati.

Arriva, Vito Carrassi, a Joyce nel paragrafo, quasi sul finale, intitolato «Il *tale* joyciano alla luce del *fairy tale*». I *Dubliners* (1914) di James Joyce, studiati attraverso i criteri enucleati nell'analisi del *fairy tale* nei capitoli precedenti, diventano ponte tra oralità e scrittura, terreno comune di scontro e intesa. Perché i *Dubliners* sono cesura, distacco e lontananza dalla tradizione e, allo stesso tempo, ripresa (più o meno voluta) e continuità. James Joyce si allontana, recide le radici, da perfetto modernista, per ritrovarsi tutto inchiostrato di quella tradizione che allontana. L'analisi procede ed enuclea i temi e le strutture della silloge di racconti joyciano: *An Encounter*, *The Boarding House*, *A Little Cloud*, *Counterparts* fino a *The Dead*, il racconto che chiude e illumina la raccolta. E se, nei racconti precedenti, Vito Carrassi aveva iniziato a rintracciare temi e strutture del *fairy tale* declinati nella personalissima cifra stilistica di Joyce, è con *The Dead* che l'analisi si fa scoperta e novità. Proprio nell'ultimo racconto – quando si legge di Gabriel (il protagonista maschile) che osserva la moglie Gretta *fast asleep*, subito dopo aver ascoltato da lei il racconto del *romance* della sua vita (un ragazzo, Michael Furey, che l'aveva amata tanto da mettere in pericolo la sua fragile salute, aspettandola invano sotto la pioggia fino a morire precocemente) – si assiste, forse, «a una sorta di deriva nel *fairy tale*» (p. 162). Si perché Gabriel, ascoltato il *tale within the tale* della moglie, avverte la presenza *indefinita*, proprio come in un *fairy tale*, di Michael Furey, un'invasione da un mondo altro di chi

aveva condiviso con Gretta qualcosa che a lui non può appartenere. Il racconto di Gretta lo trascina in una regione abitata dalla *vasta schiera dei morti*. Gabriel non immagina, avverte l'esistenza di un altro, inafferrabile, indefinito mondo. Epifania di un mondo. Forse, i *Dubliners*, ipotizza Vito Carrassi, si configurano come un *fairy tale*, senza *fairies*, ma nel senso di «una potenzialità narrativa cui occorre il giusto contesto per manifestarsi» (p. 162).

«Più in generale, tanto nell'opera di Yeats quanto in quella di Stephens e di Joyce, si assiste allo sforzo intrapreso dal racconto, e dal suo narratore, di *sconvolgere* la stasi del reale attraverso degli incontri più o meno *extra-ordinari*» (p. 163), è il *movimento narrativo*, la parola narrata (come nei *fairy tales* degli *storytellers*) a dare corpo e senso al racconto.

Vito Carrassi, intrecciando con cura ambiti scientifici tra loro diversi (antropologia, critica letteraria e narratologia), delinea ne *Il fairy tale nella tradizione narrativa irlandese* una «zona franca» (seconda di copertina), per riprendere le parole dell'autore, che apre al lettore una prospettiva nuova di interpretazione.

Elisa Fortunato

The Inferno of Dante Alighieri. A New Translation by Ciarán Carson, New York Review Books, New York 2004. \$ 14.25. ISBN 978-15-9017-114-1

Ecco un esempio di come un classico possa continuare a vivere attraverso versioni sempre nuove, grazie a traduzioni che propongono una rilettura in chiave attuale e moderna, ben situabile nella realtà sociale da cui scaturiscono. Ciarán Carson ci accompagna in questo viaggio ultraterreno invitandoci a seguire i passi del Sommo Poeta; al tempo stesso ci conduce per la sua città, Belfast, attraversando la quale egli cerca ispirazione, come ci ricorda nell'introduzione al volume. La città irlandese, travagliata e divisa, ricorda infatti la Firenze di Dante, segnata da lotte intestine e asti profondi.

Tradurre un testo come la *Divina Commedia* in lingua inglese significa accettare una sfida su più fronti. Il traduttore infatti ha davanti a sé l'impresa ardua di rendere uno dei testi più complessi e articolati della cultura occidentale; al tempo stesso si trova alle spalle una tradizione secolare di versioni che rispecchiano le diverse interpretazioni e i contesti culturali da cui sono scaturite, da quella tipicamente vittoriana di Henry Wadsworth Longfellow a quella proposta da Dorothy Sayers, forse la più nota del Ventesimo secolo.

Carson non soggiace al peso della tradizione che lo precede, ma cerca di mantenersi fedele all'originale attraverso un meccanismo di appropriazione e rielaborazione del testo che è anche – e soprattutto – personale. L'autore di *Belfast Confetti* (1989) si relaziona costantemente al poema dantesco cercando di estrapolare ciò che questo riesce a comunicargli, e rendendolo attraverso la lingua che più gli è congeniale, ovvero l'Hiberno-English. Carson è un intellettuale poliedrico, la cui arte non si esaurisce nella poesia, ma si estende alla narrativa e alla musica. Ha ottenuto numerosi premi letterari tra cui l'*Irish Times*

Irish Literature Prize e il *T.S. Eliot Prize*, e anche la sua traduzione dell'*Inferno* gli è valsa l'*Oxford Weidenfeld Translation Prize*. In tutta la sua opera la parola acquista un ruolo fondamentale, una parola demotica, che trae la propria vitalità dalla lingua comune, con tutte le sue peculiarità e stranezze. Il critico Steven Matthews, riconoscendo come la produzione dell'irlandese enfatizzi il valore contingente della parola, esalta la voce di Carson, che si fa 'presenza'.

Analizzare una traduzione dal punto di vista della perdita comunicativa che questa provoca non è una pratica che qui interessa. La sterilità di una tale osservazione riecheggia nelle parole attente di George Steiner: «Art dies when we lose or ignore the conventions by which it can be read, by which its semantic statement can be carried over into our own idiom» (G. Steiner, *After Babel*, Oxford UP, Oxford-New York 1992, p. 31). Certo una visione della 'vita' dei classici come quella di Paul Turner, che nel recensire una traduzione da Sofocle del premio Nobel Seamus Heaney mette in guardia contro gli effetti della rielaborazione poiché «[i]t would be a sad thing for everyone to go through life supposing that in reading the *Cure* he has virtually read the *Philoctetes*» (P. Turner, *The Cure at Troy: Sophocles or Heaney?*, in A. Brand Crowder and J.D. Hall, eds., *Seamus Heaney. Poet, Critic, Translator*, Palgrave Macmillan, New York 2007, pp. 121-135, p. 133), è senza dubbio accattivante. Ed è anche un monito verso la perdita culturale causata da una pratica traduttiva che prenda spunto dalla consultazione di versioni precedenti e non dall'originale.

