

II
2012



STUDI IRLANDESI
A JOURNAL OF IRISH STUDIES



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE COMPARATE

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA: COLLANA, RIVISTE E LABORATORIO

Studi irlandesi.
A Journal of Irish Studies
2

General Editor

Fiorenzo Fantaccini

Journal Manager

Arianna Antonielli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2012

Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies

n. 2, 2012

ISSN 2239-3978

Direttore Responsabile: Beatrice Töttössy

Registrazione al Tribunale di Firenze: N. 5819 del 21/02/2011

© 2012 Firenze University Press

La rivista è pubblicata on-line ad accesso aperto al seguente indirizzo: www.fupress.com/bsfm-sijis

I prodotti del Coordinamento editoriale di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.collana-filmod.unifi.it>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparete dell'Università degli Studi di Firenze, ai sensi della Convenzione stipulata tra Dipartimento, Laboratorio editoriale open access e Firenze University Press il 10 febbraio 2009. Il Laboratorio editoriale open access del Dipartimento supporta lo sviluppo dell'editoria open access, ne promuove le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area delle filologie moderne straniere, fornisce servizi di formazione e di progettazione. Le Redazioni elettroniche del Laboratorio curano l'editing e la composizione dei volumi e delle riviste di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna. Per sua politica editoriale, *Sijis* ricorre al doppio referaggio anonimo per ogni singolo contributo che le viene proposto. Per ulteriori dettagli si rimanda alla pagina web della rivista.

The products of the Publishing Committee of Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.collana-filmod.unifi.it>>) are published with financial support from the Department of Comparative Languages, Literatures and Cultures of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009, between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students in the area of foreign languages and literatures, as well as providing training and planning services. The Workshop's publishing team are responsible for the editorial workflow of all the volumes and journals published in the Biblioteca di Studi di Filologia Moderna series. *Sijis* employs the double-blind peer review process. For further information please visit the journal homepage.

Editing e composizione: Redazione elettronica di BSFM con A. Antonielli (capored.), A. Capecchi, S. Grassi, A. Gremigni, V. Milli. Elaborazione grafica: Journal Manager. Cover idea and design: Marco Vanchetti.

We gratefully record that this issue has been produced with the financial support of (<www.efacis.org>):



La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>

2012 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<<http://www.fupress.com/>>

General Editor

Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze

Journal Manager

Arianna Antonielli, Università degli Studi di Firenze

Advisory Board

Donatella Abbate Badin, Università degli Studi di Torino

Rosangela Barone, Istituto Italiano di Cultura, Dublin; Trinity College Dublin

Zied Ben Amor, Université de Sousse

Melita Cataldi, Università degli Studi di Torino

Richard Allen Cave, University of London

Manuela Ceretta, Università degli Studi di Torino

Carla De Petris, Università degli Studi di Roma III

Emma Donoghue, romanziera e storica della letteratura / novelist and literary historian

Brian Friel, drammaturgo / playwright

Giulio Giorello, Università degli Studi di Milano

Rosa Gonzales, Universitat de Barcelona

Klaus P.S. Jochum, Universität Bamberg

Jennifer Johnston, romanziera / novelist

Thomas Kinsella, poeta / poet

W.J. McCormack, Dublin, Ireland

Frank McGuinness, University College Dublin, drammaturgo / playwright

Sylvie Mikowski, Université de Reims Champagne-Ardenne

Rareș Moldovan, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Eiléan Ní Chuilleanáin, Trinity College Dublin, poeta / poet

Francesca Romana Paci, Università degli Studi del Piemonte Orientale

Donatella Pallotti, Università degli Studi di Firenze

Paola Pugliatti, Università degli Studi di Firenze

Anne Saddlemyer, University of Toronto, Canada

Gino Scatasta, Università degli Studi di Bologna

Hedwig Schwall, Katholieke Universiteit Leuven, Leuven Centre for Irish Studies (LCIS)

Giuseppe Serpillo, Università degli Studi di Sassari

Frank Sewell, University of Ulster, Coleraine

Colin Smythe, Gerrards Cross, editore / publisher

Editorial Board

Andrea Binelli, Università degli Studi di Trento

Gaja Cenciarelli, Roma, scrittrice e traduttrice / novelist and translator

Samuele Grassi, Università degli Studi di Firenze

Arianna Gremigni, Università degli Studi di Firenze

Fabio Luppi, Università di Roma III

Concetta Mazzullo, Catania

Riccardo Michelucci, Firenze, storico e giornalista / historian and journalist

Valentina Milli, Università degli Studi di Firenze

Monica Randaccio, Università degli Studi di Trieste

Giovanna Tallone, Milano

Indice / Contents

Premessa / Foreword, Fiorenzo Fantaccini XI

W.B. Yeats: Visions, Revisions, New Visions edited by Arianna Antonielli, Fiorenzo Fantaccini

<i>Introduction</i> Arianna Antonielli, Fiorenzo Fantaccini	1
<i>The Theosophical Symbolism in Yeats's Vision</i> Arianna Antonielli	7
<i>I mutevoli volti dell'eroe</i> Giuseppe Serpillo	21
<i>Yeats, Cuchulain e la fine del ciclo</i> Dario Calimani	29
<i>Yeats's Autobiographies and the Making of the Self</i> Elena Cotta Ramusino	41
<i>William Butler Yeats, George Antheil, Ezra Pound Friends and Music</i> Ann Saddlemyer	55
<i>«Rewording in melodious guile». W.B. Yeats's The Song of the Happy Shepherd and its Evolution Towards a Musico-Literary Manifesto</i> Enrico Reggiani	73
<i>Music of a Lost Kingdom: W.B. Yeats and the Japanese Nō Drama</i> Klaus Peter Jochum	93
<i>Re-Staging the 1934 Abbey Theatre Production of Yeats's The King of the Great Clock Tower: An Evaluation and Critique</i> Richard Allen Cave	109
<i>The Smart Wizard: Literature as a Lie, Theatre as a Rite (Giorgio Manganelli Reads W.B. Yeats)</i> Fabio Luppi	125
<i>All'ombra del mago astuto W.B. Yeats</i> Viola Papetti	143

<i>Yeats's Digital Identity: Q & A with Web Editor Neil Mann</i> Arianna Antonielli	155
Gabriele Baldini	
« <i>Dietro un velo</i> ». <i>Gabriele Baldini traduce Yeats</i>	175
Fiorenzo Fantaccini	
<i>W.B. Yeats: tredici poesie</i>	177
Gabriele Baldini	
Carlo Linati	
<i>Linati nei «ritmi sospirosi» di Yeats</i>	193
Fiorenzo Fantaccini	
<i>Sei versioni da Yeats</i>	195
Carlo Linati	

Letteratura, storia, società e arti visive / Literature, History, Society, and the Visual Arts

« <i>Mi par di trovarmi di fronte a un fatto nuovo letterario</i> »: <i>Carlo Linati alla scoperta di James Joyce</i>	199
Maurizio Pasquero	
Saint Patrick's Purgatory - <i>a fresco in Todi, Italy</i>	255
Carla de Petris	
<i>Limmram nell'Irlanda del XX secolo. Una lettura comparativa dei romanzi di Flann O'Brien</i>	275
Vito Carrasi	
<i>Tempo e percezione in The Body Artist di Don DeLillo e Ghost Trio di Samuel Beckett</i>	289
Davide Barbuscia	
<i>Sassi contro il cielo. Menzogna individuale e verità di stato in Oscar Wilde</i>	315
Duccio Chiapello	
<i>A Strange Case of Hero Worship: John Mitchel and Thomas Carlyle</i>	329
Michael Huggins	
<i>La comunità irlandese a Roma, 1377-1870. Il case study storiografico</i>	353
Matteo Binasco	

Scritture / Creative Writing

Giuseppe Cafiero	
<i>James Joyce in una notte di Valpurga. Nota introduttiva</i>	377
Carla de Petris	
<i>James Joyce in una notte di Valpurga pièce in due atti</i>	381
Giuseppe Cafiero	

Voci / Voices

<i>Art, Politics and Memory: a Conversation with Colm Tóibín</i>	455
Claudia Luppino	
Libri ricevuti / Books Received	473
Recensioni / Reviews	477
Autori / Contributors	505

Premessa / Foreword

Il secondo numero di una nuova rivista rappresenta sempre una grande sfida, soprattutto se il primo ha suscitato interesse ed ha raccolto riconoscimenti e consenso. Proprio per questo la nuova tessera del mosaico «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies» è ricca e ambiziosa.

La sezione monografica su W.B. Yeats propone un percorso critico che si snoda attraverso contributi che intendono prospettare nuove sollecitazioni e prospettive di ricerca sul Nobel irlandese, rivalutare o riesaminare aspetti trascurati dal dibattito critico contemporaneo, ed include alcuni reperti preziosi e succose riscoperte. La parte miscelanea, seguendo itinerari diversi – che spaziano dalla ricerca biografica e bibliografica a quella storica, filosofica e sociopolitica – offre spunti originali e materiale raro o inedito. Completano il policromo disegno di questo numero un dramma di Giuseppe Cafiero su Joyce, pubblicato qui per la prima volta in italiano, e una stimolante intervista a Colm Tóibín, l'autore irlandese forse oggi più acclamato. Ci sembra che la varietà del contenuto di questo secondo numero e la sua 'sostanza' ben esprimano l'approccio dinamico, incrociato e plurale che sta alla base dell'orizzonte culturale di «Studi irlandesi», e non resta che augurare buona lettura.

Anche questa volta necessari e numerosi sono i ringraziamenti. Per il materiale inedito incluso nel saggio di Maurizio Pasquero sincera gratitudine va a Biancamaria Mora Pina e Rita, Vittoria e Giuseppe Bonsignore, eredi di Carlo Linati; alla Beinecke Rare Book and Manuscript Library; alla Cornell University Library - The JJ Collection; a The Poetry Collection - The JJ Collection, State University of New York at Buffalo; all'Archivio G. Prezzolini presso la Biblioteca Cantonale di Lugano; all'Archivio Ferrieri e all'Archivio Alberto Mondadori presso la Fondazione A. e A. Mondadori di Milano; all'Archivio Ferrieri presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia; all'Archivio Manoscritti presso la Biblioteca Comunale di Como; all'Archivio Cederna presso APICE - Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione, Università degli Studi di Milano. Per gli inediti presentati nel saggio di Viola Papetti sentita riconoscenza va alla Casa editrice Adelphi, che ha permesso la riproduzione dei brani inediti tratti dai quaderni d'appunti di Giorgio Manganelli, e a Lietta Manganelli che ha gentilmente acconsentito a riprodurre le lettere di Manganelli a Oreste Macri. Grazie di cuore a Carlo Ginzburg, per aver autorizzato la ristampa delle traduzioni da Yeats di Gabriele Baldini. Un ringraziamento speciale a Hedwig Schwall, presidente dell'EFACIS, European Federation of Associations and Centres of Irish Studies, per il contributo finanziario concesso a «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies»; a John Denton nostro paziente consulente scientifico e linguistico; a Marco Vanchetti per l'expertise grafico; a Donatella Abbate Badin, Ornella De Zordo, Ilaria Natali, Donatella Pallotti per la collaborazione, i consigli e il sostegno costante; alla Redazione del Laboratorio Editoriale Open Access e in particolare alla Redazione di «Studi irlandesi» – guidata dalla indispensabile Arianna

Antonielli, e composta da Samuele Grassi, Arianna Gremigni e Andrea Capecci –, per il prezioso lavoro, la disponibilità e la grande efficienza.

Publishing the second issue of a journal always proves quite challenging, especially in the wake of the interest and approval attracted by the first one. Thus our aim has been to make this issue of «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies» even richer and more ambitious.

The monographic section is on W.B. Yeats and posits a critical approach common to all the contributions, which provide new perspectives and new research topics on the author. This section re-evaluates and re-examines viewpoints often previously overlooked in contemporary critical debate. The section devoted to miscellaneous contributions offers original ideas and rare and unpublished material, varying from biographical to historical, philosophical and socio-political research. This number is completed by a play by Giuseppe Cafiero on James Joyce, published here for the first time in Italian, and by a stimulating interview with Colm Tóibín, probably the most renowned contemporary Irish author. We believe that the variety of content of this second number expresses the dynamic, intersecting and pluralistic approach that constitutes the cultural make up of «Studi irlandesi», and we hope that our readers will enjoy it.

We are very grateful to the following: Biancamaria Mora Pina and Rita, Vittoria and Giuseppe Bonsignore, heirs of Carlo Linati, for providing all the original material in Maurizio Pasquero's essay; the Beinecke Rare Book and Manuscript Library; the JJ Collection at Cornell University; The Poetry Collection – The JJ Collection at the State University of New York at Buffalo; the Archivio G. Prezzolini at the Biblioteca Cantonale in Lugano; the Archivio Ferrieri and the Archivio Alberto Mondadori at the Fondazione A. e A. Mondadori in Milan; the Archivio Ferrieri at the Centro Manoscritti at the University of Pavia; the Archivio Manoscritti at the Biblioteca Comunale in Como; and the Archivio Cederna at APICE - Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione, University of Milan. We wish to thank the publishing house Adelphi for having provided the original material presented by Viola Papetti in her essay, namely Giorgio Manganelli's unpublished notes. We are also grateful to Lietta Manganelli for having allowed us to publish the correspondence between Manganelli and Oreste Macrì. Sincere thanks go to Carlo Ginzburg for having authorized the republishing of Gabriele Baldini's translations from Yeats. Special thanks to Hedwig Schwall, president of EFACIS, the European Federation of Associations and Centres of Irish Studies, for the financial contribution made to «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies»; to John Denton, our patient consultant in matters of language; to Marco Vanchetti for sharing his expertise in graphic design; to Donatella Abbate Badin, Ornella De Zordo, Ilaria Natali and Donatella Pallotti for their advice, support and collaboration; to the Open Access Publishing Workshop, and in particular to the editorial staff of «Studi irlandesi» – Samuele Grassi, Arianna Gremigni and Andrea Capecci, led by the indispensable Arianna Antonielli – for their valuable professional cooperation.

W.B. Yeats:
Visions, Revisions, New Visions

edited by

Arianna Antonielli and Fiorenzo Fantaccini

Introduction

Arianna Antonielli, Fiorenzo Fantaccini

Università di Firenze

(<arianna.antonielli@unifi.it>; <fiorenzo.fantaccini@unifi.it>)

Poet and playwright, essayist, senator, civil servant, performer, mystic, magician, occultist, and much more: it is almost impossible to place William Butler Yeats in a single role, since all the masks he eagerly wore over the years are the result of his life experience. They were actually not masks at all, but epidermal manifestations of an interior struggle or dialogue. He was too engaged in a lifelong effort of transformation of his own self, directed towards an ultimate goal, the 'unity of being', which is why it is impossible to bottle him up in one narrow definition. *Movement* was Yeats's inner and outer life and his very vision of life; it was intrinsic to his poetics, as well as a major feature of the characters of his plays, encompassing all the symbols, images and *topoi* of his poetical and philosophical system. In his view, when that movement came to a halt, the very development of life was impossible.

From the harmonic movement of the dancer, through that undertaken by Robartes in his song, to the violent, bloody movement of the traveller and fighter Cuchulain on one hand, to that of the gyres, faculties, and principles, of mask and will, of creative mind and body of fate, as well as of celestial body, spirit, and passionate body on the other – all organized and structured in a somewhat philosophical *processus*, in Pater's words –, Yeats's poetical, symbolical and visionary world appears as a never-resting flux. In his 1930 diary, when defining his Principles through Neoplatonism, he describes ultimate reality as the realm where «all thought, all movement, all perception are extinguished»¹. However, as an antithetical man, he does not want to complete or stop this restless and self-transforming activity, for it involves «that dynamic, or essential, dialogue of the mind with itself»². In *A General Introduction for My Work* (1937) Yeats emphasizes the importance of an individual's 'selves in motion':

A poet writes always of his personal life, in his finest work out of its tragedy, whatever it be, remorse, lost love, or mere loneliness; he never speaks directly as to someone at the breakfast table, there is always a phantasmagoria. [...] A novelist might describe his accident, his incoherence, he must not; he is more type than man, more passion than type. He is Lear, Romeo, Oedipus, Tiresias; he has stepped out of a play, and even the woman he loves is Rosalind, Cleopatra, never The Dark Lady. He is part

of his own phantasmagoria and we adore him because nature has grown intelligible, and by so doing a part of our creative power.³

Predisposed by years of research on William Blake, Yeats soon realized he had to create his own system so as not to be bound by another; he thus shaped his own phantasmagoria, which, in turn, came from real life and became part of it, learning how to perform all the necessary roles. He moved within it, as part of the cycle. As observed by Richard Ellmann: «Sometimes he was content to think his *real* self was in his verse. “My character is so little myself,” he puts in a manuscript book, “that all my life *it* has thwarted me. *It* has affected my poems, my true self, no more than the character of a dancer affects the movements of a dance»⁴. And Yeats’s poetics follows, too, a subsequent and parallel *progressus* marked by his gradual withdrawal from a genuine folkloristic and mythological spur towards a new fascination for a much more complex symbolism. In his 1940 essay, *Yeats*, Eliot focused on the various stages of the former’s poetry, referring to a «slow and continuous development of what is always the same medium and idiom»⁵. On similar lines, in *Yeats as an Example?* (1978), Seamus Heaney maintains that «he [Yeats] reminds you that revision and slog work are what you may have to undergo if you seek the satisfaction of finish [...] if you have managed to do one kind of poem in your own way, you should cast off that way and face into another area of your experience until you have learned a new voice to fix and stay that area»⁶. Throughout his career, his works, both early and late, mirror a deep involvement in what he was doing and a continuous need for insightful revising, as the Grecian emperor’s goldsmith in *Sailing to Byzantium* (1927) learns to work his metal only through hammering away at it.

The authors of the essays collected in the current issue of «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies» take a variety of stances with regard to how they approach Yeats’s system, shedding light on its poetical, philosophical and mythological ongoing achievements and stages. Yeats’s various forms of *migration* (literary genres, motifs, symbols and forms) emerge as a common thread from these essays, which provide a wealth of new research on aspects of his poetical and philosophical work, life and contacts, and on broader concerns of his time. They prove that there is still a great deal to be studied and possibly disclosed even about a major literary figure such as W.B. Yeats.

The essays by Giuseppe Serpillo and Dario Calimani examine two key figures in Yeats’s work. According to Serpillo, Yeats needed heroes and looked for someone who might embody his ideas and hopes for the beginning of a new era. However, his standard of perfection changed over the years: from a character in whom the best and highest qualities of an individual might come into being, to a model of the hero able to stand as a symbol and a guide for his fellow men, in particular for those people for whom Yeats felt

most responsible, the Irish. Serpillo examines Oisín and Cúchulainn, heroes who frequently recur in his work, pointing to similarities and differences in both their qualities and functions; however, above and beyond them, it is the poet himself that emerges as a hero in Yeats's poetry, as the only one who can fulfill the double task of developing his self and playing an essential social and moral role. Calimani delves into one of Yeats's beloved and most revisited myths, that of Ulster hero Cúchulainn, as it was previously embodied in *On Bailé's Strand* (1903) and completed in the *Death of Cúchulainn* (1939). In his contribution Calimani interestingly notices a trend toward demythization that Yeats seemingly follows in the two Cúchulainn plays. Cúchulainn's absolute subjectivity, deriving from his inner tragedy, stands out in neat contrast with the low mimetic style of the Blind Man and the Fool, neutralising all pathos. The father-son struggle is reiterated and displayed as an obsessive motif, reaching its ultimate accomplishment in *Purgatory* (1938). In this play, in which Cúchulainn's role and function are taken from an Old Man killing his Boy, Calimani envisages the climax of Yeats's journey of demythization. Yeats's private mythology includes, from its very beginning, the roots of self-destruction since, in Calimani's words, old Irish heroes cannot survive the impact with the present time.

According to Elena Cotta Ramusino, the texts included in *Autobiographies* (1955) – a collection of texts written at different times, intentionally arranged not according to the order of composition but to the chronological growth of the subject, from early childhood to the Nobel prize award – are the narrative of how Yeats struggled to shape his own personal identity as well as that of the nation: in fact, life stories flourished in the Revival and post-Revival periods in Ireland, thus testifying to a widely shared belief in the correspondence of individual and national destiny. Yeats showed a life-long interest in the shaping of the self, achieved through a careful rearrangement of experience, and in *Autobiographies* he managed to provide a text in which everything, from syntactic to lexical choices, from his treatment of time and place to his presentation of friends and rivals, combines to give a composite portrait of himself from early expectations to final achievement.

The essays by Ann Saddlemyer and Enrico Reggiani deal with music from different perspectives. Saddlemyer's *William Butler Yeats, George Antheil, Ezra Pound, Friends and Music* inquires into Yeats's constant determination to relate his words to music and the involvement of many writers and musicians «in his search for the key». While in Rapallo staying near Ezra Pound, he met the young American composer and music theorist George Antheil, who became one of his converts. Yeats asked Antheil to provide incidental music for his allegorical chamber play *Fighting the Waves* (1934), and was probably influenced by Antheil's music in the composition of the seven Crazy Jane poems. Others followed, with Yeats continuing to expound and clarify his ambition. Reggiani's essay «*Rewording in melodious guise*»: *W.B.*

Yeats's *The Song of the Happy Shepherd and its Evolution Towards a Musico-Literary Manifesto* explores how *The Song of the Happy Shepherd* (1885, 1889, 1895) elaborates on the notion of poetry as song, contextualizing it against the background of its (para)textual history and evolution, and emphasizing its role as a music-literary manifesto. Yeats's *Song* can perform its variations on «the supreme theme of Art and Song» because its atavistically unifying 'sooth' is inborn to the very substance and features of its tropical mediation between poetry and song, thus making it neither classically «cracked» – i.e. burst asunder, fractured – like the merely «musical tune that Chronos sings», nor romantically 'primeval and wild' like *The Song of the Shepherd* in Thomas Moore's *To Joseph Atkinson, Esq. From Bermuda* (1780).

The next essays focus more sharply on theatrical themes, whether of influence, reform or collaboration. As is widely known, Yeats was deeply engaged in a process of deconstruction and reconstruction of Irish culture, even trying to import the Nō form of theatre from Japan. Having been introduced to the dialectical movement between life and death, reality and illusion, truth and deception featured in the Japanese Nō by his friend Ezra Pound, Yeats was enabled, as suggested by Klaus Peter Jochum, if not to elaborate a new genre, to foreground his poetic ideals and find «what he had always been looking for, an elitist form of drama». In *Music of a Lost Kingdom: W.B. Yeats and the Japanese Nō Drama*, Jochum draws attention to Yeats's habit of transferring other foreign sources to his own mental reality and, in particular, of shifting and adapting the Japanese Nō theatre to his poetical and symbolic system. By examining some of Yeats's later dance plays, written under the influence of Nō drama, Jochum remarks how Yeats, in his later plays, distances himself from the strict conventions previously borrowed from this dramatic form, as, for instance, in *At the Hawk's Well* (1916). This is why, in Jochum's view, it is possible to assume that Yeats's plays for dancers are in no way barren reproductions of the Nō aesthetic, but rather original Yeatsian attempts at revisiting and reinterpreting Japanese drama, as well as being interesting examples of contamination and hybridization of forms.

Along similar lines, an attempt to re-stage the first performance of Yeats's *The King of the Great Clock Tower* (Abbey Theatre, 1934), one of the four works in which he collaborated with the dancer-choreographer Ninette de Valois, has given Richard Allen Cave the opportunity to examine, from a new perspective, one of Yeats's endeavors to combine different arts. Starting from the assumption that no re-staging can be totally authentic, his analysis dwells on the innovative, performative devices and strategies adopted. Cave emphasizes the innovative way in which a drama mostly based on ballet may be able to narrate a complex narrative on its own, from which the performance text can be inferred, and discusses the limitations to be found in various kinds of extant data concerning performance. The essay also explores the many, diverse levels of collaboration on which a successful staging of one of Yeats's

dance-dramas depends, and interrogates, and to some degree re-defines, the meaning of the word collaboration.