Non è questo, a mio avviso, il caso del lavoro di Carson. Attraverso il costante ricorso alle espressioni del linguaggio comune – talvolta fortemente colloquiale – dell'Hiberno-English, il traduttore riesce a mantenere viva l'attenzione del lettore, rendendo il testo accattivante. Matthews osserva come nella produzione di Carson la parola assuma un valore contingente e come la poesia celebri «the voice as presence, as a way of capturing the 'here and now'» (S. Matthews, *Irish Poetry*, Macmillan, London 1997, p. 189.) E questo è ciò che forse rende così congeniale all'irlandese la traduzione del testo dantesco, così attento e capace nel presentare una poesia che si fa realtà; un linguaggio aulico unito ad un registro che esalta le passioni anche attraverso parole semplici, talvolta crude, specialmente nell'*Inferno*:

and like a starving man devouring bread
the upper chewed the nape of him below:
on bits of brain and spinal cord he fed (XXXII, 127-129)

Una sezione di note esplicative al termine del volume, pur non potendo certo dirsi esaustiva, fornisce una guida pratica al lettore che desidera poter fruire di questa opera magnifica pur senza addentrarsi nel complesso universo dantesco.

Il merito principale di Carson è quello di tradurre Dante con l'impegno costante a preservare la terza rima proposta dal poeta fiorentino. Resistendo alla tendenza, ormai popolare nel contesto dei paesi di lingua inglese, a eli-

minare la componente rimica dalla poesia, Carson riesce a preservare uno dei tratti più distintivi dell'opera. Ciò merita la massima considerazione, date le difficoltà strutturali dell'inglese rispetto alle sonorità italiane, specialmente nel caso del verso dantesco – i cui elementi, come osservava Borges, non sono mai ingiustificati. Ben consapevole di tale difficoltà, Carson ricorre anche alla struttura della ballata tipica della tradizione irlandese per ottenere le giuste cadenze attraverso il sapiente utilizzo di espedienti come la rima interna. Dosando magistralmente tali espedienti, Carson ci presenta un testo in cui la concatenazione fonetica riproduce il ritmo avvolgente dell'originale dantesco, come nel celebre passaggio de *i fioretti*:

As little flowers, bended down and curled
by chilly night, unfurl themselves, and stand
erect when touched by sunlight, as the world

awakes, so did my weakened powers; a plan
of daring action sprang into my mind,
and, newly liberated, I began:

'O Lady most compassionate and kind!
And courteous you, who rapidly obeyed
the words of truth she gave you line by line! (II, 127-133)

L'aspetto più significativo del lavoro di Carson sta nell'aver prodotto una traduzione che conserva il fascino dell'originale, presentando un testo che cattura il lettore e lo incita a continuare il viaggio seguendo il poeta fiorentino nell'altro mondo. Ci auguriamo che il viaggio non si interrompa, e che Carson accompagni il suo pubblico fino alla fine, traducendo anche le altre due cantiche.

Tommaso Borri

Stephen Watt, *Beckett and Contemporary Irish Writing*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, pp. 234. GBP 50.00. ISBN 978-05-2151-958-8.
Maria Anita Stefanelli (ed.), *Tullio Pericoli's Many Becketts*, Centro Di, Firenze 2008, pp. 95. € 20,00. ISBN 978-88-7038-469-7

In *Beckett and Contemporary Irish Writing*, Stephen Watt explores the relationship between Beckett — or better, his literary, cultural, philosophical and linguistic heritage — and contemporary Irish literature. The main premise of this study is the idea, derived from Martin Esslin, that literary criticism should be «an attempt to find in the past aspects of human experience that can shed light on the meaning of our own times» (p. 16), refined through

the perspective of «double historicization» suggested by Pascale Casanova (p. 15), who sees National identity as one of the key factors to determine which place each author holds within the ‘world’s Republic of Letters’.

Watt suitably starts by trying to define the territory marked by one of the keywords in this study, i.e. «Beckettian», especially in relation to Irish and Northern Irish literature. In the first chapter, *Beckett and the “Beckettian”*, Watt builds his view mainly upon the works of Kearney, Kiberd, Muldoon and Badiou in order to clarify the distinctive elements that make up what we call «Beckettian», stressing at the same time how those characteristics are not only shared by other contemporary Irish writers, but also very present throughout the Irish literary tradition.

The following chapters are devoted to a more detailed discussion of how the «Beckettian» is present, in different shapes and measures, in the work of a selection of contemporary Irish writers. In the second chapter, *The Northern Ireland “Troubles” Play*, Watt starts by quickly discussing the issue of the so-called Troubles as a dramatic form of their own, and proceeds to a closer analysis of what he sees as Brian Friel’s Beckettian turn, with particular emphasis on two plays, *The Freedom of the City* and *Volunteers*. Watt illustrates how the body and death not only have a similar function in Friel and Beckett, but are also treated with a kindred taste for the comic and the grotesque. These same elements (a certain kind of grotesque, death, the body) are at the centre of Watt’s treatment of Bernard MacLaverty’s work. Watt points out the similarity between two of MacLaverty’s novels (*Lamb* and *Cal*) and Beckett’s *Trilogy*, in particular because of a shared predilection for the trope of the world as a slaughterhouse, although in the former author this has strong political connotations (related to the Ulster conflicts) that are not as preminent in Beckett. Focusing on another of MacLaverty’s works, i.e. *Grace Notes*, Watt points out that the two writers share a preference for a very specific variety of grotesque, that has much to do with the obsessive description of bodily automatism. In the fourth chapter of the book, *“Getting Round” Beckett*, Watt examines the relationship between Beckett and Derek Mahon and Paul Muldoon. In the former author’s «burbles», apart from the explicit reference to the *mirlitonades*, Watt finds a typically Beckettian treatment of death. The Beckettian is also at work, significantly if not diffusely, in Muldoon’s oeuvre, as an «affirmative, riantic, expansive» presence that emerges in moments of solitude or death. The fifth, and last, chapter, titled *Specters of Samuel Beckett*, focuses on Marina Carr and, interestingly, Sam Shepard, an American playwright to whom Watt awards a sort of honorary Irishness due to his special and long-lasting relationship with Abbey Theatre. While Beckett and Carr share their treatment of the relationship between birth, life, and death, and a certain taste for black humour, a lot of Shepard’s work (*Kicking a Dead Horse* in particular) resonates with Beckettian echoes in the handling of the degeneration of the body, the definition of self, and God’s figure. In the *coda*, *On Retrofitting*, Watt stresses that the intention of exploiting Beckett as a tourist attraction is in

fact causing a distortion and a re-shaping of his figure, in a way that can serve to attract more visitors from abroad and to promote Ireland's image.

In this book Stephen Watt, far from offering a mere analysis of Beckett's influence on contemporary Irish writers, manages to convincingly outline a dialogue between the former and the latter on the common ground of a shared Irishness. Watt's perspective is indubitably interesting, as it offers a stimulating analysis of a selection of Irish authors, while at the same time advancing the work regarding the contextualization of Beckett within the domain of Irishness, which is still a relevant contribution since, as we are reminded in the *Introduction*, until just a few decades ago Beckett was still indexed as French or, at best, British.