Fabio Luppi devotes his paper, *The Smart Wizard: Literature as a Lie, Theatre as a Rite (Giorgio Manganelli reads W.B. Yeats)*, to an examination of the relationship between the literary critic and writer Giorgio Manganelli and Yeats. In *La letteratura come menzogna* (1985), Manganelli highlights his concept and vision of literature as a lie, conveying a key role and function to the «smart wizard» Yeats, in Manganelli's words (1965). Yeats's capability to deceive and challenge his readers is evident in his discerning use of rhetoric, in which the poetic word acquires a new autonomy. Luppi also emphasizes the connections between Yeats's and Manganelli's idea of theatre and their common attempt to reform it. «The hour of convention and decoration and ceremony is coming again», writes Yeats in *The Irish Dramatic Movement* (1923)⁷, finding an echo in Manganelli's *Cerimonia e artificio* (2000). By contrasting realism and neorealism, their experimental plays – Yeats's plays being a fundamental model for Manganelli's – give words a physical, concrete dimension and present dance as a heritage of primitive rituals and rites.

Viola Papetti's essay *All'ombra del mago astuto W.B. Yeats* deals with Yeats and Manganelli too, investigating Manganelli's deep interest in and appreciation of the Irish poet. She explores the upsetting vicissitudes the young Italian poet, translator and scholar faced in the late 1940s in having his translations of about eighty poems by Yeats printed. Offering three unpublished typewritten letters to Oreste Macrì, and some interesting holographic pages from his cahier «9 aprile 1954-19 gennaio 1956/Roma», and drawing on Manganelli's subtle examination of and comments on Yeats's works, Papetti also retraces Manganelli's attempts to come to terms with his enduring and conflictual feeling of affinity with the Irish poet, finally recognizing with Yeats, the «actor and wizard», a real kinship.

The two essays by Arianna Antonielli aim to approach Yeats's *A Vision* from two different perspectives. The aim of Antonielli is to explore Yeats's variously conceived and discussed philosophical work respectively from a traditional and digitally-oriented standpoint. In *The Theosophical Symbolism in Yeats's Vision*, Arianna Antonielli examines the influence of theosophy on Yeats's *A Vision*, investigating how theosophical methodologies helped him to discover and adopt a metaphysical approach in his own internalisation and representation of material and spiritual realities. In *Yeats's Digital Identity: Q&A with Web Editor Neil Mann*, Antonielli sets out to show the current form of migration that Yeats's poetics and symbolism is experiencing from paper to the digital environment. Antonielli's contribution draws attention to Neil Mann's attempt to analyse the complex system of *A Vision* on and through the web, by exploiting its hypertextual context, based on a linking strategy that enables any reader to go more deeply into its very structure. Like journeying in Dante's infernal circles, Mann's website is aimed at analysing each image and symbol in Yeats's esoteric system, which he created together with his wife, George, and developed in the

1925 and 1937 editions of *A Vision*. The interview also focuses on several issues concerning Yeats's contemporary digital identity, by providing insight into Mann's involvement with digital humanities and his interest in using an experimental hypertext-like format to leverage its communicative possibilities.

By trying to examine Yeats's talent, one would inevitably be introduced to more than one name, role, voice and even poetic vision, and focus instead on various symbols, images, concepts and traditions. The essays included in this miscellany are not intended to hammer Yeats's thoughts into a unity but, on the contrary, to give evidence of their perennial dialectic movements and they possibly offer new readings – visions, revisions and new visions – of a complex multifaceted literary system as that of Yeats is.

Our path through Yeats's world concludes with the reprint of nineteen forgotten translations from Yeats by Carlo Linati and Gabriele Baldini, where his rhythms and peculiar use of a vocabulary tending toward the visionary and dream are preserved, emphasised, and given a new life. After all, what is more suitable than translation, which is movement in itself and an «artifice of eternity»⁸, to show Yeats's everlasting breath?

Notes

¹W.B. Yeats, *A General Introduction for My Work* (1937), in Id., *Essays and Introductions*, Macmillan, London 1961, p. 307.

²W. Pater, *Plato and Platonism*, Macmillan, London 1893, pp. 166-167.

³W.B. Yeats, *Essays and Introductions*, Macmillan, London 1961, p. 509.

⁴Quoted in J. Flannery, *W.B. Yeats and the Idea of a Theater*, Yale UP, New Haven 1976, p. 245.

⁵T.S. Eliot, *On Poetry and Poets*, Faber, London 1957, p. 254.

⁶S. Heaney, *Yeats as an Example?*, in Id., *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*, Faber, London 1980, p. 110.

⁷W.B. Yeats, *The Collected Works of W.B. Yeats, Volume VIII: The Irish Dramatic Movement*, ed. by M. FitzGerald, R.J. Finneran, Scribner, New York 2003, p. 79.

⁸W.B. Yeats, *Sailing to Byzantium* (1927), in Id., *Collected Poems*, Macmillan, London 1950, p. 40.

The Theosophical Symbolism in Yeats's Vision

Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze (<arianna.antonielli@unifi.it>)

Abstract:

In his *Introduction to A Vision*, Yeats defined his work as “a last act of defense against the chaos of the world”. A last act though which he wanted to give unity, through a rich symbolic substrate, to the space outside of nature and the space within his own mind. A unity he first met and fully understood when he joined Madame Blavatsky's *Theosophical Society* in 1887. This essay aims to examine the influence theosophy on Yeats's literary works, namely on *A Vision* and how theosophical methodologies of investigation helped him to discover and adopt a metaphysical approach in his own internalisation and representation of material and spiritual realities.

Keywords: *Symbolism, Theosophy, Unity, Vision, Yeats*

. . . I am glad to see such a genuine sincere thirst for knowledge in the Irish Fellows. It is the Irish invaluable who were, and are the best members of the TS [Theosophical Society] and my best loved and trusted friends. [...] I trust in the Irish and I love the Irish ever since 1851 when Johnny O'Brien saved my life in Greece and got nearly killed himself. (Quoted in Cranston 1993, 464)

In his “Introduction” to *A Vision*, Yeats defines his work as “a last act of defense against the chaos of the world” (quoted in Unterecker 1963, 43); a last act to give unity, through a rich symbolic substrate, to the space outside of nature and the space within his own mind. With these words that he wrote to his friend Edmund Dulac in 1924, Yeats features the profound meaning of the complex symbolic-philosophical system in which he gathered and encompassed his experience and knowledge. In Warwick Gould's words, Yeats “does not deny the chaos [...] but he attempts to impose limits on it and to set up bulwarks against it” (Gould 2016, 158). He attempts to reach a unified vision from which, paradoxically, an absolutely conflicting concept of reality, of man, and of any living creature emerges through an intricate pantheon of opposing, interpenetrating symbols connected to each other in essentially geometric-metaphoric relationships; this vision apparently came from Yeats's studies on many heterogeneous sources, ranging from Greek philosophers (i.e. Pythagoras, Plotinus, and Empedocles), through Kabbalah and

Hindu mysticism, up to the later Western mystics (Paracelsus, Boehme and Swedenborg), as well as from his direct experiences within London esoteric societies¹.

Formerly introduced to theosophy through his reading A.P. Sinnett's *Esoteric Buddhism* (1883), a copy of which he received in 1884 from his aunt Isabella Pollexfen Varley², in 1885 Yeats collaborates to the creation of the Dublin Hermetic Society³, together with Charles Johnston and his art school friend, George Russell (AE). In 1888, after leaving Ireland and moving with his family to London, Yeats meets Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), the Russian founder of the Theosophical Society. Established in New York on November 17, 1875, the Theosophical Society expanded with lightning speed propelled by the magnetism, arcane knowledge, and magical force of Blavatsky. Her charisma attracted William Butler Yeats as well, who quickly goes from being a habitu  of the Theosophical Society to become one of its most brilliant members in London. "Theosophy empowered Yeats in two ways", Monteith suggests, "first, theosophy provided its members a sense of community in which they felt they were needed in order to carry on the esoteric tradition [...]. Second, theosophy suggested that the unseen world [...] could be controlled, just as the individual could learn to control himself, in order to evolve and become closer to the universe" (Monteith 2008, 5).

Derived from the Greek θεός ("God") and σοφία ("knowledge or wisdom"), "theosophy" literally means "divine knowledge" or "wisdom of the gods". The term was first used around the 17th century in England by the Platonists of the Cambridge School, namely Henry More and Ralph Cudworth. Later, in the 19th century, the members of the Theosophical Society adopted, updated, and spread the use of the term. "Knowledge of God" is the ultimate truth that the theosophists seek. A truth that is not hidden in a single faith but included within all Eastern and Western religions and philosophies, as it is only from such philosophical-religious syncretism that human beings can be given the chance to access knowledge of the divine and of themselves. This is the fundamental dogma that Blavatsky sets out in her works, and it is explicitly stated in the Society's

¹ For an in-depth study on Paracelsus, Boehme and Swedenborg's influence on Yeats, see Hutin 1960; Bachchan 1965; Adams 1968; Raine 1986; Schuchard 1995.

² "While [W.B. Yeats] was discovering the world of nationalist intelligentsia, he was serving another apprenticeship – spiritual rather than political. Like his literary explorations, it began as he finished at the High School ... In late 1884 WBY's aunt Isabella Pollexfen Varley ... sent WBY a copy of A.P. Sinnett's *Esoteric Buddhism*. ... WBY lent the book to his friend Charles Johnston ... [who] went to London to interview the founders of the movement, and on his return introduced Theosophy to Dublin. A craze began, much to the chagrin of the Headmaster, who saw 'his most promising students [touched] with the indifference of the Orient to such things as college distinction and mundane success'" (Foster 1997, 45).

³ Going back to those years, AE reminds: "Some dozen years ago a little body of young men hired a room in Dublin, and began to read papers to one another on the Vedas and the Upanishads and the Neo-Platonists, and on modern mystics and spiritualists. They had no scholarship, and they spoke and wrote badly, but they discussed great problems ardently and simply and unconventionally, as men perhaps discussed great problems in the medieval Universities" (AE 1989, 113).

manifesto: "There is no religion higher than truth", since, "all religions derive from one unique divine Truth. This Truth has been passed down over the course of history by a very small circle of initiates who have revealed only those aspects of it conforming to the historic period in which they found themselves" (quoted in Fontani, Costa, Orna 2015, 441).

The Theosophical Society allows no distinction of race, sex, caste, or colour, and most significantly, creed. The call for religious tolerance and universal brotherhood is clear and strongly acknowledged, and is directed to the members of the Society and to all men, as it is based on the belief that no creed can truly claim to be holder of the Absolute Truth. Every person of any religion or culture is therefore called to seek truth, which is encoded in any philosophical-religious doctrine, defined or inspired by a single creator, or under the name of God, Buddha, or Nature.

The syncretism that Blavatsky urged shows up in the Society's symbol itself, the "six-pointed star" made of two interlaced equilateral triangles, opposing both figuratively and symbolically; one is facing upwards (epitomizing the spirit and the masculine) and the other downwards (standing for matter and the feminine), one is white and the other black. This symbol is a primary embodiment of the equilibrium that exists between opposing poles – good and evil, male and female, spirit and matter, which contain the essence of truth but can only be fully expressed once they have been reconciled. The resolution of all opposing dialectics is, therefore, one of the principal aims of the theosophical doctrine, and is unquestionably one of the main points of convergence as well as divergence between the theosophical system and Yeats's system as presented in *A Vision* (1925, 1937; henceforth, respectively, *AVA* and *AVB*).

Yeats considers the dialectics of opposites essential for any change or progress, both determined by a tension between opposing forces: diverging poles must always be well-balanced, since if one succeeds in dominating the other, the tension would be nullified, or in Yeats's words, "Things fall apart; the centre cannot hold" (Yeats 1998, 235). Yeats's image that perhaps best represents the dynamic union of two conflicting elements is that of the two interpenetrating gyres, or cones, that turn into two opposite directions and develop because of their condition of conflict: "Turning and turning in the widening gyre" (*ibidem*). They both die the life of the other and live the death of the other. They reproduce opposite qualities, like subjective and objective, beauty and truth, and the particular and universal. In general, each pair is made of two antithetical centres of existence: male and female, day and night, sun and moon, human and God, objectivity and subjectivity, good and evil, natural and supernatural, life and death.

The reconciliation of the two opposing principles can be tied to the hierogamic union (from the Greek *ἱερός-γάμος* or sacred marriage, which traditionally would represent the union of heaven and earth) of the uranic masculine component with the feminine telluric one; the father and mother of all things, male and female, the basic model for all other polarities, such as hot and cold, day and night, life and death. While Blavatsky posits the reconciliation of all dialectics as the aim towards which all people should strive, since the goal is not to achieve the dominance of one

of these two cosmic-physiological centres over the other but, on the contrary, it is to unify them, and to achieve the reintegration of the two primary poles, for Yeats conflict becomes a moral standard, the “sanctified condition” (North 1991, 73).

Yeats’s circles, one white and one black, making up the bases of the two gyres, appear to be symbolically related to the theosophical symbol of the two triangles, but there is an obvious point of contrast between these two symbols. While the six-pointed star is a figuratively static symbol, the two cones maintain and ensure their paradigmatic opposition dynamically; they expand and contrast each other in a reciprocal relation, so that when one widens, the other narrows in a lively pattern which leads to the temporary dominance of one or the other. In other words, after reaching its widest point, the first gyre constricts in order to reach its narrowest point, and the second cone follows an inverse process. The static and dynamic natures respectively characterizing the two triangles and the two cones, clearly underlie a different concept of the dialectic of opposites: the two theosophical triangles are in opposition to each other, as we can infer from their two distinguishing colours and positions; however, their interlaced figure and lack of movement do not express so much a condition of friction as a hypothetical reconciliation and harmony. On the contrary, the dynamic quality inherent to the two cones keeps each one in constant conflict with the other, making the balance itself quite precarious.

Yeatsian characters embody the opposition of antithetical forces, like Robartes and Aherne, who never resolve their conflict so as to avoid threatening the uncertain balance which is supported precisely by that conflict (see Sidnell 1975, 225-254; 1975, 255-284); as well as the human being and the Daimon (or Daemon or Demon⁴), or the ego and its spiritual counterpart. The term daemon (from ancient Greek δαίμων, δαίμονος meaning “spirit”, “angel” or “genius”) originally referred both to a good demon (or angel) and to a malevolent one (cacodaemon or devil). Only with the advent of Christianity the term lost its semantic polarity and came to mean exclusively a malevolent being, a devil. Yeats considers the Daimon as the self-created, feminine element, which constitutes “the unconscious portion of the psyche of each individual” (Raine 1986, 164); it is the anti-self that transcends the human level, the eternal soul that accompanies the ego in all its incarnations. As such, in *Per Amica Silentia Lunae* (1918), the Daimon is the opposite of every human being – “The Daimon comes not as like to like but seeking its own opposite, for man and Daimon feed the hunger in one another’s hearts” (Yeats 1959, 335). Being “the ultimate self of that man” (*AVB*, 83), the incorruptible part that, according to Theosophy, is in every human being and is identified as the Self, the daimonic element reflects divinity and holds the memory of the present life and of past lives: “Memory is a series of judgements and such

⁴As pointed out by Adams 1968, 252: “In his published prose Yeats spelled the word “Daimon”. In many typescripts he spelled it “daemon” or “Demon”. In the poems it is spelled “demon”. The Daimon of the prose is a less concrete visualization than the Demon of the poems. Perhaps the spellings are supposed to accentuate this difference”.

judgements imply a reference to something that is not memory, that something is the Daimon, which contains within it, co-existing in its eternal moment, all the events of our life, all that we have known of other lives, or that it can discover within itself of other Daimons" (*AVB*, 192). The Daimon is the power which is able to see and hold all things in an eternal moment.

Thus, the daimonic mind can give meaning to each reincarnation of the soul. Invisible to human eyes, which are subject to a dialectical vision, the eternal moment can be perceived only by the Daimon. It is at the centre of the sphere and experiences the swirling and perfect motion that Yeats attributes to the "dancer". The pinnacle of the cone, the centre of the sphere, and the dancer's mid-twirl are all images that evoke a completely timeless reality. The form of all things depends on the Daimon. One of its fundamental roles is to ensure the existence of the phenomenal realm, because the visible world depends on its "creative mind":

All things are present in an eternal instant to our Daimon (or Ghostly self as it is called, when it inhabits the sphere), but that instant is unintelligible to all bound to the antinomies. My instructors have therefore followed the tradition by substituting for it a Record where the images of all past events remain forever "thinking the thought and doing the deed". They are in popular mysticism called "the pictures in the astral light", a term that became current in the middle of the nineteenth century, [...]. (*AVB*, 193)

Another paradigmatic symbol of the system of *A Vision* is the Mask. It exists alongside the Daimon and is deeply correlated to it; it presents human beings in their social guise, as they show themselves to others and how they appear. In *A Vision*, the Mask stands for the object of will and desire, "the 'ought' of things, the idea of the good, the object of desire" (Adams 1968, 252) and it is defined as one of the aspects of daimonic memory. The two cones correspond to the four faculties of human nature or aspects of Daimon's memory: two active and two passive. Yeats calls the active functions Will and the Creative Mind and the passive ones the Mask and the Body of Fate. The Will "or normal ego" (*AVB*, 83) is defined in *A Vision* as a "feeling that has not become desire because there is no object to desire; [...] an energy [...] the first matter of a certain personality-choice" (*AV A*, 14-15). Likewise, in *A Vision B*, it is described as a faculty that "has neither emotion, morality nor intellectual interest, but knows how things are done, how windows open and shut, how roads are crossed, everything that we call utility. It seeks its own continuance" (*AVB*, 83). The Creative Mind constitutes the creative intellect, innate thought, which "contains all the universals" (*AVE*, 86), or knows everything it learned during past lives and acts on outside events (*AVB*, 73-89). In terms of passive functions, the Mask is "the image of what we wish to become, or of that to which we give our reverence" (*AV A*, 15) and "[the] object of desire or idea of the good" (*AVB*, 83). The Body of Fate is "the physical and mental environment, the changing human body, the stream of Phenomena as this affects a particular individual, all that is forced upon us from without, Time as it affects sensation. If any reality exists outside us, it lies in the Body of Fate" (*AV A*, 15).

Referring to the two gyres, the four faculties are also depicted as the union of two opposing poles: the Will and the Mask are bound together and the Creative

Mind correlates to the Body of Fate. The active and personal forces, Will and the Creative Mind, i.e. imagination and the image of what we want to become, are at the peaks of the two cones, respectively; the passive forces, the Mask and Fate, or intellect and space, are at the two bases (*AVA*, 135). The conflict between the four faculties prevents us from understanding the meaning and ultimate aims of life because everything we know about it comes from our experiences of past lives. Will is the dominant faculty governing human lives up to the fifteenth phase: “It is man’s controlling force, [...]” (Adams 1968, 252). As the movement of the two gyres is opposing – the width of one corresponds to the limit of the other – obviously, the force related to the Will is inversely proportional to the force related to the mind, and the relationship between the Mask and Body of Fate is the same. The four faculties belong to every human being and are defined, as noted, by aspects of the daimonic memory (*AVB*, 83). When the faculties are in harmony with each other, they achieve the Unity of Being.

In addition to the four faculties another quaternary symbol appears in the Yeatsian system, that of the four principles. Yeats claims the existence of a cone exclusively correlated to the four principles, and another instead which is linked only to the four faculties. While the latter represents the cycle between birth and death, that of the principles symbolizes the phase between death and rebirth. Husk, Passionate Body, Spirit, and Celestial Body are the four principles. They are respectively linked to Will, Mask, Creative Mind, and Body of Fate. The principles represent the supernatural element, the solar cycle in which the human soul is reincarnated. It is interesting to observe how in *Esoteric Buddhism* (1883) by Sinnett, and in *The Secret Doctrine* (1888) and *The Key to Theosophy* (1889) by Blavatsky, the two authors illustrate a system made up of seven principles. Yet, the theosophical system assigns a different task and goal to each principle. Determining the different hierarchical levels of spirituality, which Man must go through (from the lowest represented by sensitive reality to the highest represented by spiritual), the principles are defined as “sheaths of the soul”, as William Quan Judge explains in *Lucifer*⁵:

These sheaths are necessary if the Soul is to know or to act. For it cannot by itself understand Nature at all, but transforms instantly all sensations and ideas by means of the different sheaths, until in the process it has directed the body below, or obtained itself experience above. By this I mean that whatever Soul initiates, it has to pass along through the several sheaths, each reporting, as it were, to the one next below it; and in like manner they report from below upward in the case of sensations from natural phenomena and impressions on the outside. (Quan Judge 2009, 324)

The lowest level coincides with the material world and is given by the principle defined as Physical Body (*Sthula Rupa*), totally divided from its own spiritual component. The two principles, which are found immediately above Physical Body, are the vital principle (*Prana* or *Jiwa*), and its vehicle, the Astral Body (*Linga Sharira*);

⁵ The journal *Lucifer* was founded by Blavatsky and Mabel Collins (1851-1927) in 1887.

the fourth principle is known as Kama or Body of Desire. The fifth principle is Manas, the Mind, the human soul, whilst the sixth is Buddhi, the intellect or spiritual soul. Finally the seventh principle is Atman, the divine spark which coincides with pure spirit, the noumenic I, which is present in all beings – but only in its incomplete form: “[there] is but one Atma – Buddhi in our universe, the Universal Soul, everywhere present, immanent in all; the One Supreme Energy whereof all varying energies or forces are only differing forms” (Besant 1897, 78-79).

The progress of each spirit is firstly descendent, aiming to trespass Nature itself, and then successively ascendant or rather striving for a contact with the Divine. In addition, the seven theosophical principles are distinct from each other due to two discriminating factors: the position they occupy in the hierarchical scale, and their role. According to their position they are divided into two distinct ensembles: a quaternary, which is made up of four more material principles; and a ternary, made up of three more spiritual principles. As far as their role is concerned, three of the six theosophical principles (except for the Physical Body) absolve the function of vehicles towards the remaining three. In other words, Linga Sharira, Kama and Buddhi allow the realization respectively of Prana, Manas and Atman. The seven principles operate on the four planes of the real: physical, astral, mental, and spiritual. Shtula Rupa (Physical Body), Prana (Life Force) and Linga Sharira (Astral Body) act on the astral plane, Manas (Mind) on the mental plane, and finally Buddhi (Spiritual Soul) and Atman (Divine Spirit) on the spiritual plane (*ibidem*, 82-83).

In *A Vision*, Yeats too associates his four principles to the four planes of being: Husk corresponds to the physical plane; Passionate Body, which represents passion or the objects of desire (*AVA*, 160), belongs to the astral plane and is therefore associable to the fourth theosophical principle, Kama Rupa, or body of desire (*ibidem*, 20). *Spirit* leads back to the mental plane, and to *Manas*, while *Celestial Body*, being “*the portion of Eternal Life [...]*” (*AVA*, 160), belongs to the spiritual plane and is associable to the seventh theosophical principle, *Atman*.

The four principles have a particular function in the system of *A Vision*. Their reflecting capacity makes them able to reproduce the divine in the sensible, exactly as the universal matrix or Mirror, in Boehme, can reflect the divine desire of self-manifestation (Boehme 1764, 10-13). Such a manifestation of divinity is made possible through an analogical relationship or correspondence between the higher and lower forms. The aim of the Mirror is therefore to reflect divinity, or rather make the Trinity visible in Nature too. This function, which is carried out by Husk in the Yeatsian system and allows the manifestation of the principles, is absolved in Theosophy by the Double Etheric or Astral Body, which acts as a medium between the inferior principles and the superior ones. The principle of the Astral Body is intrinsically tied to the theosophical concept of Astral Light, which “pertains only to our earth and all our bodies of the system on the same plane of matter with it” (Blavatsky 1897 [1888], 500).

This spirit of the material world, known as Anima Mundi, belongs to every living being and is an androgynous principle. The male component has the spiritual

quality and the female one has the material part. The Anima Mundi represents a fundamental concept in the Yeatsian system. In the *Vision Papers*, the poet states that one of his four principles, Passionate Body, is the fruit of “astral” or “universal images” and is therefore part of the “[...] world memory opacity passionate body” (Yeats 1992, 390; henceforth *YVP*), or rather of the Anima Mundi. According to Theosophy, only in “the highly evolved man” (Besant 1897, 23) is the astral plane perceptible in a direct and conscious way. On the contrary, this is vaguely usable by “common” human beings only during the dream state, thanks to the Body of Desire.

In *A Vision*, Husk and Passionate Body are defined as lunar principles, while Spirit and Celestial Body as solar principles. As well, Creative Mind and Body of Fate are solar or primary faculties, while Will and Mask are lunar and antithetical. In Yeatsian words, the word *primary* is related to the “objectivity of mind” and focuses on “outward things and events rather than of inward thought”. Thus, primary mainly means “reasonable and moral”. By contrast, the word *antithetical* sends back to “our inner world of desire and imagination” and is therefore “emotional and aesthetic” (*AVB*, 73). Primary and antithetical principles and faculties lead Yeats’s opposite system. While the primary pole aims to reach unification and equality, the antithetical one is based on division and differentiation.

In *A Vision*, Yeats contemplates the myth of cyclic nature, “A purely cyclical theory of history dominated by the organic imagery of birth, growth, death, and birth [...]” (*AVA*, 43). A cyclical movement of history, which somehow includes and validates all the symbols that can be found in the System and that in turn refer to and elaborate the unitary and cyclical vision of history:

November 1917 had been given to an exposition of the twenty-eight typical incarnations or phases and to the movements of their Four Faculties, and then on December 6th a cone or gyre had been drawn and related to the soul’s judgement after death; and then just as I was about to discover that incarnations and judgement alike implied cones or gyres, one within the other, turning in opposite directions, two such cones were drawn and related neither to judgement nor to incarnations but to European history. (*AVB*, 11)

The Great Wheel with its 28 moon phases directly refers to the symbol of the Great Year with its 28 historical phases. Exactly as a human being goes through the 28 phases and incarnates for as many as 26 times⁶, in the same way the historical cycles move from 1 to 15 up to 28. Since each wheel is part of a larger wheel, phase 1 of one cycle may correspond to another phase of a longer cycle; besides, each phase contains a wheel within itself.

Now, by dividing the moon phases into sub-sets of eleven moons each, four quarters emerge. The first quarter is dominated by the element of Earth, by the faculty of Will and by the principle of Husk. In this first cycle, soul reincarnations

⁶ “Twenty-and-eight the phases of the moon, / The full and the moon’s dark and all the crescents, / Twenty and eight, and yet but six-and-twenty / The cradles that a man must needs be rocked in; / For there’s no life at the full or the dark” (*AVB*, 60).

Introduction

Arianna Antonielli, Fiorenzo Fantaccini

Università di Firenze

(<arianna.antonielli@unifi.it>; <fiorenzo.fantaccini@unifi.it>)

Poet and playwright, essayist, senator, civil servant, performer, mystic, magician, occultist, and much more: it is almost impossible to place William Butler Yeats in a single role, since all the masks he eagerly wore over the years are the result of his life experience. They were actually not masks at all, but epidermal manifestations of an interior struggle or dialogue. He was too engaged in a lifelong effort of transformation of his own self, directed towards an ultimate goal, the 'unity of being', which is why it is impossible to bottle him up in one narrow definition. *Movement* was Yeats's inner and outer life and his very vision of life; it was intrinsic to his poetics, as well as a major feature of the characters of his plays, encompassing all the symbols, images and *topoi* of his poetical and philosophical system. In his view, when that movement came to a halt, the very development of life was impossible.

From the harmonic movement of the dancer, through that undertaken by Robartes in his song, to the violent, bloody movement of the traveller and fighter Cuchulain on one hand, to that of the gyres, faculties, and principles, of mask and will, of creative mind and body of fate, as well as of celestial body, spirit, and passionate body on the other – all organized and structured in a somewhat philosophical *processus*, in Pater's words –, Yeats's poetical, symbolical and visionary world appears as a never-resting flux. In his 1930 diary, when defining his Principles through Neoplatonism, he describes ultimate reality as the realm where «all thought, all movement, all perception are extinguished»¹. However, as an antithetical man, he does not want to complete or stop this restless and self-transforming activity, for it involves «that dynamic, or essential, dialogue of the mind with itself»². In *A General Introduction for My Work* (1937) Yeats emphasizes the importance of an individual's 'selves in motion':

A poet writes always of his personal life, in his finest work out of its tragedy, whatever it be, remorse, lost love, or mere loneliness; he never speaks directly as to someone at the breakfast table, there is always a phantasmagoria. [...] A novelist might describe his accident, his incoherence, he must not; he is more type than man, more passion than type. He is Lear, Romeo, Oedipus, Tiresias; he has stepped out of a play, and even the woman he loves is Rosalind, Cleopatra, never The Dark Lady. He is part

of his own phantasmagoria and we adore him because nature has grown intelligible, and by so doing a part of our creative power.³

Predisposed by years of research on William Blake, Yeats soon realized he had to create his own system so as not to be bound by another; he thus shaped his own phantasmagoria, which, in turn, came from real life and became part of it, learning how to perform all the necessary roles. He moved within it, as part of the cycle. As observed by Richard Ellmann: «Sometimes he was content to think his *real* self was in his verse. “My character is so little myself,” he puts in a manuscript book, “that all my life *it* has thwarted me. *It* has affected my poems, my true self, no more than the character of a dancer affects the movements of a dance»⁴. And Yeats’s poetics follows, too, a subsequent and parallel *progressus* marked by his gradual withdrawal from a genuine folkloristic and mythological spur towards a new fascination for a much more complex symbolism. In his 1940 essay, *Yeats*, Eliot focused on the various stages of the former’s poetry, referring to a «slow and continuous development of what is always the same medium and idiom»⁵. On similar lines, in *Yeats as an Example?* (1978), Seamus Heaney maintains that «he [Yeats] reminds you that revision and slog work are what you may have to undergo if you seek the satisfaction of finish [...] if you have managed to do one kind of poem in your own way, you should cast off that way and face into another area of your experience until you have learned a new voice to fix and stay that area»⁶. Throughout his career, his works, both early and late, mirror a deep involvement in what he was doing and a continuous need for insightful revising, as the Grecian emperor’s goldsmith in *Sailing to Byzantium* (1927) learns to work his metal only through hammering away at it.

The authors of the essays collected in the current issue of «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies» take a variety of stances with regard to how they approach Yeats’s system, shedding light on its poetical, philosophical and mythological ongoing achievements and stages. Yeats’s various forms of *migration* (literary genres, motifs, symbols and forms) emerge as a common thread from these essays, which provide a wealth of new research on aspects of his poetical and philosophical work, life and contacts, and on broader concerns of his time. They prove that there is still a great deal to be studied and possibly disclosed even about a major literary figure such as W.B. Yeats.

The essays by Giuseppe Serpillo and Dario Calimani examine two key figures in Yeats’s work. According to Serpillo, Yeats needed heroes and looked for someone who might embody his ideas and hopes for the beginning of a new era. However, his standard of perfection changed over the years: from a character in whom the best and highest qualities of an individual might come into being, to a model of the hero able to stand as a symbol and a guide for his fellow men, in particular for those people for whom Yeats felt

most responsible, the Irish. Serpillo examines Oisín and Cúchulainn, heroes who frequently recur in his work, pointing to similarities and differences in both their qualities and functions; however, above and beyond them, it is the poet himself that emerges as a hero in Yeats's poetry, as the only one who can fulfill the double task of developing his self and playing an essential social and moral role. Calimani delves into one of Yeats's beloved and most revisited myths, that of Ulster hero Cúchulainn, as it was previously embodied in *On Bailé's Strand* (1903) and completed in the *Death of Cúchulainn* (1939). In his contribution Calimani interestingly notices a trend toward demythization that Yeats seemingly follows in the two Cúchulainn plays. Cúchulainn's absolute subjectivity, deriving from his inner tragedy, stands out in neat contrast with the low mimetic style of the Blind Man and the Fool, neutralising all pathos. The father-son struggle is reiterated and displayed as an obsessive motif, reaching its ultimate accomplishment in *Purgatory* (1938). In this play, in which Cúchulainn's role and function are taken from an Old Man killing his Boy, Calimani envisages the climax of Yeats's journey of demythization. Yeats's private mythology includes, from its very beginning, the roots of self-destruction since, in Calimani's words, old Irish heroes cannot survive the impact with the present time.

According to Elena Cotta Ramusino, the texts included in *Autobiographies* (1955) – a collection of texts written at different times, intentionally arranged not according to the order of composition but to the chronological growth of the subject, from early childhood to the Nobel prize award – are the narrative of how Yeats struggled to shape his own personal identity as well as that of the nation: in fact, life stories flourished in the Revival and post-Revival periods in Ireland, thus testifying to a widely shared belief in the correspondence of individual and national destiny. Yeats showed a life-long interest in the shaping of the self, achieved through a careful rearrangement of experience, and in *Autobiographies* he managed to provide a text in which everything, from syntactic to lexical choices, from his treatment of time and place to his presentation of friends and rivals, combines to give a composite portrait of himself from early expectations to final achievement.

The essays by Ann Saddlemyer and Enrico Reggiani deal with music from different perspectives. Saddlemyer's *William Butler Yeats, George Antheil, Ezra Pound, Friends and Music* inquires into Yeats's constant determination to relate his words to music and the involvement of many writers and musicians «in his search for the key». While in Rapallo staying near Ezra Pound, he met the young American composer and music theorist George Antheil, who became one of his converts. Yeats asked Antheil to provide incidental music for his allegorical chamber play *Fighting the Waves* (1934), and was probably influenced by Antheil's music in the composition of the seven Crazy Jane poems. Others followed, with Yeats continuing to expound and clarify his ambition. Reggiani's essay «*Rewording in melodious guise*»: *W.B.*

Yeats's *The Song of the Happy Shepherd and its Evolution Towards a Musico-Literary Manifesto* explores how *The Song of the Happy Shepherd* (1885, 1889, 1895) elaborates on the notion of poetry as song, contextualizing it against the background of its (para)textual history and evolution, and emphasizing its role as a music-literary manifesto. Yeats's *Song* can perform its variations on «the supreme theme of Art and Song» because its atavistically unifying 'sooth' is inborn to the very substance and features of its tropical mediation between poetry and song, thus making it neither classically «cracked» – i.e. burst asunder, fractured – like the merely «musical tune that Chronos sings», nor romantically 'primeval and wild' like *The Song of the Shepherd* in Thomas Moore's *To Joseph Atkinson, Esq. From Bermuda* (1780).

The next essays focus more sharply on theatrical themes, whether of influence, reform or collaboration. As is widely known, Yeats was deeply engaged in a process of deconstruction and reconstruction of Irish culture, even trying to import the Nō form of theatre from Japan. Having been introduced to the dialectical movement between life and death, reality and illusion, truth and deception featured in the Japanese Nō by his friend Ezra Pound, Yeats was enabled, as suggested by Klaus Peter Jochum, if not to elaborate a new genre, to foreground his poetic ideals and find «what he had always been looking for, an elitist form of drama». In *Music of a Lost Kingdom: W.B. Yeats and the Japanese Nō Drama*, Jochum draws attention to Yeats's habit of transferring other foreign sources to his own mental reality and, in particular, of shifting and adapting the Japanese Nō theatre to his poetical and symbolic system. By examining some of Yeats's later dance plays, written under the influence of Nō drama, Jochum remarks how Yeats, in his later plays, distances himself from the strict conventions previously borrowed from this dramatic form, as, for instance, in *At the Hawk's Well* (1916). This is why, in Jochum's view, it is possible to assume that Yeats's plays for dancers are in no way barren reproductions of the Nō aesthetic, but rather original Yeatsian attempts at revisiting and reinterpreting Japanese drama, as well as being interesting examples of contamination and hybridization of forms.

Along similar lines, an attempt to re-stage the first performance of Yeats's *The King of the Great Clock Tower* (Abbey Theatre, 1934), one of the four works in which he collaborated with the dancer-choreographer Ninette de Valois, has given Richard Allen Cave the opportunity to examine, from a new perspective, one of Yeats's endeavors to combine different arts. Starting from the assumption that no re-staging can be totally authentic, his analysis dwells on the innovative, performative devices and strategies adopted. Cave emphasizes the innovative way in which a drama mostly based on ballet may be able to narrate a complex narrative on its own, from which the performance text can be inferred, and discusses the limitations to be found in various kinds of extant data concerning performance. The essay also explores the many, diverse levels of collaboration on which a successful staging of one of Yeats's

dance-dramas depends, and interrogates, and to some degree re-defines, the meaning of the word collaboration.

Fabio Luppi devotes his paper, *The Smart Wizard: Literature as a Lie, Theatre as a Rite (Giorgio Manganelli reads W.B. Yeats)*, to an examination of the relationship between the literary critic and writer Giorgio Manganelli and Yeats. In *La letteratura come menzogna* (1985), Manganelli highlights his concept and vision of literature as a lie, conveying a key role and function to the «smart wizard» Yeats, in Manganelli's words (1965). Yeats's capability to deceive and challenge his readers is evident in his discerning use of rhetoric, in which the poetic word acquires a new autonomy. Luppi also emphasizes the connections between Yeats's and Manganelli's idea of theatre and their common attempt to reform it. «The hour of convention and decoration and ceremony is coming again», writes Yeats in *The Irish Dramatic Movement* (1923)⁷, finding an echo in Manganelli's *Cerimonia e artificio* (2000). By contrasting realism and neorealism, their experimental plays – Yeats's plays being a fundamental model for Manganelli's – give words a physical, concrete dimension and present dance as a heritage of primitive rituals and rites.

Viola Papetti's essay *All'ombra del mago astuto W.B. Yeats* deals with Yeats and Manganelli too, investigating Manganelli's deep interest in and appreciation of the Irish poet. She explores the upsetting vicissitudes the young Italian poet, translator and scholar faced in the late 1940s in having his translations of about eighty poems by Yeats printed. Offering three unpublished typewritten letters to Oreste Macrì, and some interesting holographic pages from his cahier «9 aprile 1954-19 gennaio 1956/Roma», and drawing on Manganelli's subtle examination of and comments on Yeats's works, Papetti also retraces Manganelli's attempts to come to terms with his enduring and conflictual feeling of affinity with the Irish poet, finally recognizing with Yeats, the «actor and wizard», a real kinship.

The two essays by Arianna Antonielli aim to approach Yeats's *A Vision* from two different perspectives. The aim of Antonielli is to explore Yeats's variously conceived and discussed philosophical work respectively from a traditional and digitally-oriented standpoint. In *The Theosophical Symbolism in Yeats's Vision*, Arianna Antonielli examines the influence of theosophy on Yeats's *A Vision*, investigating how theosophical methodologies helped him to discover and adopt a metaphysical approach in his own internalisation and representation of material and spiritual realities. In *Yeats's Digital Identity: Q&A with Web Editor Neil Mann*, Antonielli sets out to show the current form of migration that Yeats's poetics and symbolism is experiencing from paper to the digital environment. Antonielli's contribution draws attention to Neil Mann's attempt to analyse the complex system of *A Vision* on and through the web, by exploiting its hypertextual context, based on a linking strategy that enables any reader to go more deeply into its very structure. Like journeying in Dante's infernal circles, Mann's website is aimed at analysing each image and symbol in Yeats's esoteric system, which he created together with his wife, George, and developed in the

1925 and 1937 editions of *A Vision*. The interview also focuses on several issues concerning Yeats's contemporary digital identity, by providing insight into Mann's involvement with digital humanities and his interest in using an experimental hypertext-like format to leverage its communicative possibilities.

By trying to examine Yeats's talent, one would inevitably be introduced to more than one name, role, voice and even poetic vision, and focus instead on various symbols, images, concepts and traditions. The essays included in this miscellany are not intended to hammer Yeats's thoughts into a unity but, on the contrary, to give evidence of their perennial dialectic movements and they possibly offer new readings – visions, revisions and new visions – of a complex multifaceted literary system as that of Yeats is.

Our path through Yeats's world concludes with the reprint of nineteen forgotten translations from Yeats by Carlo Linati and Gabriele Baldini, where his rhythms and peculiar use of a vocabulary tending toward the visionary and dream are preserved, emphasised, and given a new life. After all, what is more suitable than translation, which is movement in itself and an «artifice of eternity»⁸, to show Yeats's everlasting breath?

Notes

¹W.B. Yeats, *A General Introduction for My Work* (1937), in Id., *Essays and Introductions*, Macmillan, London 1961, p. 307.

²W. Pater, *Plato and Platonism*, Macmillan, London 1893, pp. 166-167.

³W.B. Yeats, *Essays and Introductions*, Macmillan, London 1961, p. 509.

⁴Quoted in J. Flannery, *W.B. Yeats and the Idea of a Theater*, Yale UP, New Haven 1976, p. 245.

⁵T.S. Eliot, *On Poetry and Poets*, Faber, London 1957, p. 254.

⁶S. Heaney, *Yeats as an Example?*, in Id., *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*, Faber, London 1980, p. 110.

⁷W.B. Yeats, *The Collected Works of W.B. Yeats, Volume VIII: The Irish Dramatic Movement*, ed. by M. FitzGerald, R.J. Finneran, Scribner, New York 2003, p. 79.

⁸W.B. Yeats, *Sailing to Byzantium* (1927), in Id., *Collected Poems*, Macmillan, London 1950, p. 40.

The Theosophical Symbolism in Yeats's Vision

Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze (<arianna.antonielli@unifi.it>)

Abstract:

In his *Introduction to A Vision*, Yeats defined his work as “a last act of defense against the chaos of the world”. A last act though which he wanted to give unity, through a rich symbolic substrate, to the space outside of nature and the space within his own mind. A unity he first met and fully understood when he joined Madame Blavatsky's *Theosophical Society* in 1887. This essay aims to examine the influence theosophy on Yeats's literary works, namely on *A Vision* and how theosophical methodologies of investigation helped him to discover and adopt a metaphysical approach in his own internalisation and representation of material and spiritual realities.

Keywords: *Symbolism, Theosophy, Unity, Vision, Yeats*

. . . I am glad to see such a genuine sincere thirst for knowledge in the Irish Fellows. It is the Irish invaluable who were, and are the best members of the TS [Theosophical Society] and my best loved and trusted friends. [...] I trust in the Irish and I love the Irish ever since 1851 when Johnny O'Brien saved my life in Greece and got nearly killed himself. (Quoted in Cranston 1993, 464)

In his “Introduction” to *A Vision*, Yeats defines his work as “a last act of defense against the chaos of the world” (quoted in Unterecker 1963, 43); a last act to give unity, through a rich symbolic substrate, to the space outside of nature and the space within his own mind. With these words that he wrote to his friend Edmund Dulac in 1924, Yeats features the profound meaning of the complex symbolic-philosophical system in which he gathered and encompassed his experience and knowledge. In Warwick Gould's words, Yeats “does not deny the chaos [...] but he attempts to impose limits on it and to set up bulwarks against it” (Gould 2016, 158). He attempts to reach a unified vision from which, paradoxically, an absolutely conflicting concept of reality, of man, and of any living creature emerges through an intricate pantheon of opposing, interpenetrating symbols connected to each other in essentially geometric-metaphoric relationships; this vision apparently came from Yeats's studies on many heterogeneous sources, ranging from Greek philosophers (i.e. Pythagoras, Plotinus, and Empedocles), through Kabbalah and

Hindu mysticism, up to the later Western mystics (Paracelsus, Boehme and Swedenborg), as well as from his direct experiences within London esoteric societies¹.

Formerly introduced to theosophy through his reading A.P. Sinnett's *Esoteric Buddhism* (1883), a copy of which he received in 1884 from his aunt Isabella Pollexfen Varley², in 1885 Yeats collaborates to the creation of the Dublin Hermetic Society³, together with Charles Johnston and his art school friend, George Russell (AE). In 1888, after leaving Ireland and moving with his family to London, Yeats meets Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), the Russian founder of the Theosophical Society. Established in New York on November 17, 1875, the Theosophical Society expanded with lightning speed propelled by the magnetism, arcane knowledge, and magical force of Blavatsky. Her charisma attracted William Butler Yeats as well, who quickly goes from being a habitu  of the Theosophical Society to become one of its most brilliant members in London. "Theosophy empowered Yeats in two ways", Monteith suggests, "first, theosophy provided its members a sense of community in which they felt they were needed in order to carry on the esoteric tradition [...]. Second, theosophy suggested that the unseen world [...] could be controlled, just as the individual could learn to control himself, in order to evolve and become closer to the universe" (Monteith 2008, 5).

Derived from the Greek θεός ("God") and σοφία ("knowledge or wisdom"), "theosophy" literally means "divine knowledge" or "wisdom of the gods". The term was first used around the 17th century in England by the Platonists of the Cambridge School, namely Henry More and Ralph Cudworth. Later, in the 19th century, the members of the Theosophical Society adopted, updated, and spread the use of the term. "Knowledge of God" is the ultimate truth that the theosophists seek. A truth that is not hidden in a single faith but included within all Eastern and Western religions and philosophies, as it is only from such philosophical-religious syncretism that human beings can be given the chance to access knowledge of the divine and of themselves. This is the fundamental dogma that Blavatsky sets out in her works, and it is explicitly stated in the Society's

¹ For an in-depth study on Paracelsus, Boehme and Swedenborg's influence on Yeats, see Hutin 1960; Bachchan 1965; Adams 1968; Raine 1986; Schuchard 1995.

² "While [W.B. Yeats] was discovering the world of nationalist intelligentsia, he was serving another apprenticeship – spiritual rather than political. Like his literary explorations, it began as he finished at the High School ... In late 1884 WBY's aunt Isabella Pollexfen Varley ... sent WBY a copy of A.P. Sinnett's *Esoteric Buddhism*. ... WBY lent the book to his friend Charles Johnston ... [who] went to London to interview the founders of the movement, and on his return introduced Theosophy to Dublin. A craze began, much to the chagrin of the Headmaster, who saw 'his most promising students [touched] with the indifference of the Orient to such things as college distinction and mundane success'" (Foster 1997, 45).

³ Going back to those years, AE reminds: "Some dozen years ago a little body of young men hired a room in Dublin, and began to read papers to one another on the Vedas and the Upanishads and the Neo-Platonists, and on modern mystics and spiritualists. They had no scholarship, and they spoke and wrote badly, but they discussed great problems ardently and simply and unconventionally, as men perhaps discussed great problems in the medieval Universities" (AE 1989, 113).

manifesto: "There is no religion higher than truth", since, "all religions derive from one unique divine Truth. This Truth has been passed down over the course of history by a very small circle of initiates who have revealed only those aspects of it conforming to the historic period in which they found themselves" (quoted in Fontani, Costa, Orna 2015, 441).

The Theosophical Society allows no distinction of race, sex, caste, or colour, and most significantly, creed. The call for religious tolerance and universal brotherhood is clear and strongly acknowledged, and is directed to the members of the Society and to all men, as it is based on the belief that no creed can truly claim to be holder of the Absolute Truth. Every person of any religion or culture is therefore called to seek truth, which is encoded in any philosophical-religious doctrine, defined or inspired by a single creator, or under the name of God, Buddha, or Nature.

The syncretism that Blavatsky urged shows up in the Society's symbol itself, the "six-pointed star" made of two interlaced equilateral triangles, opposing both figuratively and symbolically; one is facing upwards (epitomizing the spirit and the masculine) and the other downwards (standing for matter and the feminine), one is white and the other black. This symbol is a primary embodiment of the equilibrium that exists between opposing poles – good and evil, male and female, spirit and matter, which contain the essence of truth but can only be fully expressed once they have been reconciled. The resolution of all opposing dialectics is, therefore, one of the principal aims of the theosophical doctrine, and is unquestionably one of the main points of convergence as well as divergence between the theosophical system and Yeats's system as presented in *A Vision* (1925, 1937; henceforth, respectively, *AVA* and *AVB*).

Yeats considers the dialectics of opposites essential for any change or progress, both determined by a tension between opposing forces: diverging poles must always be well-balanced, since if one succeeds in dominating the other, the tension would be nullified, or in Yeats's words, "Things fall apart; the centre cannot hold" (Yeats 1998, 235). Yeats's image that perhaps best represents the dynamic union of two conflicting elements is that of the two interpenetrating gyres, or cones, that turn into two opposite directions and develop because of their condition of conflict: "Turning and turning in the widening gyre" (*ibidem*). They both die the life of the other and live the death of the other. They reproduce opposite qualities, like subjective and objective, beauty and truth, and the particular and universal. In general, each pair is made of two antithetical centres of existence: male and female, day and night, sun and moon, human and God, objectivity and subjectivity, good and evil, natural and supernatural, life and death.

The reconciliation of the two opposing principles can be tied to the hierogamic union (from the Greek *ἱερός-γάμος* or sacred marriage, which traditionally would represent the union of heaven and earth) of the uranic masculine component with the feminine telluric one; the father and mother of all things, male and female, the basic model for all other polarities, such as hot and cold, day and night, life and death. While Blavatsky posits the reconciliation of all dialectics as the aim towards which all people should strive, since the goal is not to achieve the dominance of one

of these two cosmic-physiological centres over the other but, on the contrary, it is to unify them, and to achieve the reintegration of the two primary poles, for Yeats conflict becomes a moral standard, the “sanctified condition” (North 1991, 73).