The volume *Tullio Pericoli's Many Becketts* reproduces a very ample collection of portraits of Samuel Beckett painted over the years by Maestro Tullio Pericoli, and combines them with some brief essays by Italian and Irish scholars. Pericoli's works are reproduced in colour and full-page, and are a testimony to the incessant interest of the Maestro in portraying Beckett. Pericoli's effort in capturing the most essential traits of the writer's character is well discussed by Cormac Ó Cuilleain, who observes the extraordinary effectiveness of the charcoal monochromes, that he finds somehow comparable to Beckett's later prose. This is consistent with the Maestro's idea of portrait. Indeed, Pericoli, as Fionnuala Croke reminds us, believes not only that our biography is carved into our faces by the passing of time, but also that the work of a writer changes his or her physiognomy. Samuel Beckett as portrayed by Pericoli can, therefore, be read like a text, or even like a *facescape*, to borrow the apt definition (p. 12) used by the editor. Beckett's face becomes a landscape in which, through Pericoli's essential lines and chromatic choices, one can almost see Beckett's poetics of *lessness*. Christopher Murray also focuses on the idea of the face as landscape, and of the landscape as something live and organic. Murray stresses how close Pericoli's aesthetic is to that of Beckett's, mainly in their similar reflection on the problem of representation and identity. Roberto Bertoni's very succinct essay, on the other hand, focuses on the comparison of Beckett and Calvino through portraits of the two authors painted by Maestro Pericoli. The final conversation between Carla de Petris and the Maestro allows us stimulating insights into Pericoli's views, not only of Beckett but also of James Joyce, and of the Irish and Celtic suggestions that are present in his paintings and drawings.

If our stories write themselves on our faces day after day, portraits are the narration of those stories, and therefore have an elusive, protean quality to them. In her essay, Franca Ruggieri discusses the problem of the representation of personal identity in Samuel Beckett's work through the lens of various authors, including James Joyce and Laurence Sterne.

This well-deserved tribute to Pericoli is a fascinating journey through the work of an artist who constantly tried to capture the most intimate essence of Beckett's personality, from the strong marks of the charcoal drawings to the piercing yellow eyes of the oil paintings. Pericoli's tireless research can certainly suggest a number of interesting perspectives on Beckett's work, as the essays collected in this book demonstrate.

Lorenzo Orlandini

Emma Donoghue, *Stir Fry*, Il dito e la luna, Milano 2007, pp. 219. € 16,00. ISBN 978-88-8663-347-5

Emma Donoghue, *Il bacio della strega*, Meridiano zero, Padova 2007, pp. 157. € 12,00. ISBN 978-88-8237-136-4

A più di dieci anni dalla pubblicazione della versione inglese, esce finalmente anche in Italia il primo romanzo di Emma Donoghue, nella traduzione di Rosaria Corrado e Margherita Giacobino. È il 1993 e in Irlanda la proposta per la depenalizzazione dell'omosessualità diventa legge. Gran parte del merito va all'attivismo del Campaign for Homosexual Law Reform, movimento al quale aderirono il senatore David Norris, nonché Mary Robinson, prima donna della storia a capo del governo della Repubblica. La nuova legislazione anti-discriminatoria non fa menzione alcuna del lesbismo. Questo aspetto sembra dimostrare il fardello di una nazione in cui le donne sono emblema del matrimonio ideale tra nazionalismo e religione, un'unione cementata dalla costituzione degli anni Trenta. La diciassettenne Mária, originaria della campagna a Ovest del paese, lascia la casa dei genitori per frequentare l'università (un riconoscibilissimo University College, quasi un tributo di Donoghue alla propria formazione accademica). Ruth e Jael, più grandi di Mária di qualche anno ma ancora non inserite socialmente, condividono una relazione stabile. L'arrivo della nuova coinquilina Mária dà vita a quel *pout-pourri* di odori, sensazioni, emozioni, significati che rendono l'esordio di Donoghue un singolare gioiello della letteratura irlandese al femminile. *Stir-Fry* è prima di tutto questo: un racconto di sapori. Donoghue si spinge ben oltre il genere letterario del *coming-of-age novel* e induce chi legge a trovare conforto apparente in una narrazione lineare, per poi rivelare un mondo in cui i confini tra ragione e istinto si confondono in un crescendo di pulsioni rivelatorie e verità.

Donoghue parla *attraverso e per* Mária, sebbene il trascorso non-urbano della protagonista sia un tentativo dell'autrice di separare con decisione il racconto dall'esperienza autobiografica (si veda l'intervista in questo numero). Ciò che rende il romanzo straordinariamente fresco e godibile è proprio l'abilità con cui Donoghue rifiuta un eccessivo legame empatico con Mária. Donoghue racconta le vite di tre ragazze che in quanto a esperienze e aspettative hanno ben poco in comune e le intreccia costantemente; e il romanzo acquista credibilità grazie a una serie di piccoli eventi ordinari con esiti molto spesso inaspettati. È quell'aria

immatura, goffa e bizzarra della stessa Mária a catturare l'attenzione di chi legge fin da quell'annuncio in bacheca per trovare un posto-letto. «La propria immagine è una specie di maschera che tutti possono vedere tranne noi stessi». Mária è ancora *vestita* dei valori della 'vecchia' Irlanda a scapito della sua giovane età e della voglia di conoscere, ascoltare, scambiare, partecipare alla vita brulicante che la circonda e di nuovo la cattura coi suoi mille sapori, le sue sfaccettature, la sua sfuggevole bellezza. Si sofferma spesso a riflettere in solitudine su una realtà a lei sconosciuta, prima che questa la travolga. Resistere all'impulso di lasciarsi andare davvero sarebbe inutile, inconcepibile, forse persino 'pericoloso', perché come afferma Ruth durante una passeggiata con Mária, «Come scorre in fretta l'acqua, vero?». Si tratta di una metafora efficace e incisiva del contesto in cui si sviluppano le vicende narrate: la Dublino di quegli anni è il luogo di grandi cambiamenti sociali e culturali, una città dove tutto scorre estremamente in fretta, proprio come l'acqua del fiume Liffey.

Gli incontri con associazioni studentesche in favore dei diritti GLBT o i ragazzi con cui Mária, timida ma acuta e spesso pungente, tenta di entrare in contatto le lasciano addosso un senso di insoddisfazione dal quale trarrà la forza di riconoscere a se stessa e a chi la circonda il valore di una vita senza menzogna. Donoghue riesce a narrare 'tipi' e 'stili' di vita senza mai correre il rischio di cadere in facili stereotipi, essere banale, scontata e, quello che importa, senza volerci insegnare nient'altro se non l'importanza di riconoscerci negli altri (per Mária nelle altre, Ruth e Jael). Il romanzo è suddiviso in otto sezioni, ognuna delle quali si pone inizialmente come racconto compiuto e omogeneo, quasi si trattasse di una raccolta; la bravura di Donoghue è nel 'mescolarle' e creare un *continuum* narrativo. Ancora una volta, il genere letterario e la sua decostruzione si sviluppano su due piani paralleli che, come gli ingredienti della ricetta cui allude il titolo, «si sarebbero esaltati a vicenda» per rivelare lo spettro di verità e nuove certezze del futuro di Mária, tutto da vivere, o meglio da *gustare*. È un peccato che la traduzione italiana talvolta fallisca proprio nel tentativo di rendere appieno le finezze stilistiche di Donoghue, a cominciare dalla scelta del titolo che ben poco coglie di quell'essere 'misto' suggerito dall'inglese, e che ben si *amalgama* alle vicende delle tre ragazze.