Yeats’s circles, one white and one black, making up the bases of the two gyres, appear to be symbolically related to the theosophical symbol of the two triangles, but there is an obvious point of contrast between these two symbols. While the six-pointed star is a figuratively static symbol, the two cones maintain and ensure their paradigmatic opposition dynamically; they expand and contrast each other in a reciprocal relation, so that when one widens, the other narrows in a lively pattern which leads to the temporary dominance of one or the other. In other words, after reaching its widest point, the first gyre constricts in order to reach its narrowest point, and the second cone follows an inverse process. The static and dynamic natures respectively characterizing the two triangles and the two cones, clearly underlie a different concept of the dialectic of opposites: the two theosophical triangles are in opposition to each other, as we can infer from their two distinguishing colours and positions; however, their interlaced figure and lack of movement do not express so much a condition of friction as a hypothetical reconciliation and harmony. On the contrary, the dynamic quality inherent to the two cones keeps each one in constant conflict with the other, making the balance itself quite precarious.

Yeatsian characters embody the opposition of antithetical forces, like Robartes and Aherne, who never resolve their conflict so as to avoid threatening the uncertain balance which is supported precisely by that conflict (see Sidnell 1975, 225-254; 1975, 255-284); as well as the human being and the Daimon (or Daemon or Demon⁴), or the ego and its spiritual counterpart. The term daemon (from ancient Greek δαίμων, δαίμονος meaning “spirit”, “angel” or “genius”) originally referred both to a good demon (or angel) and to a malevolent one (cacodaemon or devil). Only with the advent of Christianity the term lost its semantic polarity and came to mean exclusively a malevolent being, a devil. Yeats considers the Daimon as the self-created, feminine element, which constitutes “the unconscious portion of the psyche of each individual” (Raine 1986, 164); it is the anti-self that transcends the human level, the eternal soul that accompanies the ego in all its incarnations. As such, in *Per Amica Silentia Lunae* (1918), the Daimon is the opposite of every human being – “The Daimon comes not as like to like but seeking its own opposite, for man and Daimon feed the hunger in one another’s hearts” (Yeats 1959, 335). Being “the ultimate self of that man” (*AVB*, 83), the incorruptible part that, according to Theosophy, is in every human being and is identified as the Self, the daimonic element reflects divinity and holds the memory of the present life and of past lives: “Memory is a series of judgements and such

⁴As pointed out by Adams 1968, 252: “In his published prose Yeats spelled the word “Daimon”. In many typescripts he spelled it “daemon” or “Demon”. In the poems it is spelled “demon”. The Daimon of the prose is a less concrete visualization than the Demon of the poems. Perhaps the spellings are supposed to accentuate this difference”.

judgements imply a reference to something that is not memory, that something is the Daimon, which contains within it, co-existing in its eternal moment, all the events of our life, all that we have known of other lives, or that it can discover within itself of other Daimons" (*AVB*, 192). The Daimon is the power which is able to see and hold all things in an eternal moment.

Thus, the daimonic mind can give meaning to each reincarnation of the soul. Invisible to human eyes, which are subject to a dialectical vision, the eternal moment can be perceived only by the Daimon. It is at the centre of the sphere and experiences the swirling and perfect motion that Yeats attributes to the "dancer". The pinnacle of the cone, the centre of the sphere, and the dancer's mid-twirl are all images that evoke a completely timeless reality. The form of all things depends on the Daimon. One of its fundamental roles is to ensure the existence of the phenomenal realm, because the visible world depends on its "creative mind":

All things are present in an eternal instant to our Daimon (or Ghostly self as it is called, when it inhabits the sphere), but that instant is unintelligible to all bound to the antinomies. My instructors have therefore followed the tradition by substituting for it a Record where the images of all past events remain forever "thinking the thought and doing the deed". They are in popular mysticism called "the pictures in the astral light", a term that became current in the middle of the nineteenth century, [...]. (*AVB*, 193)

Another paradigmatic symbol of the system of *A Vision* is the Mask. It exists alongside the Daimon and is deeply correlated to it; it presents human beings in their social guise, as they show themselves to others and how they appear. In *A Vision*, the Mask stands for the object of will and desire, "the 'ought' of things, the idea of the good, the object of desire" (Adams 1968, 252) and it is defined as one of the aspects of daimonic memory. The two cones correspond to the four faculties of human nature or aspects of Daimon's memory: two active and two passive. Yeats calls the active functions Will and the Creative Mind and the passive ones the Mask and the Body of Fate. The Will "or normal ego" (*AVB*, 83) is defined in *A Vision* as a "feeling that has not become desire because there is no object to desire; [...] an energy [...] the first matter of a certain personality-choice" (*AV A*, 14-15). Likewise, in *A Vision B*, it is described as a faculty that "has neither emotion, morality nor intellectual interest, but knows how things are done, how windows open and shut, how roads are crossed, everything that we call utility. It seeks its own continuance" (*AVB*, 83). The Creative Mind constitutes the creative intellect, innate thought, which "contains all the universals" (*AVE*, 86), or knows everything it learned during past lives and acts on outside events (*AVB*, 73-89). In terms of passive functions, the Mask is "the image of what we wish to become, or of that to which we give our reverence" (*AV A*, 15) and "[the] object of desire or idea of the good" (*AVB*, 83). The Body of Fate is "the physical and mental environment, the changing human body, the stream of Phenomena as this affects a particular individual, all that is forced upon us from without, Time as it affects sensation. If any reality exists outside us, it lies in the Body of Fate" (*AV A*, 15).

Referring to the two gyres, the four faculties are also depicted as the union of two opposing poles: the Will and the Mask are bound together and the Creative

Mind correlates to the Body of Fate. The active and personal forces, Will and the Creative Mind, i.e. imagination and the image of what we want to become, are at the peaks of the two cones, respectively; the passive forces, the Mask and Fate, or intellect and space, are at the two bases (*AVA*, 135). The conflict between the four faculties prevents us from understanding the meaning and ultimate aims of life because everything we know about it comes from our experiences of past lives. Will is the dominant faculty governing human lives up to the fifteenth phase: “It is man’s controlling force, [...]” (Adams 1968, 252). As the movement of the two gyres is opposing – the width of one corresponds to the limit of the other – obviously, the force related to the Will is inversely proportional to the force related to the mind, and the relationship between the Mask and Body of Fate is the same. The four faculties belong to every human being and are defined, as noted, by aspects of the daimonic memory (*AVB*, 83). When the faculties are in harmony with each other, they achieve the Unity of Being.

In addition to the four faculties another quaternary symbol appears in the Yeatsian system, that of the four principles. Yeats claims the existence of a cone exclusively correlated to the four principles, and another instead which is linked only to the four faculties. While the latter represents the cycle between birth and death, that of the principles symbolizes the phase between death and rebirth. Husk, Passionate Body, Spirit, and Celestial Body are the four principles. They are respectively linked to Will, Mask, Creative Mind, and Body of Fate. The principles represent the supernatural element, the solar cycle in which the human soul is reincarnated. It is interesting to observe how in *Esoteric Buddhism* (1883) by Sinnett, and in *The Secret Doctrine* (1888) and *The Key to Theosophy* (1889) by Blavatsky, the two authors illustrate a system made up of seven principles. Yet, the theosophical system assigns a different task and goal to each principle. Determining the different hierarchical levels of spirituality, which Man must go through (from the lowest represented by sensitive reality to the highest represented by spiritual), the principles are defined as “sheaths of the soul”, as William Quan Judge explains in *Lucifer*⁵:

These sheaths are necessary if the Soul is to know or to act. For it cannot by itself understand Nature at all, but transforms instantly all sensations and ideas by means of the different sheaths, until in the process it has directed the body below, or obtained itself experience above. By this I mean that whatever Soul initiates, it has to pass along through the several sheaths, each reporting, as it were, to the one next below it; and in like manner they report from below upward in the case of sensations from natural phenomena and impressions on the outside. (Quan Judge 2009, 324)

The lowest level coincides with the material world and is given by the principle defined as Physical Body (*Sthula Rupa*), totally divided from its own spiritual component. The two principles, which are found immediately above Physical Body, are the vital principle (*Prana* or *Jiwa*), and its vehicle, the Astral Body (*Linga Sharira*);

⁵ The journal *Lucifer* was founded by Blavatsky and Mabel Collins (1851-1927) in 1887.

the fourth principle is known as Kama or Body of Desire. The fifth principle is Manas, the Mind, the human soul, whilst the sixth is Buddhi, the intellect or spiritual soul. Finally the seventh principle is Atman, the divine spark which coincides with pure spirit, the noumenic I, which is present in all beings – but only in its incomplete form: “[there] is but one Atma – Buddhi in our universe, the Universal Soul, everywhere present, immanent in all; the One Supreme Energy whereof all varying energies or forces are only differing forms” (Besant 1897, 78-79).

The progress of each spirit is firstly descendent, aiming to trespass Nature itself, and then successively ascendant or rather striving for a contact with the Divine. In addition, the seven theosophical principles are distinct from each other due to two discriminating factors: the position they occupy in the hierarchical scale, and their role. According to their position they are divided into two distinct ensembles: a quaternary, which is made up of four more material principles; and a ternary, made up of three more spiritual principles. As far as their role is concerned, three of the six theosophical principles (except for the Physical Body) absolve the function of vehicles towards the remaining three. In other words, Linga Sharira, Kama and Buddhi allow the realization respectively of Prana, Manas and Atman. The seven principles operate on the four planes of the real: physical, astral, mental, and spiritual. Shtula Rupa (Physical Body), Prana (Life Force) and Linga Sharira (Astral Body) act on the astral plane, Manas (Mind) on the mental plane, and finally Buddhi (Spiritual Soul) and Atman (Divine Spirit) on the spiritual plane (*ibidem*, 82-83).

In *A Vision*, Yeats too associates his four principles to the four planes of being: Husk corresponds to the physical plane; Passionate Body, which represents passion or the objects of desire (*AVA*, 160), belongs to the astral plane and is therefore associable to the fourth theosophical principle, Kama Rupa, or body of desire (*ibidem*, 20). *Spirit* leads back to the mental plane, and to *Manas*, while *Celestial Body*, being “*the portion of Eternal Life [...]*” (*AVA*, 160), belongs to the spiritual plane and is associable to the seventh theosophical principle, *Atman*.

The four principles have a particular function in the system of *A Vision*. Their reflecting capacity makes them able to reproduce the divine in the sensible, exactly as the universal matrix or Mirror, in Boehme, can reflect the divine desire of self-manifestation (Boehme 1764, 10-13). Such a manifestation of divinity is made possible through an analogical relationship or correspondence between the higher and lower forms. The aim of the Mirror is therefore to reflect divinity, or rather make the Trinity visible in Nature too. This function, which is carried out by Husk in the Yeatsian system and allows the manifestation of the principles, is absolved in Theosophy by the Double Etheric or Astral Body, which acts as a medium between the inferior principles and the superior ones. The principle of the Astral Body is intrinsically tied to the theosophical concept of Astral Light, which “pertains only to our earth and all our bodies of the system on the same plane of matter with it” (Blavatsky 1897 [1888], 500).

This spirit of the material world, known as Anima Mundi, belongs to every living being and is an androgynous principle. The male component has the spiritual

quality and the female one has the material part. The Anima Mundi represents a fundamental concept in the Yeatsian system. In the *Vision Papers*, the poet states that one of his four principles, Passionate Body, is the fruit of “astral” or “universal images” and is therefore part of the “[...] world memory opacity passionate body” (Yeats 1992, 390; henceforth *YVP*), or rather of the Anima Mundi. According to Theosophy, only in “the highly evolved man” (Besant 1897, 23) is the astral plane perceptible in a direct and conscious way. On the contrary, this is vaguely usable by “common” human beings only during the dream state, thanks to the Body of Desire.

In *A Vision*, Husk and Passionate Body are defined as lunar principles, while Spirit and Celestial Body as solar principles. As well, Creative Mind and Body of Fate are solar or primary faculties, while Will and Mask are lunar and antithetical. In Yeatsian words, the word *primary* is related to the “objectivity of mind” and focuses on “outward things and events rather than of inward thought”. Thus, primary mainly means “reasonable and moral”. By contrast, the word *antithetical* sends back to “our inner world of desire and imagination” and is therefore “emotional and aesthetic” (*AVB*, 73). Primary and antithetical principles and faculties lead Yeats’s opposite system. While the primary pole aims to reach unification and equality, the antithetical one is based on division and differentiation.

In *A Vision*, Yeats contemplates the myth of cyclic nature, “A purely cyclical theory of history dominated by the organic imagery of birth, growth, death, and birth [...]” (*AVA*, 43). A cyclical movement of history, which somehow includes and validates all the symbols that can be found in the System and that in turn refer to and elaborate the unitary and cyclical vision of history:

November 1917 had been given to an exposition of the twenty-eight typical incarnations or phases and to the movements of their Four Faculties, and then on December 6th a cone or gyre had been drawn and related to the soul’s judgement after death; and then just as I was about to discover that incarnations and judgement alike implied cones or gyres, one within the other, turning in opposite directions, two such cones were drawn and related neither to judgement nor to incarnations but to European history. (*AVB*, 11)

The Great Wheel with its 28 moon phases directly refers to the symbol of the Great Year with its 28 historical phases. Exactly as a human being goes through the 28 phases and incarnates for as many as 26 times⁶, in the same way the historical cycles move from 1 to 15 up to 28. Since each wheel is part of a larger wheel, phase 1 of one cycle may correspond to another phase of a longer cycle; besides, each phase contains a wheel within itself.

Now, by dividing the moon phases into sub-sets of eleven moons each, four quarters emerge. The first quarter is dominated by the element of Earth, by the faculty of Will and by the principle of Husk. In this first cycle, soul reincarnations

⁶ “Twenty-and-eight the phases of the moon, / The full and the moon’s dark and all the crescents, / Twenty and eight, and yet but six-and-twenty / The cradles that a man must needs be rocked in; / For there’s no life at the full or the dark” (*AVB*, 60).

begin, for "Phases between 1 and 8 are associated with elemental earth, being phases of germination and sprouting" (AVB, 93). According to the wheel of rebirth, phases 1-8 correspond to the childhood of the soul, which is still preserving its inherent innocence. However, the appearance of Will around phase 8 causes the loss of its *status nascendi*: "In the early phases one finds travellers, chroniclers, grammarians, geographers and the general multitude of obscure hunters, fishers and tillers of the ground who do not see beyond their trade. All are objective with objectivity not of intellect but of instinct" (YVP, 4, 29).

The two triadic phases of this cycle, which exactly go from 2 to 4 and from 5 to 7, are different in essence from each other, as they are characterized by the so-called "Opening and Closing of the Tinctures". The two *tinctures* represent the very origin of the dialectic tension that dominates the existence of each man. The first is the symbol of macrocosm, of objectivity, of knowledge and therefore of *primary*, while the other represents the microcosm, subjectivity, creativity and, as such, is *antithetical*. Ultimately, the two *tinctures* are the two opposite poles that we have already encountered as the solar and lunar opposites. Going back to their opening and closing, Yeats claims that they are open until phase 4, while they close again at phase 5. During their opening, the dominant *gyre* is the primary and objective one of the four principles, while the four faculties are at their weakest moment. However, as mentioned above, in this quarter Will begins affirming itself, causing the loss of innocence. As a matter of fact, the child starts relating to the world outside; this is the reason why the fifth phase is defined "Separation from Innocence". At this point, faculties take control, while principles keep losing it.

Mask (faculty) and Passionate Body (principle) dominate the second quarter. Water is its element. Phase 8, the West, is the one that opens this quarter; it is also "symbolised in the diagram of the "Great Wheel" as a cup, for it is an emotional or natural intoxication" (AVB, 258). This phase expresses a transitional moment between the primary cycle and the antithetical one, between objectivity and subjectivity, where *primary* and *antithetical* contend with each other for supremacy. However, it also represents the birth of individualism, knowledge and sensuality. The dominant faculty is the Mask, the symbol of desire and knowledge. The Mask, indeed, "before Phase 15 is described as a 'revelation' because through it the being obtains knowledge of itself, sees itself in personality" (AVB, 85). The phases featuring this cycle are emotional and antithetical. The opening and closing of the *tinctures* respectively coincide with Phase 11 and Phase 12, and so they entail: "[...] a reflecting inward of the Four Faculties: all as it were mirrored in personality, Unity of Being becomes possible. Hitherto we have been part of something else, but now discover everything within our own nature. Sexual love becomes the most important event in life, for the opposite sex is nature chosen and fated. Personality seeks personality. Every emotion begins to be related to every other as musical notes are related. It is as though we touched a musical string that set other strings vibrating" (AVB, 88).

At the end of this second quarter, Will and Mask (antithetical faculties) have reached strength and power, therefore primary faculties are extremely weak, so

much that Creative Mind disappears in Will and Body of Fate in Mask. This is what happens in Phase 15: “Thought and will are indistinguishable, effort and attainment are indistinguishable; and this is the consummation of a slow process; nothing is apparent but dreaming Will and the Image that it dreams. Since Phase 12 all images, and cadences of the mind, have been satisfying to the mind just in so far as they have expressed this converging of will and thought, effort and attainment. The words ‘musical’, ‘sensuous’, are but descriptions of that converging process. The being has selected, moulded and remoulded, narrowed its circle of living, been more and more the artist, grown more and more ‘distinguished’ in all preference” (*AVB*, 135-136).

In the third quarter the dominant faculty is the Creative Mind and the element is Air “because through air, or space, things are divided from one another, and her intellect is at its height” (*AVB*, 93). The fifteenth phase geographically coincides with the South and is characterized by the symbol of the flower, embodying fleeting beauty. This phase makes up the centre of the wheel and the lunar phases, and it represents the moment when the individual gains a deeper knowledge of oneself. This quarter stands for the second half of human existence, from maturity to old age and death (which comes indeed at Phase 22). The dominant faculty and principle are respectively Creative Mind and Spirit, that is “intellect, as intellect was understood before the close of the seventeenth century – all the mind that is consciously constructive” (*AVA*, 15); but also, according to its antithetical form, imagination (*AVB*, 142). Phase 22 now represents the transitional moment when primary elements regain a dominant position.

Body of Fate and Celestial Body lead the last quarter, which is connected “with elemental fire, because here all things are made simple” (*AVB*, 93). This quarter exemplifies the last journey, the one towards the after-life, when man becomes aware of his lived life and of death, even though he is not able to accept it, yet: “Eyes spiritualised by death can judge / I cannot” (“Are You Content”, ll. 7-8). In Phase 22 (symbolised by the flower and located in the South) the self comes in contact with ultra-sensual reality; however, intellect cannot grasp it and in Phases 23, 24 and 25 the intellectual approach still struggles to prevail, together with perceptual knowledge. During the last three phases, on the contrary, “he [man] permits those senses and those faculties to sink in upon their environment. He will, if it be possible, not even touch or taste or see: ‘Man does not perceive the truth; God perceives the truth in man’ ” (*AVB*, 181). After the opening of the tinctures, the annihilation of personality takes place, and there is “a sharing of or submission to divine personality experienced as spiritual objectivity” (*AVB*, 88-89). Phase 28 is a kind of spiritual paralysis; here, the four faculties are not completely formed yet and its exemplary symbol is the Fool, whose incarnation represents the departure of man from perceptual reality:

Hunchback and Saint and Fool are the last crescents
 The burning bow that once could shoot an arrow
 Out of the up and down, the wagon-wheel

Of beauty's cruelty and wisdom's chatter
 Out of that raving tide – is drawn betwixt
 Deformity of body and of mind. ("The Phases of the Moon", ll. 118-123)

In the first phase, the solar and primary element is dominant, while the prevailing faculties are Body of Fate and Creative Mind: "there is complete passivity, complete plasticity" (AVB, 183).

According to this division of the wheel of incarnations into four quarters, the transitional points that inaugurate each new quarter occur between the phases 26 and 27, 4 and 5, 12 and 13, 18 and 19. Between the twenty-seventh and the fourth phase "the Tinctures become one Tincture", between the fifth and the twelfth they "become two again", between the thirteenth and the eighteenth "each Tincture divides into two" and, at last, between the phase 19 to 26 they go back to two again, to become one all over again (AVA, 17).

This image of quarters and lunar phases clearly shows how beyond phases 8, 22, 15 and 1, each quarter consists of six phases or two triads. In the second edition of *A Vision*, generally known as *A Vision B*, Yeats states that the first phase of each triad represents the manifestation of power, the second the organization, and the third the preparation to the form of power that will appear in the new phase (AVB, 92-93):

Excluding the four phases of crisis each quarter consists of six phases, or of two sets of three. In every case the first phase of each set can be described as the manifestation of power, the second of a code or arrangement of powers, and the third of a belief, the belief being an appreciation of, or submission to, some quality which becomes power in the next phase. The reason of this is that each set of three is itself a wheel, and has the same character as the Great Wheel. (AVB, 93)

Yeats's formulation of the transmigration of souls, which he expresses through the symbolism of the lunar phases, the quarters and the thirteenth cone, takes us directly to the heart of Theosophy. Reincarnation after physical death is a concept that Blavatsky seems to inherit from Buddhist theory. According to Buddhism, the reincarnation cycle is an educational pilgrimage offered to man in order to learn how to separate himself from his material "bodies". She argues that this separation is made possible through the help of *Mahatma* or Teachers: they are human beings who have already accomplished their cycle of incarnations, but they have decided to remain into perceptual reality in order to help others to reach perfection. According to Blavatsky, man cannot reincarnate both in body and spirit, as only his most sublime part will be able to become immortal. Indeed, among the seven "bodies" that make up the human being – divine, monadic, spiritual, intuitive, mental, astral and physical – only the highest two are truly immortal, while the other five cannot reach this condition. In other words, Physical Body and Prana (or vital principle), which are the lowest principles, are placed in the Kama-loka or the place of desire (Blavatsky 1877, App. 32-33), as well as Linga Sharira (Etheric Double or Astral Body), Kama Rupa (Desire Body), and the lo-

wer part of Manas “are left behind in Kama-loka, firstly as material residue, then later on as a reflection on the mirror of Astral light. Endowed with illusive action [...]” (*ibidem*, App. 34). Therefore, only the highest triad made up by the higher part of Masas, Buddhi and Atman, will be able to reach the *Devachan*, that is the condition of happiness prior to reincarnation (*ibidem*, App. 34).

As the lunar or primary principles and phases are connected to the physical sphere and thus are mortal, the solar or antithetical principles and faculties, which are connected to the mental and spiritual sphere, are necessarily immortal. For this reason, while Husk and Passionate Body will disappear after physical death, since “Husk is sensuous and instinctive, almost the physical body during life, and after death its record” (AVA, 160), Spirit and Celestial Body will appear again (AVB, 188, 223-224). Spirit represents the principle of the individual soul or “mind” (AVB, 187) and, within the theosophical system, it appears to find many similarities with Manas. In *The Seven Principles of Man*, Annie Besant defines Manas as “[...] the immortal individual, the real ‘I,’ that clothes itself over and over again in transient personalities, and itself endures for ever” (Besant 1897, 29).

It is quite interesting to observe how both Spirit and Manas seem to have two distinctive parts in dialectical opposition with each other that take them in two antithetical directions. As a matter of fact, Manas gets attracted to Kama, the Body of Desire and the last mortal principle, as well as to Spiritual Soul, the second spiritual principle above which there is only Atman or Divine Spirit. In a similar way, Spirit also shows the same double attraction and split, which will get solved only through a process of growth that originates in lived life, but that will reach its completion in spiritual reality. In other words, even though Spirit is not likely to undergo any *Bildung* during its material existence because of its attraction for Passionate Body, nevertheless it will be able to elevate its gaze towards Celestial Body during its spiritual existence and overcome its materialistic craving. It is worth noting, at this regard, the divergent judgement Yeats and Blavatsky express in relation to the attractions to which the two principles under discussion are subject. Indeed, Theosophy considers the union between Manas and Kama as definitely negative, since it expresses Manas’s inability to free itself and fight against its condition of captivity, so that its *status* of dependence will only end with physical death. On the contrary, according to Yeats, Passionate Body’s power of attraction over Spirit during worldly life is the *conditio sine qua non* for its very incarnation: Spirit will only be able to completely embrace and understand ultra-sensual reality after having completed its worldly pilgrimage and having totally devoted itself to material life.

This contrast between the two systems is crucial to explain the different view that Yeats and the theosophists have of phenomenal and noumenic realities; a view that makes clear, at least up to some extents, the different goals of the two systems. While the theosophical approach to culture, and therefore implicitly to Truth, is essentially ascetic, Yeats’s approach is instead essentially pragmatic and empirical. Thus, if on one hand Theosophy aims at reconciling every contrasting principle in the primary unity and therefore at man’s abandoning the material world, on the other, Yeats, the “magician”, the new Faust, aims at reaching ultimate knowledge not

to ascend to *nirvana*, but, paradoxically, to remain in *samsara* in order to understand all its mysteries. He seems to be much more focused on each phase and on the “true” and real human beings to be found there, rather than on “the breaking of the circle (or hatching from the egg) and the return to “Great Eternity” [...]” (Besant 1893, 139). In Raine’s words, “Yeats was less preoccupied with release from the wheel than with the States themselves, as perhaps was Dante, whose “states” of Hell, Purgatory and Paradise are, like Yeats’s phases of the moon, peopled with many souls, with human individuals incomparably richer than are Blake’s and Swedenborg’s abstract Patriarchs, [...]. For Yeats release from the wheel was a remote possibility, while the States were charged with attraction and full of interest” (1986, 139).

After attending the theosophical lodge in London as an apprentice for a few months, Yeats realizes, to his great disappointment, that the privileged and undisputed object of these theosophical lectures is not the practical exercise of acquired notions, but rather a wider and deeper analysis of those same notions, from Neoplatonism to Cabbala, from Vedic to Tibetan philosophy (Ellmann 1989, 65), which allow the disciple to overcome the several trials of initiation facing him on his ascent of the ladder. It is not surprising then, how Yeats tries to convince the brotherhood of the necessity of reaching esoteric knowledge by using more practical tools. Eventually, in 1888, due to the pressure of a few “chelas” who wished to delve into the secrets of practical magic, Blavatsky decides to form an under section of the Theosophical Society, the Esoteric Section, only for her most eminent initiates⁷. Yeats joins the section and, during this time, he learns and understands the semantic and symbolic value of the seven principles and seven planes of being, as well as of the four natural elements, only to mention some of the main theosophical axioms (Yeats 1973, 23). Yet, contrary to the sterile practice of magic, which is dangerous when used without the necessary deep understanding of the ancient knowledge it stems from, Blavatsky goes on educating her disciples in the historical and critical study of the magical esoteric symbols, in order to provide them with a fertile ground to grow as theosophists. In 1888-1890, in the midst of his enthusiasm for occultism and yet unable to understand the importance of Blavatsky’s chosen method for revealing “God’s wisdom” to her disciples⁸, Yeats crosses the superimposed limits in the experimentation with the magical notions acquired – practical exercises that resulted in disaster. In 1890 Yeats is asked to resign from the great London lodge (Ellmann 1989, 69).

⁷ “But in 1888 the Theosophists’ demand for magical instruction was so great that she resolved to form an Esoteric Section for the sincerest of her “chelas”. Yeats was delighted and joined the group soon after it was formed. He was eager to probe more deeply into Theosophical arcana, and he hoped too that the Esoteric Section would [...] (prove) that occult phenomena were possible [...]” (Ellmann 1989, 65-66).

⁸ The time that Yeats spends in the Theosophical Society, and especially in the Esoteric Section, would later appear crucial and even necessary for his *Hodos Chameliontos* into the mysteries of occultism, and it certainly represents the first seed of the symbolic layers that make up *A Vision* (Hough 1984, 35).

References

- Adams Hazard, *Blake and Yeats: The Contrary Vision*, Russell & Russell, New York 1968.
- AE, *The Collected Works of W.B. Yeats*, vol. VI, *Prefaces and Introductions*, ed. by William H. O'Donnell, Macmillan Publishing Company, New York 1989.
- Bachchan H.R., *W.B. Yeats and Occultism: A Study of his Works in relation to Indian Lore, the Cabbala, Swedenborg, Boegme and Theosophy*, Motilal Barnarsidass, Delhi 1965.
- Besant Annie, *The Seven Principles of Man*, Theosophical Publishing Society, London 1897.
- Blavatsky H.P., *Isis Unveiled: A Master-Key to the Mysteries of Ancient and Modern Science and Theology*, Bouton, New York; Quaritch, London 1877, 2 vols.
- Blavatsky H.P., *The Secret Doctrine* (1888), vol. III, Cambridge University Press, New York 1897.
- Boehme Jacob, *The Works of Jacob Behman*, vol. IV, ed. by William Law, Richardson, London 1764.
- Cranston Sylvia, *H.P.B. The Extraordinary Life & Influence of Helena Blavatsky Founder of the Modern Theosophical Movement*, G.P. Putnam's Sons, New York 1993.
- Ellmann Richard, *Yeats: The Man and the Masks*, Penguin Books, London 1989.
- Finneran R.J., "On Editing Yeats. The text of *A Vision* (1937)", in *Texas Studies in Literature and Language*, 19, 1, 1977, pp. 119-134.
- Fontani Marco, Costa Mariagrazia, Orna Mary Virginia, *The Lost Elements. The Periodic Table's Shadow Side*, Oxford University Press, Oxford 2015.
- Foster R.F., *W.B. Yeats. A Life. I The Apprentice Mage*, Oxford University Press, Oxford-New York 1997.
- Gould Warwick, "Lionel Johnson Comes the First to Mind": Sources for Owen Aherne", in Harper 1975, 255-284.
- Gould Warwick, *Yeats Annual No 18*, Open Book Publishers, London 2016.
- Harper G.M. (ed.), *Yeats and the Occult*, Macmillan of Canada, Toronto; Palgrave, London 1975.
- Harper G.M., Hood W.K. (eds), *A Critical Edition of Yeats's A Vision (1925)*, Macmillan, London 1978.
- Hough Graham, *The Mystery Religion of W.B. Yeats*, The Harvester Press, Brighton 1984.
- Hutin Serge, *Les disciples anglais de Jacob Boehme aux XVII-XVIII siècles*, Editions Denoël, Paris 1960.
- Macrae Alasdair D.F., *W.B. Yeats. A Literary Life*, Palgrave Macmillan, London 1995.
- Monteith Keith, *Yeats and Theosophy*, Routledge, London 2008.
- North Michael, *The Political Aesthetic of Yeats, Eliot, and Pound*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- Quan Judge William, "The Sheaths of the Soul!", *Lucifer*, IX, 1892, 323-326.
- Raine Kathleen, *Yeats the Initiate. Essays on Certain Themes in the Writings of W.B. Yeats*, Allen and Unwin, London 1986.
- Sidnell M.J., "Mr. Yeats, Michael Robartes and Their Circle", in Harper 1975, 225-254.
- Unterecker John, *Yeats: A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1963.
- Yeats W.B., *A Vision: An Explanation of Life Founded upon the Writings of Giralduus and upon certain Doctrines attributed to Kusta Ben Luka*, T. Werner Laurie, Ltd., London 1925.
- Yeats W.B., "Per AMica Silentia Lunae", *Mythologies*, Macmillan, New York 1959.
- Yeats W.B., *Memoirs: Autobiography – First Draft: Journal*, edited by Denis Donoghue, Macmillan, London 1972; Macmillan, New York 1973.
- Yeats W.B., *Yeats's Vision Papers*, general editor G. Mills Harper, Macmillan, London 1992.
- Yeats W.B., *The Poems*, ed. by Daniel Albright, J.M. Dent, London 1998.

I mutevoli volti dell'eroe

Giuseppe Serpillo

Università di Sassari (<gserpillo@hotmail.com>)

Abstract

Yeats needed heroes and looked forward to finding one who might embody his ideas and hopes of the beginning of a new era. However, his standard of perfection changed over the years: from a character in whom the best and highest qualities of an individual might come into being, to a model of the hero able to stand as a symbol and guide for his fellow men, in particular those people Yeats felt mainly responsible for, the Irish. There is something Carlylean in this (Yeats knew and appreciated Carlyle, even though he did not like his style), but his view of the hero includes other models, like the tragic hero and the hero of myth. This paper takes into consideration two heroes who frequently recur in his work, Oisín and Cúchulainn, pointing to similarities and difference both in their qualities and functions. However, above and beyond them, it is the poet himself that emerges as a key figure of a hero in Yeats's poetry, as the only one who can fulfil the double task of developing his self and playing an essential social and moral role.

Keywords: Carlyle, Cúchulainn, hero, responsibility, Yeats

Il mondo, come sosteneva Thomas Carlyle, ha veramente bisogno di eroi¹, oppure l'individuo eminente, l'individuo che si distingue e si eleva su tutti gli altri individui è diventato, se non figura risibile almeno sospetta in una società fin troppo incentrata su valori che rinviando all'esaltazione dell'interesse individuale? Se una società ha subito il fascino e i disastri del culto dell'individuo, duce e condottiero, certo non vuole più sentire parlare di eroi², ma ciò non ci autorizza a negare che di eroi si sia sentita la necessità in tempi diversi dai nostri. Bisogna storicizzare, come sempre. Ciò vale ovviamente e in alto grado per William Butler Yeats, che di eroi aveva e proclamava il bisogno, e di cui auspicava l'avvento. Sì, ma che eroe: l'eroe tragico, quello romantico, l'eroe mitico, quello borghese, l'eroe carlyliano, quello cristiano? Difficile dare una risposta univoca; nella sua lunga vicenda esistenziale Yeats dovette confrontarsi perlomeno con due realtà mutevoli: quella del mondo, della Storia, che conobbe stravolgimenti e metamorfosi più drammatici e frequenti di quanto

mai accaduto in precedenza, e quella interiore che si trasforma per effetto degli anni e dei filtri attraverso i quali gli accadimenti esterni raggiungono il pensiero e la sensibilità individuali; e ciò a dispetto del diritto da lui stesso affermato di porre un sigillo di unità e coerenza a tutta la sua opera poetica³ e una sistematizzazione a quel coacervo di esperienze e letture diverse che andarono a confluire in *A Vision* (1925; 1937)⁴.

Barton Friedman sostiene che «the artist [posits himself] as his own hero»⁵. Ciò è certamente possibile, ma nel caso di Yeats mi sembra che questa sia solo una parte dei suoi orientamenti e della prassi conseguente. Se Yeats l'artista infatti è certamente «his own hero», ciò non gli impedisce di tenere ben presenti in primo luogo le esigenze della sua gente e poi quelle dell'uomo oltre e al di sopra del mero nazionalismo, esigenze non solo e non semplicemente pratiche – anche se neppure di queste Yeats si disinteressò⁶ –, quanto piuttosto culturali, di una palingenesi morale che investisse di sé una visione del mondo alternativa a quella di una piccola borghesia priva di visione. Se Yeats vagheggia un mondo modellato dall'arte e sull'arte, c'è sempre però una parte di lui, soprattutto dopo il 1916, che è consapevole della responsabilità che l'intellettuale e il poeta hanno nei confronti della società, vista non come astrazione, ma come società reale, composta da uomini che vivono la loro quotidianità, di un paese che ha bisogno di un governo, di un governo che deve rispondere alla necessità di crescita del paese che viene governato. L'eroe a questo punto è certamente una figura idealizzata, mitica, ma la sua funzione non diventa solo quella della propria crescita personale, della propria realizzazione, della fusione del *self* col suo *anti-self*, ma investe anche la società nella quale opera, che lo voglia consapevolmente o no. Il che – è opportuno ricordarlo – è anche una caratteristica dell'eroe mitico. La «terrible beauty» evocata in *Easter 1916* (1916), che nasce dalla constatazione di un eroismo che si esplica nella cruda semplicità di un gesto di generosità vissuto da individui che la voce poetante degnava a malapena di un saluto, non è un ridimensionamento dell'ideale eroico, quanto una sua riformulazione in termini più complessi e severi: il riequilibrio di un eroismo troppo *ipnotico*, astratto nel confronto con una realtà con cui sartrianamente bisogna pur sporcarsi le mani⁷.

Non una sola tipologia dell'eroe per Yeats, quindi, con queste premesse, ma figure o rappresentazioni dell'eroe e di atti eroici che cambiano nel tempo: da Countess Cathleen a Con Markiewicz, da Cathleen Ní Houlihan agli eroi dell'*Easter Rising*, da Michael Robartes a Oisín a Cuchulain, con l'unico elemento unificante che a tutti è affidato il compito di indicare una via, indurre all'azione, offrire soluzioni o percorsi alternativi. Dei personaggi appena nominati, tuttavia, due in particolare sembrano esprimere con maggiore continuità la predisposizione mitopoietica del poeta e drammaturgo irlandese: Oisín e Cuchulain, soprattutto quest'ultimo, vero 'eroe dai mille volti', capace di trasformarsi, adattarsi e dare voce alle mille ombre e sfaccettature della mutevole sensibilità yeatsiana.

Oisín è il protagonista assoluto di una delle prime prove poetiche dello scrittore, *The Wanderings of Oisín* (1889), un poemetto di oltre duecento versi in cui l'eroe viene presentato nelle vesti di un vecchio «bent, and bald, and blind, / With a heavy heart and a wandering mind» (vv. 1-2)⁸, che dialoga con un altro grande vecchio, San Patrizio, espressione di quel ciclo dell'oggettività non ancora definito da Yeats a quel tempo, e quindi incompatibile con la soggettività del suo oppositore; come amante felice di Niamh nel mondo senza tempo di Tir na nÓg, e come commosso e pietoso reduce nel mondo della storia, che perde l'immortalità e la giovinezza per un atto di compassione verso un'umanità ingloriosa, piegata dalla fatica e dall'infelicità. Oisín ricompare poi, menzionato come uno degli *old themes*, in una delle sue ultime poesie, *The Circus Animals' Desertion* (1937-1938), con Countess Cathleen, il Matto e il Cieco (the Fool and the Blind Man) e Cuchulain del dramma *On Baile's Strand* (1903). Cuchulain invece è un vero e proprio perno attorno al quale si dipanano le metamorfosi dell'eroe nel corso della sua lunga riflessione sul tema, dalla prima comparsa in due poesie rispettivamente della raccolta *The Rose* (1893) e *The Wind Among the Reeds* (1899)⁹, all'ultimo testo drammatico, *The Death of Cuchulain*, e alla poesia *Cuchulain Comforted*, entrambi del 1939.

Sia Oisín che Cuchulain sono eroi mitici e presentano in maggiore o minor grado gli attributi di tale tipologia di eroe: rispondono a una chiamata, sono spinti da un impulso ad accogliere la sfida, uniscono violenza e compassione; ma solo Cuchulain manifesta pienamente queste proprietà in diversi momenti della sua utilizzazione funzionale alle tesi del drammaturgo-poeta, aggiungendovi altre peculiarità che in Oisín sono appena accennate o non compaiono affatto: una vitalità gioiosa, un'allegria non disgiunta dalla capacità di cogliere il comico della situazione, come in *The Green Helmet* (scritto nel 1909, pubblicato 1910), un contatto più intenso e sofferto col mondo degli uomini. Nel poemetto del 1889 Oisín è immerso in una specie di incantazione ipnotica fortemente influenzata dal diffuso estetismo *fin de siècle*, a cui non è affatto estraneo il celtismo dello stesso periodo; il secondo è un eroe che conosce la sconfitta e che muore vincitore proprio in quanto sconfitto, come Cristo. A Oisín mancano l'azione e il contatto con l'oggettività; la sua scelta di sospendersi dall'azione per vivere a Tir na nÓg lo condanna a un perenne distacco dalla realtà, cosicché quando tenta di nuovo il contatto, questa gli precipita addosso trasformandolo in un vecchio senza forze¹⁰. Sarebbe il destino di Cuchulain se riuscisse a bere alla fonte dell'immortalità in *At the Hawk's Well* (1916), ma Cuchulain insegue invece il falco, ossia l'icona della sua immaginazione creativa e dinamica. È forse per questa sua predisposizione all'azione che Yeats sceglie di presentarcelo soprattutto in opere teatrali, che sono esse stesse, per definizione, azione. In *At the Hawk's Well*, Cuchulain, venuto in cerca del pozzo da cui sgorga l'acqua dell'immortalità, ne viene distratto dall'incantazione che su di lui esercita la danza della custode del pozzo, trasformatasi in falco e quindi in una creatura dell'*underworld*. Dal punto di vista del vecchio, e del senso comune, Cuchulain

commette una sciocchezza perché, pur avendone la possibilità, si fa sfuggire l'occasione di diventare *fisicamente* immortale; ma tale forma di immortalità, in fondo, non interessa all'eroe: all'eroe mitico interessa l'azione, non la sua finalizzazione. L'eroe apre la strada, ma sono gli altri che devono seguirla. Come osserva Guido Paduano, «le regole sociali valgono per la comunità, mentre per l'individuo vale il comandamento interiore»¹¹.

L'eroe vive nel momento, non nell'eternità, così come il poeta – vedremo – vive nel momento creativo che è, come diceva Shakespeare, eternamente presente. Cuchulain può infine essere sconfitto, ma essendo entrato in dialettica con il mondo degli uomini, fra i quali, come osserva Friedman, sono annoverati gli spettatori del dramma, la sua sconfitta non è inutile. Funzione dell'eroe mitico, ma anche carlyliano, infatti, è di aprire la strada del cambiamento alla società che lo ha prodotto, o a cui dalla provvidenza è stato donato, attraverso un suo personale impegno, il suo mettersi in gioco, a rischio.

Opportunamente Friedman scorge un parallelismo fra il ciclo shakespeariano cosiddetto dell'*Enriade* e il ciclo di Cuchulain, ma più per ragioni strutturali¹² che per uno specifico riferimento alla figura dell'eroe. A me pare invece che tale parallelismo sia sostenibile anche per altre ragioni, che si riferiscono soprattutto al significato che Enrico e Cuchulain assumono nei drammi che li vedono protagonisti e alla funzione che viene attribuita al coro, rispettivamente il Prologo in *Henry V* (1600) e i Musicisti in *The Only Jealousy of Emer* (1919). Nel personaggio di Enrico V Shakespeare crea forse il suo unico vero eroe positivo, trascinatore e responsabile del suo popolo – si consideri il periodo in cui il dramma venne composto e rappresentato: alla morte senza figli di Elisabetta, l'Inghilterra si trovava a un bivio pericoloso nella prospettiva di un colpo di stato dei cattolici o di una guerra civile. Allo stesso modo Yeats individua in Cuchulain l'eroe che si erge a simbolo e guida di una nuova generazione di irlandesi. Sia Shakespeare che Yeats si trovano in un periodo storico di grande cambiamento per il loro paese, un periodo di smarrimento e di grande tensione per il primo; di grande tensione e di confusione per il secondo. Il popolo irlandese passa da un totale asservimento di secoli all'Inghilterra a una presa di coscienza della propria identità autonoma, che lo porterà in alcuni decenni all'indipendenza, cui si accompagnerà però un faticoso percorso di aggiustamento e riorganizzazione attraverso tensioni, polemiche, pericoli, involuzioni e contraddizioni. Per entrambi si tratta di tenere unito il popolo identificando una figura che lo rappresenti e sia in grado di guidarlo e trasformarlo: Enrico V è una tale figura, che dell'eroe conserva i tratti fondamentali, anche se ne acquista altri che potrebbero inserirlo *sic et simpliciter* nella categoria degli eroi machiavellici, diversi da personaggi come Riccardo III solo per il diverso orientamento e l'intenzionalità del loro agire. Intendiamoci, Enrico e Cuchulain sono molto diversi l'uno dall'altro, anche se entrambi subiscono una metamorfosi: il giovane Hal di *Henry IV* (1598) si evolve nel Re Enrico di *Henry V*, così come il Cuchulain di *At the Hawk's*

Well si trasforma in quello di *The Death of Cuchulain*; ma mentre Enrico è consapevole della sua funzione di guida e di *path opener* e tale consapevolezza gli dà l'impulso a procedere nonostante la situazione disperata in cui viene a trovarsi sul suolo di Francia, Cuchulain non ne è apparentemente consapevole, e comunque non se ne preoccupa – in ciò molto più simile agli eroi del mito, che pure rendono disponibili percorsi a quelli che vorranno seguirlo su quella strada – e non conferisce alla sua azione la finalizzazione, che invece in Enrico è ben presente dall'inizio alla fine¹³. Come per il Prologo di *Henry V*, i Musicisti di *The Only Jealousy of Emer* invitano il pubblico a prendere parte alla creazione della scena, con ciò modificando non soltanto il suo punto di vista statico sull'esperienza teatrale, ma impegnandolo nello stesso tempo a modificare se stesso e la sua visione del mondo. A questo punto, Cuchulain e coloro che lo evocano – i Musicisti – diventano i portatori di un messaggio che risale a colui che li ha evocati e messi in scena, ossia il drammaturgo stesso, ma in questo caso anche il poeta, che quindi emerge come il vero eroe invisibile, una specie di *Deus absconditus*, l'unico in grado di indurre significativi cambiamenti nella relazione uomo-mondo. Se il poeta, come sostiene Carlyle – che Yeats conosceva bene, anche se non ne apprezzava lo stile – «è disceso quaggiù proprio per vederla, questa divina idea, e rivelarcela»¹⁴, è tuttavia destinato a rimanere inascoltato perché, ancora nelle parole di Carlyle, tale idea si manifesta con un linguaggio totalmente nuovo che ai contemporanei spesso risulta ostico o incomprensibile. E tuttavia egli ha l'obbligo di esprimersi attraverso l'azione della parola. Yeats lo conferma più volte, che si riferisca a se stesso, come in *To Ireland in the Coming Times* (1892)¹⁵, o esorti i poeti irlandesi a farsi mentori e sprone della loro gente¹⁶. Il divenire della poesia si contrappone alla staticità, all'immobilità del proprio Paese, alla sua chiusura e paralisi, che esprime però l'immobilità della borghesia trionfante, priva di sogni, e di conseguenza di creatività. Così come il gesto eroico e il percorso compiuto dall'eroe restano tracce per tutti coloro che vorranno o potranno/sapranno seguirli, allo stesso modo la parola del poeta è il 'sempre presente' che è essenziale per il cambiamento, per la metamorfosi. Che i tempi attuali la ignorino o se la scrollino di dosso è il segno che il vecchio ciclo non si è ancora concluso e che i ciechi come Conchubar o Aife, o come la società che era sotto gli occhi di Yeats, hanno ancora la forza di vincere la partita¹⁷, in ciò proclamando l'analogia fra la morte di Cristo, che apre il nuovo ciclo dell'oggettività attraverso il sacrificio della propria vita terrena, e Cuchulain, che ha la stessa funzione di aprire il ciclo opposto, della soggettività, che non è certo quella del borghese, del mercante, del banchiere o del capitalista. Non rappresenta una smentita di quanto finora affermato sulla centralità dell'azione, della dinamicità che dovrebbe caratterizzare insieme l'eroe e la poesia, la contemplazione dell'immobilità in cui si risolvono «all complexities of mire and blood»¹⁸, perché quanto riluce in *Byzantium* (1926) rappresenta la conclusione di un viaggio, il raggiungimento di quella perfezione inattingibile

nella vita umana, che è comparabile con la quindicesima fase della luna, il punto in cui si raggiunge l'unità dell'Essere e tutte le contraddizioni si annullano e si fondono. Ma se, come ricorda Paduano, «[l']individuo singolo [...] può apprendere la pienezza del futuro [ma] per definizione non può viverla [...] vissuti sono invece il dolore e la fatica che ne rappresentano la premessa indispensabile»¹⁹: «L'artificio dell'eternità»²⁰ è, per l'appunto, un artificio, un'epifania, ma sia l'eroe, sia il poeta – che in quanto crea o ri-crea l'eroe, è egli stesso il vero eroe – appartengono alla dimensione umana del tempo, non a quella divina del senza tempo, anche se ad essa tendono e verso di essa tracciano il cammino.

Note

¹ «[A] mio parere, la storia universale, la storia di quanto l'uomo ha compiuto sulla terra è, in sostanza, la storia dei grandi uomini che vi hanno operato». «La storia del mondo, ripeto, è la biografia dei grandi uomini» («[A]s I take it, Universal History, the history of what man has accomplished in this world, is at bottom the History of the Great Men who have worked here». «The history of the world, I said already, was the biography of great men»). T. Carlyle, *Gli eroi, il culto degli eroi e l'eroico nella storia*, introd., trad. it. e note di G. Spina, BUR, Milano 1992, p. 39 e p. 4 (or. ed., *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, James Fraser, London 1841, p. 1).