Stir-fry si dimostra un efficace ritratto sociale quasi documentaristico. Uno sceneggiato per il futuro, ma anche uno scrigno intimo di speranze. I significati esplodono, e il piatto è pronto in soli otto passi, otto capitoli. Scegli, mescola, amalgama, taglia, riscalda, aspetta, agita e servi: la ricetta per la felicità è semplice. Più facile a farsi che a dirsi, ed ha un sapore dolcemente salato.

La prima raccolta di racconti di Emma Donoghue vede l'autrice alle prese con il genere fiabesco che rivisita in chiave squisitamente lesbica. Dal titolo della traduzione a cura di Maria Rosaria Corrado (curiosa la resa dell'originale *Kissing the Witch*, Attic Press, Dublino 1997), si tratterebbe di storie sull'essere baciato *dalla* strega. Una strega che vuole baciare; la strega che bacia; la strega

che ci contagia, plasmandoci a suo volere con un bacio. Così almeno siamo propensi a credere, a cominciare dalla scelta del tutto opinabile del titolo. L'esatto contrario è quanto invece Donoghue intende e riesce a comunicare, e lo fa con quella originale genuinità, molto spesso divertendo, con cui sempre l'istrionica autrice irlandese riesce a parlare di lesbismo e *gender*. «Sono propensa a credere che una strega non dovrebbe baciare. Forse è il non essere baciata a renderla una strega; forse l'origine del suo potere sta nel soffio della solitudine che la circonda. Quella che viene baciata ne può anche morire, può risvegliarsi presa in qualcosa di inimmaginabile, essendosi trasformata in una nuova specie» (p. 156). È questa nuova specie a occupare interamente il territorio del *pastiche* narrativo con cui Donoghue riscrive le fiabe del folklore tradizionale. La traduzione di Corrado è talvolta poco accurata e risulta statica, tanto da appesantire uno stile altrimenti frizzante e scorrevole, col risultato finale che il 'gioco' costruito dalle fiabe dissidenti di Donoghue si perde del tutto.

Kissing the Witch si apre con *Il racconto della scarpa*, riscrittura della favola di Cenerentola dove la principessa mancata abbandona il suo principe per fuggire nel bosco con un'altra donna. Qui, Cenerentola le fa domande sulla sua 'natura', chiede di raccontarle la propria storia. Nel secondo, *Il racconto dell'uccello*, l'amante segreta di Cenerentola è una principessa rinchiusa in un castello da quell'uomo tanto atteso e desiderato, una donna in grado di trovare conforto e amicizia solo nel canto spezzato di una rondine moribonda. La metterà in salvo, accudendola perché possa tornare a volare e cinguettare; ma la rondine tornerà proprio da lei, e in quell'occasione le racconterà la sua vita precedente di donna. I tredici racconti di *Kissing the Witch* sono un continuo concatenarsi di storie di vite passate generate da una serie di scambi e incontri tra donne, in molti casi sotto le mentite spoglie di una seconda vita. Parodia e decostruzione, ma anche tradizione d'Irlanda e immaginazione fanciullesca tipica di fiabe e racconti nordici, fanno da sfondo a un lavoro dagli indubbi echi carteriani. Ne *Il racconto della rosa*, la fiaba-mito de La Bella e la Bestia è rivista con tale sincerità e efficacia da renderlo il racconto più toccante dell'intera raccolta. Attraverso tecniche tipicamente postmoderne di riscrittura, *Kissing the Witch* fa esplodere i significati di fiabe e novelle per crearne di nuovi; parodia, *pastiche*, e ironia servono a decostruirne i parametri con cui esse sono entrate a far parte della tradizione e dell'immaginario comune, per poi sostituirli con codici multipli.

L'espedito su cui Donoghue struttura la narrazione è a sua volta una rilettura, quella della figura dello *seanchai*, lo *story-teller* della tradizione irlandese, quasi a voler sottolineare l'ineludibilità del passato nazionale per trovare nuove rappresentazioni di identità sia individuale, sia culturale. Nei racconti, le cosiddette streghe sono donne che incantano e vengono incantate, rifiutano ciò che viene loro imposto dalle *madri*, dai *padri*, dal peso dell'onore e della rispettabilità; tutte loro hanno una vita da raccontare, presente o passata che

sia. Troviamo ad esempio una Biancaneve stufo di fare la massaia per un gruppo di boscaioli che l'hanno apparentemente tratta in salvo da una Regina poi non così cattiva, quanto piuttosto vogliosa di riscatto per il suo passato di serva. Lo stesso avviene per il teschio di un cavallo, anch'esso un tempo donna, e così via attraverso miti e stereotipi culturali continuamente decostruiti, ri-raccontati e elevati a manifesti lesbici. *Il racconto del bacio* chiude la raccolta e introduce la strega del titolo. Auto-condannata a una vita di solitudine nella grotta, la 'strega' scambia finte condanne e sortilegi nella vana speranza di trovare quel bacio in grado di trasformarla in altro da sé, come nell'immagine riflessa di uno specchio capovolto. Come ci insegna Donoghue ne *Il racconto della rosa*, di bestiale esiste solo la pretesa di apparire naturali agli occhi di chi ci osserva. Come in tutte le fiabe, anche qui esiste una morale, più inquietante delle creature che affollano la fervida immaginazione di Donoghue: è molto più facile rifugiarsi nello spavento indotto per nascondere la propria vera natura, piuttosto che renderci vulnerabili al cospetto di sguardi inorriditi.

Il bacio della strega è un gioco continuo di finzione e realtà in pillole. Si tratta forse di fiabe impossibili, fuori da ogni tempo e da ogni luogo eppure sempre presenti nel racconto, nelle storie di soggetti altri che reclamano i propri sogni, rinnegando la paura in cambio dell'opportunità di raccontarsi.

Samuele Grassi

McGahern John, *Love of the World. Essays*, ed. by Stanley van der Ziel, with an Introduction by Declan Kiberd, Faber and Faber, London 2009, pp. 496. GBP 20.00. ISBN 978-05-7124-511-6

Three years after the death of one of contemporary Ireland's finest artists, Faber and Faber publishes all his surviving non-fictional prose in an elegant and comprehensive volume. John McGahern (1934-2006) was a sparing writer and a bashful person, who refrained from explaining his works and never felt comfortable as a public figure. *Love of the World* (a title borrowed from Hannah Arendt (p. xli), and also the title of one of McGahern's last short stories, attesting to the writer's increasing optimism towards the end of his career) will therefore be welcomed by readers and scholars as a precious and insightful appendix to the *repertoire* of a writer who was not fast or prolific, continually reworking his fiction in the search for accurate words and for truth and consistency in that «revelation of personality in the language» (p. 263) that is style; appearing rarely at literary festivals, giving few interviews and occasional, intense readings; a writer whose affable loquacity and wit only partially concealed a deep reserve.