² «Abbiamo avuto tali falsificazioni che ora non ci fidiamo più di nulla. Sono circolate sul mercato così tante monete placcate, di basso conio, che è diventata adesso comune la convinzione che l'oro non esista più e persino che si possa benissimo farne a meno!», in Id., *Gli eroi, il culto degli eroi e l'eroico nella storia*, cit., p. 277 (or. ed. *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, cit., p. 327: «We have had such forgeries, we will now trust nothing. So many base plated coins passing in the market, the belief has now become common that no gold any longer exists, – and even that we can do very well without gold!»).

³ I suoi *Collected Poems* (1933) vogliono porsi come la parola risolutiva dell'intenso e spesso tormentato iter di revisione, di cui è testimonianza la monumentale *Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats*, a cura di P. Allt, R.K. Alspach, Macmillan, New York 1957.

⁴ Scrive infatti Boitani: «A ogni passo di questo ritratto del poeta da vecchio incontriamo conflitti, contraddizioni, svolte: i miti, i simboli, le immagini si dispongono a cerchi concentrici, l'uno contro e dentro l'altro, l'uno di volta in volta illuminato e oscurato dall'altro» (P. Boitani, *Soltanto le parole sono un bene sicuro*, in W.B. Yeats, *L'opera poetica*, trad. it. di A. Marianni, "I meridiani" Mondadori, Milano 2005, p. LXXIII). Concordo con quanto sostiene Piero Boitani a proposito dell'ultimo Yeats, con la riserva che quanto ivi affermato è a mio parere estendibile a tutta l'opera del poeta in quanto parte integrante della sua stessa personalità umana. La contraddizione in realtà fa parte di un processo dialettico finalizzato alla definizione di un'idea, di un progetto o di una visione, e quindi si tratta di una contraddizione necessaria.

⁵ B.R. Friedman, *Adventures in the Deep of the Mind: The Cuchulain Cycle of W.B. Yeats*, Princeton UP, Princeton 1977, p. 40.

⁶ Yeats, come è noto, si interessò attivamente delle vicende politiche del suo Paese e per qualche tempo ricoprì pure una carica pubblica nel neonato Stato Libero d'Irlanda, anche se la piega che presero successivamente gli avvenimenti e la politica di chiusura attuata dai vari governi che si succedettero fino alla sua morte gli suscitò più critiche che consensi.

⁷ T. Carlyle, *Gli eroi, il culto degli eroi e l'eroico nella storia*, cit., pp. 122-123: «Rivelate al più ottuso manovale il modo per farlo», ovvero compiere azioni nobili e pure, rivendicare la propria natura divina «e in lui si sveglierà l'eroe. Grave torto arrecano all'uomo coloro i quali sostengono che si lasci sedurre dagli agi. Le difficoltà, l'abnegazione, il martirio, la morte sono

gli allettamenti che agiscono sul cuore umano» (or. ed. *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, cit., p. 114: «Show him the way of doing that, the dullest daydrudge kindles into a hero. They wrong man greatly who say he is to be seduced by ease. Difficulty, abnegation, martyrdom, death are the *allurements* that act on the heart of man»).

⁸ W.B. Yeats, *The Wanderings of Oisín* (1889), in Id., *The Collected Poems*, London Macmillan 1965, p. 409.

⁹ *Cuchulain's Fight with the Sea e The Secret Rose*.

¹⁰ «I fell on the path, and the horse went away like a summer fly; / And my years three hundred fell on me, and I rose, and walked on the earth, / A creeping old man, full of sleep, with the spittle on his beard never dry» (W.B. Yeats, *The Wanderings of Oisín*, cit., book III, vv. 190-192, p. 445).

¹¹ G. Paduano, *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*, BUR, Milano 2008, p. 45.

¹² B.R. Friedman, *Adventures in the Deep of the Mind: The Cuchulain Cycle of W.B. Yeats*, cit., pp. 3-4.

¹³ Yeats non condivideva l'entusiasmo di molti critici, soprattutto inglesi, per Enrico V, e gli sembrava esagerata, se non impropria, la tendenza a considerarlo l'unico vero eroe che Shakespeare concepisse come tale. Alla figura di Enrico, Yeats preferiva quella del sofferente e umiliato Riccardo II, apparentemente perché in quella figura di *'dispossessed'* riconosceva il simbolo dell'espropriazione dei diritti di autonomia e sovranità subiti dall'Irlanda ad opera degli inglesi. Enrico cioè sarebbe l'incarnazione di quello spirito inglese di conquista di cui Riccardo II sarebbe invece vittima; ma è evidente che Yeats non poteva riferirsi ai personaggi storici, basando invece i suoi giudizi sulla loro rappresentazione nel teatro shakespeariano. Al contrario, se avesse dovuto riferirsi ai personaggi storici non avrebbe avuto molta coerenza la sua valutazione di Riccardo II come vittima sacrificale e soprattutto non avrebbe potuto permettersi parallelismi, espliciti o occulti, fra quel re inglese e l'Irlanda. Come dimenticare infatti che Riccardo aveva fra i suoi progetti la 'punizione' del ribellismo irlandese attraverso una campagna militare, che certamente non intendeva essere rispettosa degli irredentisti irlandesi?

¹⁴ T. Carlyle, *Gli eroi, il culto degli eroi e l'eroico nella storia*, cit., p. 223: «Il letterato è disceso quaggiù proprio per vederla, questa divina idea, e rivelarcela; e in ogni nuova generazione essa si manifesterà con un nuovo linguaggio» (or. ed. *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, cit., p. 253: «But the Man of Letters is sent hither specially that he may discern for himself, and make manifest to us, this same Divine Idea: in every new generation it will manifest itself in a new dialect»).

¹⁵ «I cast my heart into my rhymes, / That you in the dim coming times, / May know how my heart went with them / After the red-rose-bordered hem» (W.B. Yeats, *The Rose*, in Id., *The Collected Poems*, cit., vv. 45-48, p. 58). Il pronome *them*, se può riferirsi al più vicino *faeries*, si collega però idealmente alla prima strofa della poesia in cui il poeta dichiara di sentirsi parte di una «company / That sang, to sweeten Ireland's wrong / Ballad and story, rann and song» (ivi, vv. 2-4), un'interessante versione lirica dell'eliotiano *Tradition and the Individual Talent* (1921). Corsivi miei.

¹⁶ «Irish poets learn your trade, / Sing whatever is well made, / Scorn the sort now growing up / All out of shape from toe to top» (W.B. Yeats, *Under Ben Bulbin*, 1938, in Id., *The Collected Poems*, cit., vv. 69-72, p. 400).

¹⁷ «Gli eroi se ne sono andati; sono giunti i ciarlatani», sostiene Carlyle (T. Carlyle, *Gli eroi, il culto degli eroi e l'eroico nella storia*, cit., p. 244, ed. orig. *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, cit., p. 282: «Heroes have gone out; Quacks have come in»); una proposizione che Yeats indubbiamente avrebbe potuto sottoscrivere; come la seguente, che bene si adatta allo sconforto del drammaturgo e poeta irlandese negli ultimi momenti della sua vita, che si manifesta sia nel dramma, sia nella poesia intitolati *The Death of Cuchulain*: «Non è l'eroe soltanto che ci occorre, ma un mondo che ne sia degno; non un mondo di valletti;

altrimenti l'eroe arriverà quasi invano» (T. Carlyle, *Gli eroi, il culto degli eroi e l'eroico nella storia*, cit., p. 294, ed. orig. *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, cit., p. 350: «Not a Hero only is needed, but a world fit for him; a world not of Valets; – the Hero comes almost in vain to it otherwise!»)

¹⁸ W.B. Yeats, *Byzantium, The Winding Stair and Other Poems* (1933), in Id., *The Collected Poems*, cit., p. 281.

¹⁹ G. Paduano, *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*, cit., p. 86.

²⁰ «and gather me / Into the artifice of eternity, *Sailing to Byzantium, The Tower* (1928) in *The Collected Poems*, cit., p. 218.

Opere citate

- Boitani Piero, *Soltanto le parole sono un bene sicuro*, introduzione a W.B. Yeats, *L'opera poetica*, trad. it. di A. Marianni, "I meridiani" Mondadori, Milano 2005.
- Carlyle Thomas, *Gli eroi, il culto degli eroi e l'eroico nella storia*, introd., trad. it. e note di G. Spina, BUR, Milano 1992 (ed. orig. *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, James Fraser, London 1841).
- Friedman B.R., *Adventures in the Deep of the Mind: The Cuchulain Cycle of W.B. Yeats*, Princeton UP, Princeton 1977.
- Paduano Guido, *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*, BUR, Milano 2008.
- Shakespeare William, *Henry IV: Parts One and Two* (1598), ed. by A.R. Humphreys, Methuen, London 1977.
- , *Henry V* (1600), ed. by Y.H. Walter, Methuen, London 1969.
- Yeats W.B., *The Wanderings of Oisín* (1889), in Id., *The Collected Poems*, Macmillan, London 1964, pp. 405-447.
- , *The Wind Among the Reeds* (1899), in Id., *The Collected Poems*, Macmillan, London 1964, pp. 59-82.
- , *The Rose* (1893), in Id., *The Collected Poems*, Macmillan, London 1964, pp. 31-58.
- , *The Tower* (1928), in Id., *The Collected Poems*, Macmillan, London 1964, pp. 215-259.
- , *The Winding Stair and Other Poems*, in Id., *The Collected Poems*, Macmillan, London 1964, pp. 261-289.
- , *A Vision: An Explanation of Life Founded upon the Writings of Giraldus and upon Certain Doctrines Attributed to Kusta Ben Luka*, T. Werner Laurie, Ltd., London 1925; Macmillan, London 1937.
- , *The Collected Poems*, Macmillan, London 1965.
- , *The Collected Plays*, Macmillan, London 1982.
- , *Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats*, ed. by P. Allt, R.K. Alspach, Macmillan, New York 1957.

Yeats, Cuchulain e la fine del ciclo

Dario Calimani

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

Abstract

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

Keywords: Yeats, myth, tragedy, Cuchulain, nihilism

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pardon that for a barren passion's sake,
Although I have come close on forty-nine,
I have no child, I have nothing but a book,
Nothing but that to prove your blood and mine. (*CP*, 113, vv. 19-22)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

E in *Lapis Lazuli* (1938):

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

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

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

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

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

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

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

Note

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

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

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

Opere citate

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

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

Yeats's *Autobiographies* and the Making of the Self

Elena Cotta Ramusino

Università di Pavia (<elena.cottaramusino@unipv.it>)

Abstract

Both in his prose and poetry William Butler Yeats showed a lifelong interest in the shaping of the self, achieved through a careful rearrangement of experience. *Autobiographies* is a collection of texts written at different times intentionally arranged by the author not according to the order of composition but to the chronological growth of the subject, from early childhood to the Nobel prize award. Until the period when autobiography started to be recognized as a specific genre with its own rules, this work was resorted to as a support for the study of the author's production or as a key to discovering his life, disregarding the fact that autobiographical writing is not the narration of a life, but rather a narrative of the self as seen from the present moment of writing. Yeats's *Autobiographies* is the narrative of how he struggled to shape his own personal identity as well as the identity of the nation. Life stories flourished in the Revival and post-Revival periods in Ireland, thus testifying to a widely shared belief in the correspondence of individual and national destiny. Along with collective drives, personal reasons also compelled him to look back and write his own autobiography. The author managed to provide a text in which everything, from syntactic to linguistic choices, from his treatment of time and places to his presentation of friends and rivals, combines to give a composite portrait of himself from early expectations to final achievement.

Keywords: W.B. Yeats, autobiography, Ireland, identity, nation

«A poet writes always of his personal life»¹ claim the opening words of William Butler Yeats's 1937 in *A General Introduction for my Work*. This apparently unmediated statement is immediately mitigated by the poet, who first clarifies what he excludes: «he *never* speaks *directly* as to someone at the breakfast table» (emphasis added) and then asserts the intrinsic difference of the poet: «he is never the bundle of accident and incoherence that sits down to breakfast». The first lines of Yeats's essay summarise the two poles of a tension that plays a major role in the poet's whole production: the importance of the personal and, at the same time, the need to move away from it.

Autobiographical writing, by its very nature, may result in a plunge into the personal, but, since «all that is personal soon rots», one should not overlook the careful devices adopted by the poet to pack it «in ice or salt»², directness belonging to ordinary people and not to poets.

Ignoring the complexities of the genre, readers of *Autobiographies* (1955) have often considered this text more as a source for Yeatsiana than as a work in itself: as an aid to unravelling the idiosyncrasies of *A Vision* (1925; 1937) – a remarkable instance of this being Joseph Ronsley's *Yeats's Autobiography. Life as Symbolic Pattern* (1968)³ – or as a support for the interpretation of Yeats's poems or his life. This approach informs both the critical works on Yeats as well as the reviews of *Autobiographies*, as testified to by Eamonn Hughes: «This tendency to see *Autobiographies* as an adjunct to the poetry or as a form of secondary material is common throughout the reviews (as it was for a long time in the general critical response to *Autobiographies*)»⁴. Reviewers have repeatedly criticized the disappointment of readers' expectations of finding truth about Yeats's life in the book. In a seminal essay, George Gusdorf warned that an «autobiography cannot be a pure and simple record of existence, an account book or a logbook»⁵ because «in autobiography the truth of facts is subordinate to the truth of the man»⁶.

Both the idea of 'finding truth' and the whole concept of using *Autobiographies* as a support, as Hughes points out, have tended to decrease over time, parallel to the growing interest in autobiography as a specific literary genre. The famous lines quoted at the beginning, and their position in Yeats's testamentary essay, posit issues which have been largely overlooked for a long time. The growing critical interest in autobiographical writing has therefore also had an effect on the reception of Yeats's *Autobiographies*. In his *Autobiography and the Critical Moment* (1980), James Olney indicates the twenty years from 1956 to 1978, before his essay – the turning point in his view being Gusdorf's above-quoted essay⁷ – as the period in which autobiography was recognized as a specific genre and received an increasingly abundant critical consideration, probably because it was «deeply embedded in the times and in the contemporary psyche»⁸.

Autobiographies is not the 'narration of a life' but rather a narrative of the self. It is not, in Gusdorf's words, «a simple recapitulation of the past; it is also the attempt and the drama of a man struggling to reassemble himself in his own likeness at a certain moment of his history»⁹. In the delicate balance of fact and fiction, it is the latter that prevails, the narrative trend: as Mark Freeman asserts, «the telling of a life history is ultimately to be seen [...] as a fiction, an imaginative story [...] it is an attempt to confer a measure of order and coherence upon it»¹⁰. The author suggests this view in the second paragraph of the *Preface* to *Reveries*, where he writes a sort of disclaimer of historical writing:

I have changed nothing to my knowledge; and yet it must be that I have changed many things without my knowledge; for I am writing after many years and have consulted neither friend, nor letter, nor old newspaper, and describe what comes oftenest into my memory.¹¹

Autobiographies has a complex history and a textual and temporal multiplicity at its core: it is not a single narrative but rather a collection of different texts written at different moments and from different needs. The volume opens with *Reveries Over Childhood and Youth*, the first volume of his autobiography to be published, which was written in 1914 and published in 1916, and closes with *The Bounty of Sweden* – written in 1924 and published in 1926 – a sort of diary of the poet's journey to Stockholm in December 1923, which contains *The Irish Dramatic Movement*, the lecture he gave when he was awarded the Nobel Prize. Of the four intervening books, the fifth and the sixth were actually the first to be written, taking the form of private journals: *Estrangement*, published by the Cuala Press in 1926, is a selection from and a revision of diaries Yeats kept in the years 1908-1909, and *The Death of Synge* was likewise taken from his diaries of the period 1904-1914 and issued by Yeats's sister's publishing house in 1928¹². The last book to be written was *Dramatis Personae*, in 1934, which was published the following year, whereas *The Trembling of the Veil* was written in the years 1920-1921 and published as a book in 1922.

Continuity is provided by the chronological succession – with some overlappings – of the history narrated here, from the poet's early childhood to 1902: *Reveries* cover the period 1865-1887, *The Trembling of the Veil* the years between 1887 and 1898, *Dramatis Personae* 1896-1902, whereas in the last three books this chronological sequence is no longer focussed on nor relevant. As a whole, the unity of *Autobiographies* is the result of the authorial act of arranging and ordering the texts to sketch the narrative of his self: in a seeming reversal of life, the «ending [...] determines both the beginning and indeed the essential nature of how we came to be»¹³. The order is the chronology of the life, not of the writing, although one should bear in mind that the mature Yeats devoted great care to the ordonnance of the single poems within a collection, so that the succession of the poems was neither casual nor chronological but rather, according to Hazard Adams, led to a narrative which «was *not* autobiographically chronological but narrative-dramatic and fictional»¹⁴. Allowing for the necessary differences between poetry and prose, it is difficult to assume that a similar degree of attention, broadly speaking in the same period, was not bestowed on the narratives that made up *Autobiographies*, both in their individualities and as part of a single project.

Yeats carefully smoothed over the diversity and temporal distance of the different volumes that make up *Autobiographies* through his attention to style, language and ideas. He cleverly shaped the rhythm of sentences, at

times resorting to devices more typically used in poetry in order to orchestrate the music of his autobiographical prose. These are manifold: for example, Wulf Künne has shown that Yeats often uses sentences based on symmetrical units of two or at times three elements, mainly linked by «and» or «or» – as in the *Preface* to *Reveries*: «and have consulted neither friend, nor letter, nor old newspaper» – whose music is at times reinforced by internal rhymes. Repetitions of words or of units of meaning, reprises of images or simply echoes of things said, or a combination of these elements, subtly contribute to the reinforcement of the texture and to the partial erosion of the heterogeneity of the texts. Wright has also pointed to the efforts made by the poet to give unity to *Autobiographies*: an interesting example, which can throw light on Yeats's attitude, is worth quoting. This concerns the beginning of *Dramatis Personae*, where Yeats «links the development of his own life from one phase to another with the state of the great houses at corresponding times»¹⁵. In the very first line of *Dramatis Personae*, the

[...] triple repetition of variants of 'three', in the references to the three demesnes, three houses, and Yeats's own thirty years, reinforces the impression that Yeats had become closely associated with aristocratic places when he was still a young man. Strikingly, the phrase 'thirty years' appears not only in the first line of *Dramatis Personae* but also in the first line of *The Bounty of Sweden*, which of course was written earlier; most readers will no doubt miss the echo, but if noticed it must reinforce our sense of Yeats's dignity and of the continuity between early promise and later achievement.¹⁶

Interestingly or ironically, the American edition, *The Autobiography of William Butler Yeats*, «published 30 August 1938 only in New York and which omitted the Nobel lecture *The Irish Dramatic Movement*»¹⁷, gives the singular of the noun, not the plural. Although the 1958 American re-issue of the Macmillan, New York volume would include the Nobel lecture, the title remained in the singular, as testified to by Joseph Ronsley's study, *Yeats's Autobiography*, thus seemingly neglecting the plurality of the narratives and of the narrated I's¹⁸. As Warwick Gould reminds us:

The title *Autobiographies* was settled by Yeats himself [...] and *Autobiographies* it has remained in the UK and Commonwealth market [...]. Yet, in the spring of 1937, H.S. Latham of the Macmillan Company, New York, sought permission for a single volume amalgamation of the old *Autobiographies* of 1926 and *Dramatis Personae* (1936). A letter of 25 March [1937] indicates that Yeats himself agreed with the plan, and the volume should be called *Autobiography of William Butler Yeats* [*sic*]. *The Autobiography of William Butler Yeats* it became.¹⁹

More than an intentional stance, it rather seems a slip of the tongue or, more probably, a further instance of Yeats's poor spelling.

The contract was agreed on 24 January 1938 and the volume issued that year. The *Dublin Edition*, for a differently perceived American market, remained *Autobiographies*

as in the *Edition de Luxe*, its title confirmed in the summer of 1937. Neither Yeats, Mrs Yeats nor Thomas Mark nor Macmillan nor Scribner's Son considered that the Macmillan New York one-volume title altered their plans for plural titles of Yeats's *oeuvre* in the two de luxe editions – *Poems, Plays, Mythologies, Essays, Autobiographies, Discoveries*. Nor was the title changed after Yeats's death [...].²⁰

Gould concludes by convincingly stressing the 'deviation' represented by the singular form:

The *Edition de Luxe*, the *Cooler Edition* and the *Dublin Edition* projects all agree on *Autobiographies*. *Autobiography of William Butler Yeats* can safely be disregarded as a radial development of the *Dublin Edition's* delays. Yeats's plural titles were a congeries within a canon and there is therefore every reason to preserve *Autobiographies* in *The Collected Edition of the Works*.²¹

Gould thus gives definitive support from a philological perspective to what readers of *Autobiographies* have recognized; David Wright, among others, has pointed out that «*Autobiographies* [...] treats Yeats's attempts to wrestle from a resolutely plural self a satisfactorily comprehensive 'unity of being' [...] in an attempt to make his own life seem more coherent»²².

The poet showed a life-long interest in the shaping of the self and in autobiographical writing. The lines written in 1908 – «The friends that have it I do wrong / When ever I remake a song, / Should know what issue is at stake: / It is myself that I remake»²³ – are paradigmatic of this attitude, as is his decision to omit them from his canon. Yeats only retained what can be considered a rearrangement of the last line in *An Acre of Grass* (1938): «Myself must I remake» (v. 14), which stresses the idea of the shaping of the self. This is also characteristic of his practice of packing «in ice or salt»²⁴. In her authoritative essay, Marjorie Perloff examines «the 'stylistic arrangements' Yeats gave to his experience both in prose and in poetry»²⁵ and thus investigates «the literary devices that the autobiography proper [...] shares with»²⁶ some of Yeats's mature poems, those she refers to as autobiographical. If this attitude is clearly given voice in Yeats's mature poems, with masterful examples culminating in *The Circus Animals' Desertion* (1939), the attention on the «I» is something that runs throughout his production, both in prose and in poetry: his early fiction is definitely autobiographical, and the struggle towards self-definition of the subject is at the core of his early poetry, even if the pronoun «myself» never in fact appears in his lyrics²⁷ before 1917: again, very tellingly, because what is omitted or hidden at the language level is very relevant for the construction of meaning. Yeats's is a life-long path to self-possession. Critics have stressed that from around 1910 references to autobiography can be increasingly found in the poet's letters, but it should also be remembered that at «the beginning of the century [...] his poetry became much more naturalistically autobiographical than it had been previously»²⁸.

Eamonn Hughes adds that:

While it is possible to argue that Yeats began to work on his autobiography as early as 1896 when he wrote the sketch 'Verlaine in 1894' which later appeared in *The Trembling of the Veil*, it is in 1908 that he begins to keep the journal that will later provide the basis for much of *Estrangement* and *The Death of Synge*. Thus, though it is difficult to set an exact date on the start of Yeats's autobiographical intentions, it can be said that he was writing autobiographical material up to twenty years before he finally felt the need to publish an explicitly autobiographical work.²⁹

That year was 1914: it was then that he wrote *Reveries*, whose *Preface* he dated, appropriately enough, Christmas Day 1914, although the work was published two years later, in 1916; 1914 is also the year in which *Responsibilities* was published, the collection whose concluding lines are an attack on George Moore. The role of George Moore's *Hail and Farewell* (1925) as a spur to the composition of *Autobiographies* is widely recognized.

Reveries has also been seen as a response to James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), which Yeats had read serialized in «The Egoist». In both texts, the origin of the I is linked to the origin of the world, and both texts depict an «artist as a young man, and both works exploit changing styles to dramatise mimetically a developing consciousness»³⁰.

These were years of intense and widespread autobiographical writing: the people who, to some extent, had taken part in the Revival, or who had simply lived in the period, felt the need to write down their lives. Eamonn Hughes has emphasized the abundance of autobiographies in the period:

It is difficult to be precise about the number of Revival period autobiographies; the standard timeframe – 1890-1922 – yields about 160 autobiographies but this cut-off date ignores the necessarily retrospective nature of autobiography. Extending the timeframe by another twenty years adds roughly 200 more examples, including the whole of Yeats's *Autobiographies* (only *Reveries over Childhood and Youth* and *The Trembling of the Veil* had appeared by 1922) [...] The prevalence of the genre, particularly in the multi-volume form which it frequently takes, and of more broadly autobiographical concerns within other forms of writing, demonstrates that identity – personal as well as national – is anxiously returned to throughout the period.³¹

As to why identity is so important, Michael Kenneally writes: «[the] perception of a special relationship between self and nation, the tendency to explore and define oneself in terms of patriotic values and national goals, to equate one's development with national destiny provides the central structural metaphor of twentieth-century Irish literary autobiographies»³². Throughout *Autobiographies* Yeats's effort at moulding himself runs parallel to his attempt at shaping «the soft wax»³³ of his own country, so that his as well as others' autobiographical writings «function simultaneously as individual life stories and as cultural narratives»³⁴.

Not only is the equation of self and nation archetypal, it should also be remembered what, in Yeats's case, is certainly important: the struggle for predominance, the need to provide «his own version of the story»³⁵, that is, the need to be the one who will authoritatively undersign it. In a letter to Lady Gregory dated 20 November 1914, the poet expresses his awareness of such a collective picture: «I think we shall live as a generation as the Young Irish did. We shall not be detached figures. I think it is partly with that motive I am trying for instance to improve my sisters' and publish my father's letters. Your biography when it comes will complete the image»³⁶.

When Katherine Tynan's autobiography, *Twenty-Five Years: Reminiscences*, came out in 1913, Yeats's reaction was not wholly positive: the poet felt a certain unease when reading his portrait as a naïve and dreamy young man, and even more so when he found out that she had used some of his letters without even telling him.

Lady Gregory had published in the same year *Our Irish Theatre, A Chapter in Autobiography*, and Yeats «was also aware of Synge's fragmentary and unpublished autobiography»³⁷.

The writing of autobiography is usually recognized as consequent to a moment of crisis – «an experiential rift»³⁸ – which compels the narrator to re-examine their past, or, as Jean Starobinski writes: «One would hardly have sufficient motive to write an autobiography had not some radical change occurred in his life»³⁹. The abundance of autobiographical writing in the period might be related to the perceived strain and struggle of living in the dawning of the nation:

The identification of self with national destiny was possible, of course, only while the Irish nation was perceived as being in a state of becoming. Thus, an Ireland already awakened but not yet free could accommodate a diverse range of national images: the urbane and artistically sensitive society of Moore, the Unity of Culture of Yeats, the socialist dream of O'Casey, the Gaelic world of O'Connor, the ideal republic of O'Faolain.⁴⁰

This has resulted in a sort of collective portrait of the period in Ireland – «most of the great twentieth-century literary self-portraits overlap in their reference to major political and social changes which occurred in Ireland during the 1890s to 1920s»⁴¹ – therefore increasing the need to be the one who gave the definitive version.

Moreover, in terms of his personal life, *Reveries* came after a period of crisis for the poet: the controversy over *The Playboy of the Western World* in 1907, together with the controversy over the Hugh Lane pictures a few years later, marked a strong distancing from the Catholic middle-class and the awareness of Yeats's distance from the increasingly strengthening forces in nationalist Ireland. The years of the Abbey, which were both fatiguing and enthusiastic in their project and allegiances but also in the rivalries they established, were

extremely influential in the definition of Yeats's personality, his relationship with his Irish audience, and his stance towards Irish nationalism. Moreover, the publication in 1908 «of Yeats's *Collected Works* must have seemed to the poet to mark off an era, as though his achievement were already in the past. At this time we find [...] an increasing identification with the past, and with his dead friends of the 1890s in particular»⁴². Synge's early death in 1909 all but increased this.

In the complex texture of life-writing, Yeats's decision to write his autobiography was therefore due not only to a response to the former friend and present slanderer – George Moore – or to a confrontation with the new great writer of Ireland – James Joyce – but represented a new way of expressing his life-long interest in the self. Fletcher speaks of a «process of mythologizing himself»⁴³ which started with *The Green Helmet* (1910), and he points out that around the end of the first decade of the 20th century «we find him [Yeats] referring to himself as “belonging to the fabulous ages” and “becoming mythical even to myself”»⁴⁴, concluding that in *Autobiographies* Yeats mythologizes his past. Mythologization of the past is a practice Yeats developed in his early poetic production: generally speaking, what is far-away in time and place is seen as mythical, positive, related to happiness – and irremediably lost. Having acquired mastery over this practice in the previous years, when Yeats feels the need to give ‘his version of the story’ he can safely resort to it.

Reveries, conceived as *Memory Harbour*⁴⁵, shows the growth of the poet from early childhood to the publication of his «first book of poems» (*Au*, 107).

The focussing at the beginning of *Reveries* is slow: the opening equates his first memories with «some first moments of the Seven Days» (*Au*, 42), a setting which is both pre-temporal and mythical: «It seems as if time had not yet been created» (*ibidem*). The uncertainty of time is conveyed through the use of uncertain temporal determinations and omissions of memory: «One day» (*Au*, 45), «Sometimes» (*Au*, 49), «I do not know how old I was (for all these events seem at the same distance)» (*ibidem*), «at some time or other», «at another time», or «presently», which occurs 19 times in *Reveries*. As Marjorie Perloff writes, «The word “now” similarly functions as a deceptive time cue; one never knows when “now” is in relation to past and future». Another «pseudo-time signal’ frequently found in *Autobiographies* is “I began to...”»⁴⁶. Even the year when his «first book of poems» (*Au*, 107) was published is not mentioned, thus contributing to this blurred temporal setting, although the excision is also due to the fact that, chronologically speaking, it would belong to *Four Years: 1887-1891*, the first volume of *The Trembling of the Veil*. Yeats's manipulation of time creates «an impression of timelessness»; the omission of «specific allusions to dates and to historical sequences»⁴⁷ is a means through which the poet «wishes to create new connections among phases of his life, and thus in effect to change the shape of the life»⁴⁸. Yeats's evasive treatment of time continues also in *The Trembling of the Veil*, even if its beginning seems

to suggest «a striking contrast to this manner, with its firm, precise initial section-title 'Four Years: 1887-1891' and its brisk opening phrase "At the end of the eighties"»⁴⁹.

If in *Reveries* the temporal definitions are always blurred, uncertain and almost irrelevant, place, on the other hand, is central, and its prominence over time – thanks to its relation to emotion – is expressed in the first paragraph: «It seems as if time had not yet been created, for all thoughts are connected with emotion and *place* without sequence» (*Au*, 42, emphasis added). In the very first lines place is localised as the places where his life would later be set: Ireland («an Irish window», *ibidem*), which is later defined as Sligo – and the area close to it – Dublin, and London («a window in London», *ibidem*). Here Yeats establishes «Sligo as a place of Edenic innocence»⁵⁰; in *Reveries* he builds an opposition between his beloved west of Ireland and London: where the former is sketched as a place of freedom, beauty and magic, the latter is characterized by «constriction, ugliness, vulgarity, insecurity, bad taste. Dublin, the locale of the last third of *Reveries*, is somewhere in between these poles»⁵¹. The celebration of Irish space is also typical of his early poetic production, a phase well concluded by 1914, and whose results the poet has acquired by the time he starts to write *Reveries*: after an initial phase of uncertain and evocative oriental settings, in his early poetry Irish space – more properly the west of Ireland – is explored and cherished. The rural utopia reaches its climax in *The Lake Isle of Innisfree* (1893) – «my first lyric with anything in its rhythm of my own music» (*Au*, 139) –, which constitutes an important *unicum* in his early production, being the only poem in which happiness – which is here named «peace» – is located in the future, and thus attainable instead of lost forever in the past, as it characteristically is in his production of the period.

Autobiographies offers the composite portrait of the author, and *Reveries* is not the record of the poet's past: it is the narrative of his becoming what he is at the moment of writing. W.B. Yeats is very careful in structuring the text so that, on the one hand, it is believable as the story of a childhood, and on the other shows his life-long effort at shaping his self. The focus is on him, the hero, who, facing manifold adversities, hindered by antagonists or 'enemies' or by external circumstances, or helped by friends and circumstances, undertakes his own personal quest: becoming a poet.

In this spatio-temporal frame Yeats creates the narrative of a child with its apparent naiveté and simplicity, obtained thanks to great effort and skill. He favours the use of repetitions, a feature of childlike language; he frequently uses «some» and its compounds and the indefinite article to give a sense of indeterminacy, thus shifting the focus of the narrative not to external events and people but to the subject. Therefore, events and people are relevant only if resonant in the self, which selects memories: «I remember the dogs more clearly than anyone except my grandfather and grandmother» (*Au*, 46). Thus, for instance, only a few people, like his grandfather William Pollexfen

in Sligo («I think I confused my grandfather with God», *Au*, 43) or his close Sligo relatives, are named: a personal selection of memories which favours the anecdotal structure of the text. The frequent use of «and» also recalls folk stories and oral narratives, and while it is a recurring feature of *Reveries*, it is also present throughout *Autobiographies*, as Wolf Künne's careful analysis has convincingly demonstrated. At the same time, in *Reveries* as well as in the other volumes of *Autobiographies*, the anecdotal structure favoured by the paratactic recourse to «and» can «serve as an excuse to arrange his work impressionistically», thus enabling him to cope with «the narrative continuity which make[s] him uncomfortable»⁵². The childlike view of the world is rendered, at a syntactic level, by the use of parataxis, with sentences connected through «and», and the insistent recourse to polysyndeton, which links without establishing logical hierarchies within the period⁵³. This syntactic feature is replaced by asyndeton and by ellipsis – or other shortening devices⁵⁴ – in *The Trembling of the Veil* and even more in *Dramatis Personae*, thus revealing a striking difference from the prose of *Reveries*. It becomes the predominant stylistic feature in some parts of *The Death of Synge*⁵⁵ and in his Nobel speech in Stockholm, when the poet refers to Lady Gregory. The recourse to figures of suppression such as asyndeton and ellipsis helps confer definiteness and assertiveness to her figure. Vagueness of early memories, uncertainty in remembering, as well as claims to not understanding, or unstructured logical hierarchies, which were functional to the recreation of his youthful self, are no longer appropriate when he wants to pay homage to the two friends who collaborated with him, who appear as «aspects or extensions of himself»⁵⁶ and created along with him the Irish Dramatic Movement – «I felt that a young man's ghost should have stood upon one side of me and at the other a living woman sinking into the infirmity of age» (*Au*, 418). It is the assertiveness which also characterises Yeatsian mature poetry.

The protagonist's efforts at shaping himself – his «stylistic arrangements of experience»⁵⁷ – are repeatedly stressed throughout *Autobiographies*: «I have grown happier with every year of life as though gradually *conquering* something in myself, for certainly my miseries were not made by others but were a part of my own mind» (*Au*, 45, emphasis added). The narrative of the self which culminates in the Nobel award is a path to self-conquest, a life-long struggle to gain self-possession, which at times he is afraid of losing: «I constantly hoped for some gain in self-possession, in rapidity of decision, in capacity for disguise, and am at this moment [...] no different» (*Au*, 269). *Reveries* ends on this dejected note: «When I think of all the books I have read, and of the wise words I have heard spoken, and of the anxiety I have given to parents and grandparents, and of the hopes that I have had, all life weighed in the scales of my own life seems to me a preparation for something that never happens» (*Au*, 108). The heaviness of heart that marks the conclusion of the first volume of *Autobiographies* is symmetrically juxtaposed to the very last section of the whole book, where this mood is reversed beyond expectation.

Notes

¹ W.B. Yeats, *A General Introduction for my Work*, in Id., *Essays and Introductions*, Macmillan, New York 1961, p. 509.

² Ivi, p. 522.

³ J. Ronsley, *Yeats's Autobiography. Life as Symbolic Pattern*, Harvard UP, Cambridge 1968.

⁴ E. Hughes, "You need not fear that I am not amiable": *Reading Yeats (Reading) Autobiographies*, «Yeats Annual», 12, *A Special Number – That Accusing Eye – Yeats and his Irish Readers*, ed. by W. Gould, E. Longley, Palgrave MacMillan, Basingstoke 1996, pp. 84-116. This quotation p. 85.

⁵ G. Gusdorf, *Conditions and Limits of Autobiography* (1956), in J. Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton UP, Princeton 1980, pp. 28-48. This quotation p. 42.

⁶ Ivi, p. 43.

⁷ «[I]t is only with Gusdorf's essay ["Conditions et limites de l'autobiographie"] [...] that all the questions and concerns [...] that have preoccupied students of autobiography from 1956 to 1978 were first fully and clearly laid out and given comprehension and brilliant, if necessarily brief, consideration». J. Olney, *Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction*, in Id. (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, cit., pp. 3-27. This quotation p. 11.

⁸ *Ibidem*.

⁹ G. Gusdorf, *Conditions and Limits of Autobiography*, cit., p. 43.

¹⁰ M. Freeman, *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*, Routledge, New York 1993, p. 30.

¹¹ W.B. Yeats, *The Collected Works of W.B. Yeats, Volume III: Autobiographies*, ed. by W.H. O'Donnell, D.N. Archibald, J. Fraser Cocks, Scribner, New York 1999, p. 39. Quotations from *Autobiographies* will be given in brackets as *Au* followed by page number.

¹² The textual history is rather complex. For a thorough survey, see W.H. O'Donnell, *Textual Introduction*, in W.B. Yeats, *Autobiographies*, cit., pp. 13-29, and also C. Bradford, *Yeats at Work*, Southern Illinois UP, Carbondale 1965.

¹³ M. Freeman, *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*, cit., p. 30.

¹⁴ H. Adams, *The Book of Yeats's Poems*, The Florida State UP, Tallahassee 1990, p. 11.

¹⁵ D. Wright, *Yeats's Myth of Self: The Autobiographical Prose*, Gill and Macmillan, Dublin 1987, p. 72.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ W.H. O'Donnell, *Textual Introduction*, cit., p. 27.

¹⁸ C. Lynch, *Irish Autobiography – Stories of Self in the Narrative of a Nation*, Peter Lang, Oxford 2009, pp. 42-43, titles a section of her first chapter *The Plural 'I'*, to indicate one of the features of Irish autobiography, to which I will come back later. She underlines the interplay of «the individual life expressly within the experience of the group. Through this technique Irish autobiography became pluralized, demonstrating the multiple lives of the author and others in more balanced proportions. [...] individual autobiographical identity cannot be kept distinct from consideration of a group identity». My use of the noun plurality thus, echoes Lynch's text, but my accent is on the plurality of the narrated selves.

¹⁹ W. Gould, *Singular Pluralities: Titles of Yeats's "Autobiographies"*, «Yeats Annual», 11, 1994, pp. 205-218. This quotation: p. 213.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 216.

²² D. Wright, *Yeats's Myth of Self: The Autobiographical Prose*, cit., p. 37.

²³ P. Allt, R.K. Alspach (eds), *The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats*, Macmillan, New York 1957, p. 778.

²⁴ W.B. Yeats, *A General Introduction for my Work*, cit., p. 552.

²⁵ M. Perloff, "The Tradition of Myself": *The Autobiographical Mode of Yeats*, «Journal of Modern Literature», 4, 1975, pp. 529-573. This quotation p. 533.

²⁶ Ivi, p. 538.

²⁷ Or better, it occurs only in the long poems and in those lyrics not included in the canon.

²⁸ D. Wright, *Yeats's Myth of Self: The Autobiographical Prose*, cit., p. 92.

²⁹ E. Hughes, "You need not fear that I am not amiable": *Reading Yeats (Reading) Autobiographies*, cit., p. 87.

³⁰ D. Wright, *Yeats's Myth of Self: The Autobiographical Prose*, cit., p. 35.

³¹ E. Hughes, "The Fact of Me-ness": *Autobiographical Writing in the Revival Period*, «Irish University Review», 33, 2003, pp. 28-45. This quotation p. 31.

³² M. Kenneally, *The Autobiographical Imagination and Irish Literary Autobiographies*, in M. Allen, A. Wilcox (eds), *Critical Approaches to Anglo-Irish Literature*, Barnes and Noble, Totowa 1989, pp. 111-131. This quotation p. 123.

³³ This noun phrase occurs twice: once in *Reveries Over Childhood and Youth*, XXIX, p. 104: «I began to plot and scheme how one might seal with the right image the soft wax before it began to harden» and once in *The Trembling of the Veil, II. Ireland After Parnell*, I, p. 169: «the sudden certainty that Ireland was to be like soft wax for years to come, was a moment of supernatural insight».

³⁴ B. Schrank, *Creating the self, Recreating the Nation: The Politics of Irish Literary Autobiography from Moore to Behan*, in L. Harte (ed.), *Modern Irish Autobiography – Self, Nation and Society*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007, pp. 32-50. This quotation p. 33.

³⁵ See I. Fletcher, *Rhythm and Pattern in "Autobiographies"*: «he was deliberately creating a version of the modern history of Ireland, [...] a version he wished to transmit as a document to posterity», in H. Bloom (ed.), *Modern Critical Views – William Butler Yeats*, Chelsea House, New York 1986, pp. 73-94. This quotation p. 76.

³⁶ I. Fletcher, *Rhythm and Pattern in "Autobiographies"*, cit., p. 75.

³⁷ E. Hughes, "You need not fear that I am not amiable": *Reading Yeats (Reading) Autobiographies*, cit., p. 88.

³⁸ M. Freeman, *Rewriting the Self: history, memory, narrative*, cit., p. 36.

³⁹ J. Starobinski, *The Style of Autobiography*, in J. Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, cit., pp. 73-83. This quotation p. 78.

⁴⁰ M. Kenneally, *The Autobiographical Imagination and Irish Literary Autobiographies*, cit., p. 124.

⁴¹ Ivi, p. 111.

⁴² I. Fletcher, *Rhythm and Pattern in "Autobiographies"*, cit., p. 74.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ See W. Gould, *Titles of Yeats's "Autobiographies"*, cit., pp. 205-211.

⁴⁶ M. Perloff, "The Tradition of Myself": *The Autobiographical Mode of Yeats*, cit., p. 540.

⁴⁷ D. Wright, *Yeats's Myth of Self: The Autobiographical Prose*, cit., p. 40.

⁴⁸ Ivi, p. 41.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ M. Perloff, "The Tradition of Myself": *The Autobiographical Mode of Yeats*, cit., p. 542.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² D. Wright, *Yeats's Myth of Self: The Autobiographical Prose*, cit., p. 61.

⁵³ See W. Künne, *Konzeption und Stil von Yeats' "Autobiographies"*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1972, pp. 84-85.

⁵⁴ «Zum Asyndeon tritt ein weiteres Mittel der Kürze und Prägnanz: die Ellipse in Gestalt von verkürzten Appositionen, absolute Partizipien und anderen verkürzten Sätzen und Satzteilen», ivi, p. 99.

⁵⁵ «Das Asyndeton wird bei Yeats zum vorherrschenden Stilmittel etwa in seiner Stockholmer Rede, als er von Lady Gregory erzählt [...] oder in den mit Celebrations, und "Detractions, überschriebenen Abschnitten von "The Death of Synge, [...]». *Ibidem*.

⁵⁶D. Wright, *Yeats's Myth of Self: The Autobiographical Prose*, cit., p. 52.

⁵⁷W.B. Yeats, *Introduction to "A Vision"*, in Id., *A Vision and Related Writings*, ed. and selected by A.N. Jeffares, Arena, London 1990, p. 86.

Works Cited

- Allen Michael, Wilcox Angela (eds), *Critical Approaches to Anglo-Irish Literature*, Barnes and Noble, Totowa 1989.
- Adams Hazard, *The Book of Yeats's Poems*, The Florida State UP, Tallahassee 1990.
- Bloom Harold (ed.), *Modern Critical Views – William Butler Yeats*, Chelsea House, New York 1986.
- Bradford Curtis, *Yeats at Work*, Southern Illinois UP, Carbondale 1965.
- Fletcher Ian, *Rhythm and Pattern in "Autobiographies"*, in H. Bloom (ed.), *Modern Critical Views – William Butler Yeats*, Chelsea House, New York 1986, pp. 73-94.
- Freeman Mark, *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*, Routledge, New York 1993.
- Gould Warwick, *Singular Pluralities: Titles of Yeats's "Autobiographies"*, «Yeats Annual», 11, 1994, pp. 205-218.
- Gould Warwick, Longley Edna (eds), *A Special Number – That Accusing Eye – Yeats and his Irish Readers*, «Yeats Annual», 12, Palgrave Macmillan, Basingstoke 1996.
- Gusdorf George, *Conditions and Limits of Autobiography* (1956), in J. Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton UP, Princeton 1980, pp. 28-48.
- Harte Liam (ed.), *Modern Irish Autobiography – Self, Nation and Society*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007.
- Hughes Eamonn, "You need not fear that I am not amiable": *Reading Yeats (Reading Autobiographies)*, «Yeats Annual», 12, *A Special Number – That Accusing Eye – Yeats and his Irish Readers*, pp. 84-116.
- , "The Fact of Me-ness": *Autobiographical Writing in the Revival Period*, «Irish University Review», 33, 2003, pp. 28-45.
- Jeffares A.N., *Introduction*, in W.B. Yeats, *A Vision and Related Writings*, ed. and selected by A.N. Jeffares, Arena, London 1990, pp. vii-xx.
- Kenneally Michael, *The Autobiographical Imagination and Irish Literary Autobiographies*, in M. Allen, A. Wilcox (eds), *Critical Approaches to Anglo-Irish Literature*, Barnes and Noble, Totowa 1989, pp. 111-131.
- Künne Wulf, *Konzeption und Stil von Yeats' "Autobiographies"*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1972.
- Lynch Claire, *Irish Autobiography – Stories of Self in the Narrative of a Nation*, Peter Lang, Oxford 2009.
- Olney James (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton UP, Princeton 1980.
- , *Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction*, in J. Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton UP, Princeton 1980, pp. 3-27.
- Perloff Marjorie, "The Tradition of Myself": *The Autobiographical Mode of Yeats*, «Journal of Modern Literature», 4, 1975, pp. 529-573.

- Ronsley Joseph, *Yeats's Autobiography. Life as Symbolic Pattern*, Harvard UP, Cambridge 1968.
- Schrank Bernice, *Creating the Self, Recreating the Nation: The Politics of Irish Literary Autobiography from Moore to Behan*, in L. Harte (ed.), *Modern Irish Autobiography – Self, Nation and Society*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007, pp. 32-50.
- Starobinski Jean, *The Style of Autobiography*, in J. Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton UP, Princeton 1980, pp. 73-83.
- Yeats W.B., *The Collected Works of W.B. Yeats, Volume III: Autobiographies*, ed. by O'Donnell, D.N. Archibald, J. Fraser Cocks, Scribner, New York 1999.
- , *A General Introduction for my Work*, in Id., *Essays and Introductions*, Macmillan, New York 1961, pp. 509-526.
- Wright David, *Yeats's Myth of Self: The Autobiographical Prose*, Gill and Macmillan, Dublin 1987.

William Butler Yeats, George Antheil, Ezra Pound Friends and Music

Ann Saddlemyer

Professor Emeritus, University of Toronto (<saddlemy@uvic.ca>)

Abstract

William Butler Yeats was throughout his life determined to relate his words to music, and involved many writers and musicians in his search for the key. While in Rapallo staying near Ezra Pound, he met the young composer George Antheil, who became one of his converts. Others followed, with Yeats continuing to expound and clarify his ambition.

Keywords: George Antheil, Ezra Pound, Lennox Robinson, J.M. Synge, W.B. Yeats

It is March 1929 and an eccentric group has gathered for dinner at a small restaurant in Rapallo, along the Italian coast. Around the table are the American poet Ezra Pound and his artist wife Dorothy, who live permanently next door; the Irish poet and playwright William B. Yeats and his artist wife and medium George, who have their own large flat up the road; the German dramatist and novelist Gerhart Hauptmann and his violinist wife Margarete; the British music critic and poet Basil Bunting, considered by Yeats «one of Ezra's more savage disciples»¹.

All have escaped to Rapallo for the winter, its balmy climate boasting nine times more sunshine than England's; the Yeatses in fact, like the Pounds, have long-term apartment rentals, and Bunting has come to work as Pound's secretary. All are artistic revolutionaries – Hauptmann's play *Vor Sonnenaufgang* (*Before Daybreak*, 1889) caused an uproar when produced at the Freie Bühne in Berlin; Bunting was imprisoned in England as a conscientious objector; Pound was already known in England and France as critical gadfly and iconoclastic early modernist poet, ambassador for Imagism and Vorticism; Yeats was constantly searching for new themes and rhythms in both poetry and drama and, although now retired from the Senate after incendiary but unsuccessful speeches for divorce and against censorship, still meddling in Irish politics and running the Abbey Theatre from afar.

Notwithstanding Pound's constant overriding interruptions and Yeats's inability to understand his fellow Nobel Laureate (Hauptmann spoke no English and talked incessantly, but in appearance reminded Yeats of William Morris²), this was a harmonious friendly group, constantly liberated by Hauptmann's insistence on the finest champagne and by George Yeats, the most accomplished linguist in the group, who served as interpreter. Later she would confess that «talking German through champagne is like playing chess to prevent sea-sickness»³.