The publication of *Memoir* in 2005 had already allowed readers 'behind the scenes' of McGahern's artistic creation, and, despite his forceful and constant dismissal of self-expression in art, it confirmed (sometimes revealed) the deeply autobiographical matrix of his novels and short stories, thus au-

thorizing once for all an interpretation of his *oeuvre* in terms of a blurring of fact and fiction that extended to the former term of the equation far more than the writer was ever willing to admit. *Love of the World* reinforces such a hermeneutic pattern, bringing together reviews, essays, speeches, public interventions and travelogues that enrich our understanding of this writer's mind. McGahern's interventions on issues such as the Troubles in Northern Ireland (*County Leitrim: The Sky above Us*, pp. 19-26; *Life as It Is and Life as It Ought to Be*, pp. 160-165), the Irish referenda on abortion (*Shame in a Polling Booth*, pp. 122-124), the legacy of the Easter Rising (*From a Glorious Dream to Wink and Nod*, pp. 125-127), as well as his recollections of his childhood and education, and of the banning of his second novel, *The Dark*, in 1965, convey a picture of Ireland that will make *Love of the World* appealing also to those readers whose main interest lies in twentieth-century Irish history.

Some of the pieces collected here are well-known and often quoted, having appeared in magazines and newspapers, sometimes more than once and with only slight variations. Others are hitherto unpublished typescripts, coming mostly from the John McGahern Collection at the James Hardiman Library, NUI Galway, which the Editor almost philologically reconstructed through the incorporation of the writer's handwritten revisions.

Love of the World is divided in six parts. Section I, *Writing and the World*, brings together McGahern's rare utterances about the nature of art and creativity. Interestingly, ideas and questions he posed at the very beginning of his literary career would remain central and unvaried throughout his whole life, demonstrating a consistency of view and a less naïve approach to the art of fiction than a superficial reading of his work might suggest. The crucial role of memory and images in the artistic creation, for example, emerges already in his manifesto *The Image*, published as early as 1968, where McGahern explains how art is a «long and complicated journey» into the «still and private universe» of images that each person possesses, a strenuous search for «the lost image that gave our lives expression», and a continuous reworking of those images through words, «rejecting, altering, shaping», in the «attempt to create a world [...] over which we can reign», through «this Medusa's mirror, which allows us to celebrate even the totally intolerable» (p. 5). Memories, together with the places, people, activities and events around him, offered McGahern the raw materials for his fiction: «[e]verything interesting begins with one person in one place, though the places can become many, and many persons in the form of influences will have gone into the making of that single woman or man. [...] The universal is the local, but with the walls taken away» (*The Local and the Universal*, p. 11).

In Section III, *Autobiography, Society, History*, the Editor chose to match essays on the writer's intellectual formation with essays on the social transformation outlived by Ireland in the last four decades. A very logical decision, since «[t]hese essays all to some degree combine elements of personal recollec-

tion or memoir with reflections on Irish institutions and attitudes in the second half of the twentieth century» (p. xxxvi). And because McGahern was a writer who transformed his individual experience into the epic portrait of an epoch, using fictional alter egos as «masks [that] set [him] free» (as he put it in *Memoir*), extending or translating autobiographical details into a historical and sociological sketch of his country and times. One of the most interesting pieces collected in this section is *The Church and Its Spire* (1993), where McGahern quotes a letter by Marcel Proust to show how the spires of the French Gothic cathedrals «pointing upwards into the sunset», towards «an elevation and emancipation of the soul, of love and light, height and openness», stood in sharp contrast with «the low roof, the fortress, the fundamentalists' pulpit-pounding zeal» of the Irish Romanesque churches, where the preoccupation for sin and its consequences and «the darkly ominous and fearful warnings to transgressors» had become prominent (p. 145). Despite that, and despite the collusion of Church and State, «with unhealthy consequences for both» (p. 146), McGahern claims (here and elsewhere) to have always loved the church ceremonies and to have «nothing but gratitude for the spiritual remnants of [his Roman Catholic] upbringing, the sense of our origins beyond the bounds of sense, an awareness of mystery and wonderment, grace and sacrament, and the absolute equality of all women and men underneath the sun of heaven» (p. 133).

Section IV, *Literature*, reiterates once again McGahern's ideas about writing and the relationship of the writer with his readers and critics, this time through the praise of those writers who influenced him most: Marcel Proust, Gustave Flaubert, James Joyce, Anton Chekhov, W.B. Yeats and his father, John Butler Yeats. The Editor rightly points out that «McGahern's moments of artistic self-revelation are usually thinly veiled as comments on the work of other writers» (p. xxix). What he appreciated in the fiction, letters and poems of his literary heroes is what characterizes and defines his own novels and short stories: an almost obsessive attention to details and accuracy of language; a strong and long-lasting bond to places and nature; the nostalgic celebration of good manners and of a rural way of life which is disappearing; the need to distance oneself from one's experiences and to rework them through imagination and into art.

Section V, *Prefaces and Introductions*, hosts the rare pieces McGahern wrote to introduce or explain his works, or rather the revisions he made to his works, and the reasons and circumstances behind such changes. The Preface to the Second Edition of *The Leavetaking* (1983) offers a revealing insight into McGahern's experiments of the late '70s – early '80s, when he was trying to reflect and at the same time reconcile the different languages that correspond to «the purity of feeling with which all the remembered 'I' comes to us, the banal and the precious alike» and, on the other hand, the «poor reportage» through which we perceive «that more than 'I' – the beloved, the 'otherest', the most trusted moments of that life» (p. 277). More interestingly, this Preface also

acts as a piece of self-criticism and clarifies McGahern's aesthetic convictions when he says that in the first edition of that novel he had been «too close to the 'Idea', and the work lacked that distance, that inner formality or calm, that all writing, no matter what it is attempting, must possess» (p. 277). A crux, that of distance, on which McGahern returned also in the very last piece he published (Preface to *Creatures of the Earth: New and Selected Stories*, dated March 2006, only a month before he passed): his short stories, he admits, were sometimes «drawn directly from life. [But] Unless they were reinvented, re-imagined and somehow dislocated from their origins, they never seemed to work. The imagination demands that life be told slant because of its need of distance» (p. 279). One of McGahern's favourite quotations was Chekhov's definition of fiction as «'life as it is, life as it ought to be'» (p. 161), and here again he explains that «[a]mong its many other obligations, fiction always has to be believable. Life does not have to suffer such constraint, and much of what takes place is believable only because it happens. The god of life is accident. Fiction has to be true to a central idea or vision of life» (pp. 279-280).

Most readers will perhaps not be familiar with the pieces collected in Section II, *Places and People*, and in Section VI, *Reviews*. The former confirm McGahern's great ability to capture the natural and human landscapes both at home and in the foreign countries he travelled to (France, Morocco), always leaving the reader with a sense of actually having been there. Yet, the claim made by some critics for his fiction, that it is less convincing if the setting is outside Ireland, seems to also hold true for his travelogues. A writer so keen on linguistic accuracy would never have said «whole fields of deep blue and bright yellow wildflowers. Nobody knew their names», had he not been in the unfamiliar countryside around Rabat (*Morocco, the Bitter and the Sweet*, p. 53). McGahern is at his best when he describes his native Leitrim and Roscommon, the places he was deeply rooted in and that he had an accurate knowledge of, the places which imaginatively he never really left. Recollections of dead friends and acquaintances (Patrick Swift, Michael McLaverty, Dick Walsh, Patrick Kavanagh), are also hosted in Section II and help sketch a picture of the Irish intellectual scene in the 1950s and 1960s.

McGahern also wrote a surprisingly numerous and various amount of reviews alongside his fiction (from Frank McCourt to Liam Kelly, J.M. Coetzee, Leonardo Sciascia, D.H. Lawrence, Richard Ford, and many others). An avid reader, he believed that reading was first and most of all an act of love, so he tended to review books that he liked, that had influenced his way of thinking and writing, or that he thought had been unfairly neglected or forgotten. As a critic, McGahern «preferred to let work speak for itself in the hope that genuinely good writing might attract some new lovers» (p. xli), an approach which is reflected in his extensive use of quotations. The circumstances in which he came across a book, or the feelings it produced in him, are usually privileged over a mere and overt judgment of the work.

Other somewhat unexpected pieces – given the reserved character of this artist and the non-political nature of his fiction – are the ones where McGahern lucidly and trenchantly analyzes the relationship between Catholics and Protestants in Ireland («the people are more polite and businesslike than in the South, the Protestant work ethic more prevalent», p. 163. A «mental wall» exists between North and South, p. 162, and the radically different «states of mind» of Catholic and Protestant people of different ages and backgrounds «are the real foreign countries», p. 164. In the South, «[s]ocial unrest and economic failure was avoided by the proximity of Britain and the availability of work there. At the creation of a sectarian state for Catholic people, Protestant unrest was avoided by the existence of the North, where a majority of Protestants were able to create their own equally sectarian state. Both places closed their eyes and went their own way. If it was necessary, one side could always point to the other to justify their own bigotry», p. 162), or when he caustically recalls voting for the referendum on abortion («Confronted with the three referendum papers in the voting booth, I felt nothing but shame. Here I was, an adult male, in a democratic country, which is a member of the European Community of nations, being asked to give or withhold the right of a woman to travel or obtain information. [...] Surely, when a woman becomes pregnant it is a matter between her and her family, if she has one, and her doctor and is nobody else's business. Neither lawyer, priest or politicians like moral ground that is elsewhere», pp. 123-124), or comments on the 1916 Rising («Certainly, it meant little to the people in the crowded boat trains» in the 1950s, p. 125; what defined the political system in those years was more the Civil War than the War of Independence; «the Free State had become, in effect, a theocracy, in direct opposition to the spirit and words of the 1916 Proclamation», pp. 126-127).

Declan Kiberd's brilliant *Introduction* will prove essential for readers unfamiliar with McGahern, as it embeds the essays of *Love of the World* into a more general picture of the author's works, ideas and biography. Stanley van der Ziel's *Preface* explains the structure of the book and briefly introduces and contextualizes each piece; all bibliographical information and all details about textual variations and reinstated or added materials are provided here or in the *Notes and References* at the end of the volume. Throughout the text, footnotes are extremely rare; as a result, the book layout reminds that of a novel, although content-wise it is less cohesive and more repetitive. It is a different type of repetition than the artful, almost incantatory device that readers of McGahern's fiction are well used to, skillfully employed there to create a complex scheme of echoes and symbolic refrains; here the impression is rather that the price paid for completeness was sometimes a kind of redundancy.

The decision to arrange the essays by topic, dividing them into six different sections, results in a structure that is not only, by the Editor's own

admission, «somewhat arbitrary» (p. xxviii), but also arguably unbalanced (with Sections I and V being much shorter than the other sections) and ultimately not fully convincing, leaving the reader with the impression that some repetitions could have been omitted and that some pieces should have been located in different parts of the volume. A piece about sexuality like *Five Drafts*, for example, seems awkwardly at odds with the considerations on art and creativity that characterize the other pieces of Section I, and would probably have linked better with the *Preface to the Second Edition of The Leavetaking* reprinted in Section V. Similarly, *The Solitary Reader*, which tells the story of McGahern's fruitful encounter, as a child, with the extravagant neighboring Protestants, the Moroneys, who gave him the free run of their library, thus allowing him to discover his passion for reading, and eventually to become a writer («I came to write through reading», p. 87), would seem to be more suitable for Section I than for Section III. In much the same way, *What is My Language?*, which outlines McGahern's views of the role of literature and of the relationship between a writer and his readers (through the praise of Tomás Ó Criomhthain's *An tOileánach*, for his «persistent way of seeing and thinking [that] falls naturally into an equally persistent form of expression», p. 263) would appear to make more sense in Section I than in Section IV.

Bringing together John McGahern's essays, speeches and reviews, *Love of the World* offers precious insights into this writer's mind and reveals some of its less known aspects, adding a few more pieces to the puzzle of aesthetic and philosophical views that lurk between the lines of his deceptively simple fiction. Students and lovers of John McGahern's works will definitely not want to miss this book.

Claudia Luppino

Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, Firenze University Press, Firenze 2009, pp. 346. Accesso aperto all'opera: <<http://www.fupress.com/Archivio/pdf/3806.pdf>>. ISBN 978-88-8453-973-1

Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, Firenze University Press, Firenze 2009, pp. 366. Accesso aperto all'opera: <<http://www.fupress.com/Archivio/pdf/3805.pdf>>. ISBN 978-88-8453-974-8

Gli studi critici di Fiorenzo Fantaccini e Arianna Antonielli, recentemente pubblicati dalla Firenze University Press (nella collana «Biblioteca di Studi di Filologia Moderna»), offrono uno sguardo analitico di ampio respiro su due aspetti importanti, e fino ad ora non molto frequentati, dell'*opus* del grande poeta irlandese William Butler Yeats. Il primo studio, intitolato *W.B. Yeats e la cultura italiana*, si prefigge di indagare i principali aspetti delle «dotte cose italiane» che permeano il macrotesto del poeta, nonché la storia della ricezione

della sua opera nel nostro Paese, attraverso sia le traduzioni sia i contributi critici; il secondo, dal titolo *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, propone un'analisi dei rapporti fra la cosmogonia mistico-simbolica di Blake e il sistema teosofico di Yeats, sintetizzata nell'edizione delle opere del genio romantico comparsa nel 1893. Entrambi gli studi, seppur con modalità differenti, si pongono come obiettivo quello di restituire la complessa organicità del poeta irlandese, premio Nobel per la letteratura nel 1923.

Le due opere critiche si sviluppano sulla base di un assunto che percorre tutto il macrotesto di Yeats e, più in generale, l'episteme modernista, ovvero la scoperta di un sistema, di un disegno o una struttura che soggiace alla superficie testuale e a fronte della quale è possibile 'leggere' la letteratura e la cultura. Ciò che si evince è il tentativo di illuminare l'arcipelago di voci e di contaminazioni alla base della scrittura del poeta per veicolare un'immagine più polisemica possibile della testualità di Yeats, in modo tale da seguirne le evoluzioni, i tracciati e le curve descritte nei decenni, sia entro i confini della propria tradizione letteraria (nel libro di Antonielli) sia al di fuori dei margini nazionali (come ottimamente viene studiato da Fantaccini).

I due libri si configurano, infatti, come vere e proprie riletture del canone yeatsiano poiché elaborano e riflettono sul rapporto (in entrambi i casi preponderante) tra la funzione creativa e quella critica all'interno dei singoli testi presi in esame. Il loro approccio combinatorio rivela come Yeats, oltre a una predisposizione naturale e 'poetica' all'assorbimento della più variegata serie di materiali – che siano essi la vastità del materiale e dei motivi tratti dalla cultura italiana, oppure l'apparato misterico dell'occultismo –, possieda una spiccata coscienza formale in grado di ricercare, interpretare e di riscrivere un'infinità di temi e codici diversi, volta a restituire alla poesia una funzione privilegiata e quasi profetica di 'messaggio'. Da un punto di vista letterario, gli studi di Fantaccini e Antonielli dimostrano come Yeats intenda trasformare la poesia in una sorta di sistema universale e completo, un cosmo unitario in cui inserire la propria voce; mentre da un punto di vista critico, essi sviluppano un progetto di revisione canonica in grado di abbracciare sia i caratteri paradigmatici che le anomalie e le idiosincrasie che nutrono l'esperienza letteraria del poeta.

Fantaccini muove infatti proprio dall'analisi del sistema di riferimenti che sottende all'archeologia yeatsiana. Lo studioso, con scrupolosa attenzione, mai pedante o compilativa, riesce a stabilire i nodi, i passaggi e le dense stratificazioni dell'ordito di ciò che potrebbe definirsi come la mappa intertestuale dei modelli letterari di Yeats. Nelle tre parti in cui lo studio è articolato, occupano il primo posto le «dotte cose italiane», ovvero Dante, Castiglione, Vico, Gentile e Manlio Rossi nell'opera dello scrittore e l'influenza che questi hanno avuto su di lui. In questa sezione, Fantaccini legge l'opera di Yeats attraverso il filtro prismatico dei testi della cultura italiana e rivela un vastissimo e fertile

sostrato di riferimenti che non sono limitati a una citazione del passato, ma lo rimettono in moto, lo riattivano, uno scambio proficuo soprattutto perché dialogico. Così, ad esempio, Dante trasmette la sua voce attraverso allusioni dirette e indirette, ricontestualizzate nel presente, ma in modo da trasformarsi nella voce stessa di Yeats, ma trasformata e plasmata da quella, in uno scambio e infine in una fusione tra passato e presente (come già in T.S. Eliot e Ezra Pound). Da Baldassarre Castiglione, l'artista trae il senso della tradizione e dell'imitazione dei maestri del passato e, soprattutto, il concetto di *sprezzatura*, ovvero quella *nonchalance* che serve a dissimulare l'artificio e la maestria con cui, inevitabilmente, il poeta ricrea i modelli letterari del passato. L'idea di tradizione, dunque, tanto cara al Modernismo, non è un insieme di cose 'morte' ma, secondo Fantaccini, si arricchisce attraverso un confronto critico con le culture altre (p. 45).

Ed è proprio questo «richeggiare di voci nella partitura di Yeats» che costituisce il centro dell'indagine dello studio critico di Fantaccini, che sottolinea come l'influenza non sia una mera questione imitativa ma denoti un assorbimento strutturale dei principi alla base del modello rappresentato: Yeats assimila gli elementi fondanti strutturali dei vari sistemi che sussume e rielabora, come, nel '900, quello 'geometrico' di Croce, che si accomuna a quello mitico di Yeats, e il progetto pedagogico di Gentile. Essi rappresentano per Yeats una sorta di «conforto teoretico per il proprio sistema filosofico» (p. 68), scrive Fantaccini, e si pongono come conferme di una crescita spirituale che nel poeta non è mai avulsa da quella intellettuale. Inoltre, di particolare interesse filologico, è il capitolo finale di questa prima parte, dedicato ai rapporti che Yeats intrattenne con il filosofo reggiano Mario Manlio Rossi. Fantaccini ha ricercato e ricostruito lo scambio epistolare tra i due, in gran parte inedito, da cui si traggono importanti informazioni e suggestioni non solo per quanto riguarda la poetica di Yeats, e persino una fase ancora poco conosciuta della sua vita, ma anche il periodo storico internazionale entro cui tale corrispondenza si colloca. Yeats emerge da questa ricerca come uno scrittore cosmopolita, che viene preso a sua volta come modello dalla nostra letteratura nazionale.

Nella seconda parte del libro, Fantaccini esamina a fondo proprio la ricezione critica di Yeats in Italia, ripercorrendo i commenti sulla sua opera dei poeti italiani che hanno inoltre contribuito alla sua divulgazione e alla fortunata fama letteraria grazie alle traduzioni. La presenza del poeta irlandese, in questa fase della cultura italiana, è definita da Fantaccini «sotterranea», proprio perché, sebbene le opere di Yeats non circoleranno con regolarità nel nostro Paese fino agli anni '50, tale influenza è spesso percepita come sinonimo di «curiosi interessi e reciproca "attenzione"» (p. 113). Montale, Lucio Piccolo, Sergio Solmi e Giovanni Giudici sono i primi ad aver adattato i ritmi di Yeats alla prosa italiana, ispirandosi a una serie di assonanze, allitterazioni e griglie foniche strutturate in modo da trasmettere il più possibile il senso dell'unità

tra contenuto e forma stilistica così evidente nel poeta irlandese. Fantaccini, inoltre, offre anche una lettura linguistica dei testi yeatsiani con analisi sintattico-lessicali di grande interesse che costituiscono anche dei modelli di teoria e tecnica della traduzione letteraria *tout court*.

L'ultima parte del libro è dedicata alla fortuna critica di Yeats in Italia e, oltre a comprendere una bibliografia completa e aggiornata delle traduzioni, pone anche degli interrogativi canonici molto interessanti. Uno fra tutti è la bizzarra assenza del nome di Yeats rispetto ad altri paesi europei come la Norvegia o la Germania fino agli inizi del XX secolo. Fantaccini qui ripercorre le tappe di una ricezione che per molto tempo ha inteso leggere Yeats come artista principalmente folkloristico, legato ai miti e alle leggende della sua terra, perfino ossessivamente radicato in un nazionalismo che ne ha offuscato talvolta il vero valore letterario. Il critico riscatta la figura del Nobel irlandese, rivedendo le tappe di una divulgazione culturale finora mai trattata con ampiezza adeguata, e analizza sistematicamente le diverse fasi di appropriazione del materiale di Yeats (dagli anni '40 fino ai '60, cosiddetti della 'canonizzazione', fino alle antologie e gli approfondimenti critici degli anni '80) per descrivere una curva che parte dagli studi specialisti e di settore per arrivare fino al 'grande pubblico'. Di particolare interesse, sono gli anni '90 in cui la critica su Yeats subisce un'intensificazione che coincide con il rinnovato interesse italiano per l'orizzonte irlandese, visto come panorama incontaminato e vergine, ricco di spunti originalissimi che orientano l'attenzione degli studiosi. La ricezione parcellizzata di Yeats nella nostra cultura ritrova in questi anni una compattezza e un'organicità che Fantaccini, qui come altrove, tratta in maniera dotta e brillante, mantenendo viva l'attenzione del lettore mediante uno sterminato e denso apparato bibliografico completo e aggiornato.

Il volume di Arianna Antonielli, intitolato *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, intende studiare l'influsso dell'universo visionario di Blake nella poesia di Yeats, che si concretizza nell'edizione curata da quest'ultimo delle opere del grande romantico, pubblicata nel 1893. Il raffronto tra i sistemi parte dall'analisi della cosmogonia di Blake, una delle più complesse della tradizione occidentale, e di quel «pantheon mistico-simbolico» che costituisce la colonna vertebrale del *corpus* poetico del poeta-vate.

Nel primo capitolo, Antonielli inquadra, in modo ricco e acuto, il pensiero del visionario nel contesto dell'Inghilterra empirista e materialista del suo tempo, focalizzando la propria attenzione sul ruolo dell'immaginazione. Grazie a una serie di esempi che mirano a spiegare le complesse gerarchie mistiche di Blake, Antonielli entra nei meandri del cosmo del poeta e esamina l'evoluzione della sua dottrina, gli influssi che subisce, e i rapporti che allaccia con la filosofia meccanicista di Newton, Bacon e Locke. Il sistema di Blake viene definito in contrasto con la cosiddetta «Age of Reason», poiché questa, peraltro secondo un'interpretazione poi discussa e anche smentita in molti studi

in epoche recenti, a livello filosofico e letterario, ma ancora talvolta adottata, è «naturalmente scettica di fronte ad ogni forma di esperienza mistico-visionaria essendo non l'immaginazione ma la ragione l'unico strumento capace di toccare la verità». La Ragione ha destabilizzato il vecchio pensiero radicato sui miti e sulle superstizioni, sostituendo, secondo Antonielli, a questo, in molti casi, l'egida schiavizzante del totalitarismo razionalistico, con il risultato che «il complesso dei mitologemi e delle leggende sembra subire un totale svuotamento semantico e formale» (p. 37).

La critica definisce, in questo contesto, 'rivoluzionarie' le complesse gerarchie spirituali di Blake, che si configurano come un tentativo di rovesciare la tirannia della arida ragione in favore di una riconferma dell'immaginazione, addirittura in forme esoteriche – posta in una provvisoria posizione subalterna – come forza propulsiva del creato. A dimostrazione della complessità di tali posizioni, la studiosa basa la sua disamina su una corposa presentazione dei trattati da cui Blake attinge e da cui emergono i dettami teosofici della cabala ebraica, dell'alchimia e dell'astrologia, insieme ai numerosi nomi che compongono l'archeologia arcana del poeta: da Agrippa e Paracelso, a Swedenborg e Boheme. Blake appare così al centro di una rete di influenze variegata, che rielabora e con cui dialoga per restituire ai miti, alle leggende e ai racconti un ruolo di guida nell'oscurità della realtà fenomenica. Attraverso un'analisi strutturale, Antonielli non solo è in grado di produrre una folta serie di riferimenti bibliografici e di fonti testuali che sono alla base della ricerca, ma anche di restituire al sistema di Blake una profondità e un'eco che si proietta al di là del proprio tempo.

Una delle continuità che tale sistema simbolico stabilisce nel futuro, e che costituisce la seconda e terza parte del volume, è data, infatti, dal rapporto con Yeats. Antonielli descrive il percorso esoterico e di apprendistato magico del poeta irlandese a Londra, la sua partecipazione alle riunioni della Società Teosofica e il suo interesse alle dottrine dei Rosacroce. Quest'ultima è trattata in maniera dettagliata e cronologica, soprattutto perché Yeats vi riscopre la cosiddetta *coincidentia oppositorum* (sintetizzata nell'immagine della rosa mistica), una sorta di dialettica degli opposti che tende alla creazione di un sistema universale in grado di contenere ogni genere di forza occulta: «lo scopo è ovviamente quello di toccare la verità ultima, riuscendo a traguardare i cancelli del regno fenomenico proprio come Blake, Boheme e Swedenborg» (p. 163).

Nell'ultima parte dello studio, Antonielli si concentra sull'analisi dell'edizione Quaritch delle opere di Blake, e quindi dell'interpretazione che Yeats dà delle opere del romantico. In questa sezione molto impegnativa, commentata e accompagnata da lunghe citazioni dalle opere, Antonielli analizza il progetto dell'edizione e il percorso che Yeats compie nell'avvicinarsi all'opera di Blake, sia da un punto di vista biografico, attraverso l'eredità del padre e la conoscenza di John Edwin Ellis, «piccolo esteta, artificiale» (p. 191), con il quale il poeta irlandese stringe una «prolifica vicinanza artistica» (p. 191), sia da un punto

di vista critico basato sul riscatto della figura del visionario inglese, a lungo tacciato di follia e oscurato dal canone letterario.

L'analisi dei due volumi delle *Works of William Blake*, e la sua ricezione critica in Inghilterra, è corredata da lunghi e dettagliati commenti che mostrano come Yeats interpreti Blake e ne mutui le strutture simboliche. Ne emerge un ritratto che rivela la polisemica impresa della studiosa, la quale non descrive mai un percorso interpretativo a 'senso unico', ma lascia avvertire la presenza di numerosi livelli, dati dalla giustapposizione delle straordinarie voci poetiche: «Yeats non scrive per interpretare, ma *riscrive*; non commenta con quel distacco di cui è solito servirsi il critico, ma 'fa suo', *ingloba, fagocita* per poi *rielaborare*. Cosicché, chiunque non si sia ancora avvicinato all'opera (ellis-) yeatsiana e voglia farlo, da *WWB* non riceverà una delucidazione sul Blake poeta visionario, profeta, voce contro l'Inghilterra razionalistica, monarchica ed ecclesiale, e autore dei *Libri Profetici*; riceverà piuttosto qualcosa di simile ma profondamente diverso: la *sua* visione, la *sua* interpretazione, il *suo* Blake, forse perché Yeats si sente il discepolo, il figlio, ma anche, e soprattutto, un poeta» (p. 326).

Francesco Calanca