Joining this distinguished literary group is a young man, described by George Yeats as «adorable, quite crazy, and probably a genius, so one forgives him being exceedingly tiresome and hysterical»⁴. She was also prepared to forgive his appearance – «If he weren't short, stout, flabby, broken nosed, dubiously shaved, & black of finger nail, he'd have half Europe at his feet»⁵ – such a contrast to Hauptmann who, she reports, always «dresses for dinner in frock coat & a kind of high waistcoat, stock tie, & white kid gloves»⁶ and even to Ezra Pound, whose sartorial appearance (a green coat with blue square buttons) was intended to make a statement. The newcomer is George Antheil, avant-garde American pianist and composer, who has recently returned from Berlin with his young wife Böske (art critic and niece of Austrian writer Arthur Schnitzler).

But on this particular evening the subject is not music, poetry or drama, despite the group's illustrious reputations and connections. All are busy collaborating on a detective novel, the plot provided by young George Antheil based on his theories of endocrinology and his belief that hormonal types determine both action and physical appearance. This 'glandular detective story', about the murder of a concert agent, and partly drawing upon the spectacular failure of Antheil's concert in New York's Carnegie Hall the previous year, was an attempt to satisfy his companions' thirst for new crime novels, since they had all by now exhausted the local English library. Yeats was perhaps the most voracious reader in the group, who cheerfully admitted that he «read[s] nothing as a rule but poetry & philosophy (& of course detective stories)»⁷, and dismissed all crime stories not modelled on the French, which he claimed at least had «intellect in them»⁸, unlike the English versions.

Although written by committee – or perhaps because of this particular committee – the novel *Death in the Dark* (1930) was published a year later by the prestigious London firm Faber and Faber, after further editing by T.S. Eliot. It appeared under the pseudonym 'Stacey Bishop', which may have been an amalgamation of 'Stacey Blake', one of the authors of a series of popular crime novels, and a recent popular mystery novel, *The Bishop Murder Case* (1928) by S.S. Van Dine.

But despite the appeal of detective novels and the fame of its creators (George Yeats also seems to have contributed), *Death in the Dark* was not a critical success; although I found it moderately interesting, it is currently listed

in the catalogues of only three libraries worldwide. However, some years later, Antheil went on to publish, under his own name, *Every Man his own Detective: A Study of Glandular Criminology* (1937; subtitled: *X Marks the Gland where the Criminal's Found*), describing how an 'endocrine criminologist' visiting a crime scene could, by surveying the forensic evidence, immediately determine what hormonal type (usually those regulated by the thymus gland) had perpetrated the crime. It was a little more successful than *Death in the Dark* – I have discovered copies in forty-five libraries.

Antheil was also later to achieve some notoriety for his articles in «Esquire» magazine, especially those entitled *Glandbook for the Questing Male* (1936) and *The Glandbook in Practical Use* (1936), which rated women's accessibility according to their walk, build, height, and size of bust. The latter resulted in collaboration with the actress Hedy Lamarr on a 'secret communications system' which is today in wide use and known as 'spread-spectrum technology' or 'frequency hopping'. Although Antheil and Lamarr secured a patent in 1942, neither gained anything financially from their invention, which was rejected by the U.S. Navy. But by the early 1960s armed forces were routinely using frequency hopping to scramble signals, and the spread-spectrum is one of the bases of present-day internet and cell-phone traffic. In 1997 Antheil, by then deceased, and Lamarr, long retired, belatedly received a national award «for their trail-blazing development of a technology that has become a key component of wireless data systems»⁹. Few are aware that the original system as designed by the actress and the musician utilized eighty-eight different frequencies – the number of keys on a piano.

Five years later, in April 1934, the Yeatses would have more than a passing interest in hormonal theories when W.B. Yeats underwent the Steinach's 'rejuvenation' operation (a simple vasectomy) in the belief that this would stimulate production of male sex hormones and encourage his creativity as a writer. It may well be that, before reading the literature on the subject, they were prepared to accept Steinach's ideas because they had learned so much about glandular detection from the young pianist. But in Rapallo in 1929 their interest in aerial communication and channelling was restricted to their study of the occult, as W.B. Yeats revised and polished a second edition of *A Vision* (1925; 1937), his attempt to comprehend and apprehend reality – time, space, history, personality, psychology – within a much larger and more universal framework than one lifespan or one nation's history or even the world as we know it. This second new *Vision* for the first time publicized – much to his wife's dismay – the role her automatic script had played in developing the philosophy (or 'system') behind it and all his later writings. But George's automatic script, based on her husband's eager questions, dealt with far more than what appeared in either edition: speculations on the relationship between the spiritual and the material world, inner and outer nature, process and concept. In their philosophical explorations, the couple developed the

concept of a balanced relationship between creativity and sexuality – leading to Unity of Being. And Unity of Being included union of all the senses, including passionate speech. All of these thoughts too were in Yeats' mind during that idyll in Rapallo in 1929.

Now, it was George Antheil the composer and musical theorist who became important. Having just had success in Germany with his incidental music for a production of *Oedipus Rex* (1925), he had enthusiastically agreed to write the music for a trilogy of Yeats' plays – *Fighting the Waves* (1934), a ballet founded upon his earlier play *The Only Jealousy of Emer* (1919; the scenario arising out of George's early automatic script), and *On Bailé's Strand* (1903; 1904) and *At the Hawk's Well* (1916; 1917), all three based on the Cuchulain saga. The Pounds and the Yeatses were old friends – Dorothy Pound née Shakespear was a step-cousin of George's and it was to them and Rapallo she had turned when her husband was seriously ill. And though Yeats hardly ever agreed with or followed Ezra's lead, he never ignored it.

George Antheil was one of Pound's most recent enthusiasms. The young composer had begun his professional career in Europe achieving notoriety by performing behind locked doors with a revolver at the ready on the piano (to discourage any one from leaving early), and then causing riots with his composition *Ballet mécanique* (1924), originally intended as score for an abstract Dadaist film by the cubist painter Fernand Léger and photographers Man Ray and Dudley Murphy. Léger's sixteen-minute film, influenced by the Dadaist and subsequent surrealist manifestos of the period, employed montage a year before Eisenstein's famous episodic *Battleship Potemkin* (1925) was produced; fragments of giant machines and inanimate objects are contrasted with human body parts, «close-up shots of ordinary objects, and repeated images of human activities and machines in rhythmic movement»¹⁰. Although I have found no critical reference to support my suggestion, the film's series of images of a woman's lips, teeth and eyes might have influenced Samuel Beckett's later short play *Not I* (1972) where we see only a woman's mouth suspended on stage, while the dialogue of the Music characters in Beckett's radio plays *Cascando* (1962) and *Words and Music* (1961) could well reflect Léger's and Antheil's concern with blocks of time, «slow and rapid passages, rest and intensity composed and contrasted against one another»¹¹ (Beckett's friends in Paris were also friends of Antheil).

Léger claimed that, true to its Dadaist roots, his film was the first without a scenario: «objects freed from all atmosphere, put in new relationships to each other»¹². In his turn Antheil eschewed melody altogether, claiming «it has nothing to do with tonality»¹³. But in the early 1920s the synchronization of sight and sound was not yet reliable (the first feature-length movie originally presented as a talkie was *The Jazz Singer*, released in October 1927). And so Antheil's music soon took on a life of its own independent of Léger's cubist film. Besides, the composition lasted twice as long as the film. Its performance

called for three xylophones, four bass drums, a tamtam (gong), two pianos, a siren, three airplane propellers, seven electric bells, and sixteen synchronized player pianos. Before the production, it was decided to use leather strips in the airplane propeller to make it more audible; this had never been tried before, and unfortunately, a strip flew into the audience during the show. The onstage propeller also blew off toupees and hats, which caused further scuffles in the audience. Although the two works – Léger's film and Antheil's music – were finally performed together at the Museum of Modern Art in New York in 1935 accompanied by a single pianola roll, *Ballet mécanique* (1924) was never heard with full orchestration until 1999.

As described by one critic, «one must hear it to get a real sense of its chaos. It moves frighteningly quickly, up to 32nd notes at tempo (quarter = 152). It sounds like an onslaught of confusing chords, punctuated by random rings, wails, or pauses. The meter rarely stays the same for more than three measures, distracting from the larger form of the music and instead highlighting the driving rhythms. However, the piece is definitely structured in a sonata rondo»¹⁴. Thus shock value within a precise structure controlled by, among other devices, mechanical player-pianos. Antheil originally entitled his 1924 composition *Message to Mars*; the project was to illustrate «a new fourth dimension of music... *time-space*», «composed out of and for machines»¹⁵.

As with Paul Hindemith and Igor Stravinsky, many of Antheil's compositions were first punched out for the player piano. George Yeats, who as an amateur musician kept as keen an eye on developments in music as she did on contemporary drama and painting, knew the *Ballet mécanique* in its original piano-roll form. The Abbey playwright Lennox Robinson (who owned a player piano) had first approached Antheil in Paris the year before, suggesting that he wrote a score for the play Yeats was writing for the dancer Ninette de Valois and the newly-established Abbey School of Ballet¹⁶.

Always eager to sound out the new, Yeats was keenly aware (and Pound would have emphasized) that everyone of the European avant-garde had attended Antheil's groundbreaking concerts in France, Germany and Austria – imagine an audience of Gertrude Stein, Pablo Picasso, Salvador Dali, Ernest Hemingway, Natalie Barney, Eric Satie, Tristan Tzara, Igor Stravinsky, Diaghilev, Jean Cocteau, Aaron Copland, Virgil Thomson. It was during the early 1920s, while living above Sylvia Beach's legendary Shakespeare & Company bookstore in Paris' Latin Quarter, that Antheil first met Ezra Pound and James Joyce. There, where Joyce's *Ulysses* (1922) was first published, the three contemplated an opera, *Cyclops*, based on this novel. An existing fragment, *Mr Bloom and the Cyclops*, summarizes Antheil's ambition to achieve «the ecstatic poetry of space! The satisfying hardness of time!». Foreseeing the amplification and intensive use of percussion we now live with, his score would illustrate, he claimed, «[t]he life of man. The destruction of music. Enormous phonographs with amplifiers. New musical machines»¹⁷. Unfortunately – like

many of Antheil's radical schemes – the *Ulysses* project never got beyond the planning stage; the machinery he envisaged was not yet to hand.

During the 1920s Ezra Pound himself was producing more music criticism than poetry: Antheil orchestrated Pound's 1923 opera, *The Testament of François Villon* (performed in masks just ten days after Antheil's *Ballet mécanique* startled Paris), and in turn the poet once accompanied the musician at a concert, playing the bass drum. To Pound, Antheil was representative of the 'new music', a sound which must have «[...] hard bits of rhythm. Hammered down, worn down, [...]» (320), a «musical world [...] of steel bars, not of old stone and ivy» – alongside Stravinsky representing «a definite break with the "atmospheric school"»¹⁸. Antheil insisted that the ideal concert was one produced mechanically, the only way one could achieve the most perfect reproduction of the original score: «A conductor does not want temperamental players in an orchestra. All he wants is a player to carry out the orders of the music perfectly or, in other words, he wants a mechanical player»¹⁹. Antheil frequently filled his 'time spaces' with either endless repetitions of a single chord, or long silences, where «time itself acts as music»²⁰. We are reminded of more recent developments such as the 'chance' and electronic music of John Cage (whose composition *4'33"* (1952) consists of the sounds of the environment while the performer sits motionless).

It is not surprising that the futurist Antheil was attracted to the artistic concepts of the Bauhaus School of Design in Germany, with its collaboration of art, craft and technology, whose founder Gropius sought «an architecture adapted to our world of machines, radios and fast cars»²¹; where Kandinsky taught theory based on his geometric abstract paintings; Oskar Schlemmer's stage workshop developed the *Triadic Ballet*, a plotless play in which the essential features of geometrically stylized masks and costumes defined the dance (this would have especially interested Yeats and Pound); and at parties the so-called Bauhaus 'Jazz' Band produced a «fanatically rhythmic and penetrating din» created by «chairs, gunshots, handbells and giant tuning forks, sirens and pianos» with «a swinging sledgehammer rhythm»²². The 1927 list of Bauhaus books advertises *Musico-mechanico* by Antheil, which, like many of his other promised projects, does not seem to have appeared, though he did later publish on the relationship between rhythm and jazz, 'angular and elliptical' counter rhythms²³.

All of this excited Yeats, who needed at this time some new stimulus. Besides, despite his inability to carry a tune and admitted ignorance of music²⁴, Yeats had always chanted his poetry and insisted on 'heightened speech' in his plays. Very early on he and the actress Florence Farr Emery experimented with a modified form of lilting his lyrics to the accompaniment of the psaltery, a twelve-stringed lyre designed by Arnold Dolmetsch especially tuned for the purpose. Farr was an extraordinarily fine verse-speaker, influenced in part by the incantation both practised in their magical experiments of the occult

Order of the Golden Dawn. Portions of the simple scores she created and performed for the early plays *The Land of Heart's Desire* (1894), *The Countess Cathleen* (1892), *On Baile's Strand* (1903), *The King's Threshold* (1904) and *Deirdre* (1907) are extant, and we have Yeats's assertion that «[Florence Farr] Emery alone satisfies my ear»²⁵. Yeats did not want singing that would «turn my words to honey and oil in the modern way»²⁶ but rather what he called 'spoken song'. Songs in the plays should be «sung so as to preserve as far as possible the intonation and speed of ordinary passionate speech»²⁷ and again «a lyric which is spoken or chanted to music should... reveal its meaning, and its rhythm so become indissoluble in the memory»²⁸.

«I am persuaded», he wrote during these early experiments, «that the fixing of the pitch gives more delicacy and beauty to the 'personal interpretation,' for it leaves the speaker free to preoccupy himself with the subtlest modulations [...] If the speaker to musical notes will attend to the subtleties of rhythm as carefully as a singer attends to the musical inventions of the composer, his speech will not "drift" into "intoning"»²⁹. In Farr's transcription there is no melodic line as such, or even suggested tempo or rhythm; the few notes are in a comparatively high register, but in performing they were played an octave lower to suit her beautiful speaking voice. On rare occasions Yeats did not even want the words to be too clearly recognizable; he was after a combination of rhythm, sound and the relationship between the two rather than a recognizable melody that would force them apart. Basil Bunting's later pronouncement may well have come from either Yeats or Pound: «Poetry, like music, is to be heard. It deals in sound - long sounds and short sounds, heavy beats and light beats, the tone relations of vowels, the relations of consonants to one another»³⁰. Inevitably theory was not always practised, especially if Farr was not available. In his published instructions to the plays Yeats admitted, «I have rehearsed the part of the Angel in the *Hour-Glass* with recorded notes throughout, and believe this is the right way; but in practice, owing to the difficulty of finding a player who did not sing too much the moment the notes were written down, have left it to the player's own unrecorded inspiration»³¹. Encouraged by Yeats, in 1909 Farr published a small book, *The Music of Speech*³², which includes musical notations for several poems spoken to the psaltery, but by then she had long ceased collaborating with her former lover.

After Farr decamped, Yeats turned to more professional musicians: Edward Elgar at the request of George Moore composed music for the production of Yeats and Moore's ill-fated *Diarmuid and Grania* (1901), including a horn motif, some incidental music, and a Funeral March; Irish composer John Larchet, who served as music director of the Abbey Theatre for over a quarter of a century (from 1907 to 1934), provided the music for Yeats's *The Green Helmet* in 1910. But Yeats was dissatisfied even with contemporary traditional music. Then he met «that queer creature Ezra Pound, [...] a great authority on the troubadours», who, he thought, «got closer to the right sort

of music for poetry than [Florence Farr] – it is more definitely music with strongly marked time & yet it is effective speech. [...] However», he admitted that Ezra «can't sing and he has no voice. It is like something on a very bad phonograph»³³.

From then on, however, Pound's enthusiasm was palpable. When Yeats's Cuchulain play *At the Hawk's Well* was produced in 1916 with designs by his artist friend Edmund Dulac, Pound served as stage manager; by then both he and Yeats were strongly influenced by the Japanese Noh tradition, with its stylized ritualism of mask, sound and movement. In this and later Noh-style dramas Yeats replaced the psaltery with zither, gong, flute, and drum performed by masked musicians sitting on the stage throughout the action, unfolding and folding the curtain and chanting when comment was required. Dulac deliberately made use of instruments that would, in Yeats's words, «have great pictorial effect»³⁴, and he himself was one of the musicians in the first performance. From now on the musicians would be considered actors, not accompanists (Yeats later described how the one woman musician – who composed some of the music for that first drawing room production – complained because it was tradition for all to stop while the musicians had their turn). In later productions music was composed by Dulac for his special instruments.

Yeats remained convinced that «on no account must the words be spoken "through music" in the fashionable way»³⁵. He stuck to his words of 1906: «it will be a theatre of speech [...] for I would restore the whole ancient art of passionate speech, and would no more let a singer spoil a word or the poet's rhythm for the musician's sake than I would let an actor [...] spoil the poet's rhythm that he might give to a word what seemed to him a greater weight of drama»³⁶. Florence Farr Emery and Frank Fay had shown it was possible; he continued his search for the ideal «music to adorn the words»³⁷. For his next play *The Dreaming of the Bones* (1919), the dramatist drew upon the services of an old friend of his wife's and Pound's, the pianist Walter Rummel, known for his performances of Debussy, his occult interests, and lively amorous pursuits (Isadora Duncan was one of his lovers). For at least five years, even though encouraged by Maud Gonne, Rummel had been refused permission to write music for *The Countess Cathleen*, so eagerly accepted the opportunity to compose for *The Dreaming of the Bones*. His «difficult and beautiful» music again was written for four musicians performing on «a plucked instrument, a bowed instrument, and flute and drum»³⁸. Rummel wrote to Yeats from Paris, «You won't know what to do with this music, so bring it to Dulac who, no doubt, will be able to decipher it. It is as simple as I could make it and even the fourth Musician is not absolutely necessary. However the musicians must be *good* musicians and not amateurs [...] The values and other indications must be faithfully upheld [...] I have indicated no movements to the songs. The singer must first recite the words to himself in good speech rhythm and he will thus deduce the musical rhythms for his song from it»³⁹. The fourth

Musician was indeed dispensed with in the first production. And Rummel wrote no music for the dance, feeling that would require the dancer's help.

But Dulac and Yeats's experiments, like those with Florence Farr Emery, were still not satisfactory. Yeats turned to the Irish composer Arthur Duff for *The King of the Great Clock Tower* (1934). Later Lennox Robinson would contribute music for (and direct) Yeats's version of Sophocles' *Oedipus the King* (1928), which when rediscovered was annotated by Duff. Although becoming more interested in the dance form, Yeats continued to insist that the verse must keep «its natural passionate rhythm»⁴⁰.

And so, in 1929, George Antheil, self-styled «bad boy of music», came along at just the right time. Revived by the soft air of Rapallo and the stimulation of Pound's argumentative presence, Yeats was no longer bed-ridden and after a drought of eighteen months was once more writing verse. He «says he is full of themes», his wife reported to one of Antheil's Paris friends; «yesterday came dashing along from his cot to announce that he was going to write twelve songs and I had got to purchase "a musical instrument" at once and set them to music [...] All said songs being of a most frivolous nature!»⁴¹. I do not know whether George Yeats found a suitable instrument, though she was certainly capable of playing one, but we do know that the songs «of a frivolous nature» were the beginning of the Crazy Jane series of poems later published in *Words for Music Perhaps* (1932). Written «not so much that they may be sung as that I may define their kind of emotion to myself. I want them to be all emotion & all impersonal»⁴². They were, he felt, «unlike my past work — wilder and perhaps slighter»⁴³.

At the same time he was listening to Antheil's setting for *Fighting the Waves*, pronouncing it «the only dramatic music I have ever heard, a powerful beat, strangeness, something hard and heroic»⁴⁴. Relieved that the composer «promises to keep the instruments required [...] within the range of the Abbey» and having convinced himself that his own theories were once more in vogue, he admitted: «If I knew one tune from another I should probably hate it for I judge from Ezra's conversation that [Antheil's] affinities are all with the youngest of the young. Not knowing anything about music however I am delighted to find a man whose theories about the relations between words and music seem to be exactly my own [...] In my moments of personal hopefulness [...] I begin to think that what my friends call my lack of ear is but an instinct for the music of the twelfth century»⁴⁵. George Yeats privately observed that difficulties in communication may have assisted in the apparent unanimity between George Antheil and W.B. Yeats. However, she too thought Antheil's composition «Stupendous. Terrific. Antheil played it this afternoon before tea and after tea again and sang it (a lovely voice). It is overwhelming and immense»⁴⁶.

Although to work on an opera prevented him from composing music for the other two Cuchulain plays, Antheil had, with much urging from

Lennox Robinson throughout the summer, produced his «most strange, most dramatic music»⁴⁷ for *Fighting the Waves* on time. The ballet, danced and choreographed by Ninette de Valois, with masks by the Dutch sculptor Hildo von Krop (present for the première) was, Yeats proudly informed Olivia Shakespear, «my greatest success on the stage since *Kathleen-ni-Houlihan* [...] Everyone here is convinced as I am that I have discovered a new form by this combination of dance, speech, and music»⁴⁸. When Lady Gregory saw it, she too was impressed – «wild, beautiful, the motion of the dancers, the rhythm of the music, the scene». She went on to add that the words were lost and the masks hideous, which only «added to the strange unreality. We might all have been at the bottom of the sea»⁴⁹. «When you selected Antheil I think it was [a piece of] divination»⁵⁰, Yeats wrote to Lennox Robinson after the first performance of *Fighting the Waves*. He did not use the word lightly, especially since he was still refining his thoughts on *A Vision* and his wife's work as Sybil. Interestingly, five years later when granting permission for the music to be published in *Wheels and Butterflies* (1934), Antheil wrote from the United States (he settled permanently in Hollywood where he became well-known as composer of film music), «I am very honored in your asking [...] I was very happy writing this music [...] it seemed as if some spirit moved me, and spoke through me, and as I listened to the music that came from within I realized, almost as if it came from somewhere or someone else, that it was very Irish-heroic. It was mediumistic»⁵¹. However, such music required a «large expensive orchestra» and so Antheil's contribution lapsed. But not Yeats's insatiable quest for the secret to music and words.

About the same time Antheil's music was published Yeats had received four visits in the space of a week (mid-November 1934) from another even younger American «bad boy of music», Harry Partch, who believed it his destiny to answer Yeats's call in *The Irish Dramatic Movement* (1906): «I have to find men with more music than I have, who will develop to a finer subtlety the singing of the cottage and the forecastle, and develop it more on the side of speech than that of music [...] to [...] re-create the regulated declamations that died out when music fell into its earliest elaborations»⁵².

Partch had invented a forty-three-tone scale (and a great many new instruments) to allow for a new style of vocal setting following the contours of the speaking voice. And the voice he sought was Yeats's, for he not only asked permission to employ his theories in setting Yeats's *Oedipus the King* to music, but persuaded the playwright to read passages from the play while the composer made a rough graph of his inflections and memorized «his vibrant tones». None of the music was yet written, and Partch's composition for four «intoner-actors»⁵³ would not be produced until well after Yeats's death. But Partch sang to the accompaniment of one of his adapted/invented instruments (there would be over forty by time he died) and the two men animatedly discussed Partch's musical outline for his proposed setting of *Oedipus* and their

shared belief in the notation of music rooted in the spoken word. «Edmund Dulac and George Antheil had both guaranteed his music though not his theory»⁵⁴; Partch had apparently met Antheil the previous year in New York. Delighted with this further confirmation of his beliefs, Yeats wrote letters of introduction to Arnold Dolmetsch, the musicologist and instrument maker who had devised Farr's psaltery thirty years before, and to Edmund Dulac:

His whole system is based upon a series of notes within the range of the speaking voice, within that range he has found a series of minute intervals, more minute than quarter tones. He believes that he has re-discovered the foundation of Greek and Chinese music. He never sings or even chants to his viola but always speaks, and every inflexion and tone of his voice is recorded in the score. He is, in fact, working out what Florence Farr and I attempted but with a science and a knowledge of music beyond Florence Farrs reach. [...] He has not yet attempted to deal with poetry where the unit of sound is a stanza or period, nor has he faced the problem of narrative poetry. He himself feels that he has to perfect his instruments and to leave the development to others.⁵⁵

Both Dulac and Dolmetsch met with Partch, and were sufficiently impressed by his research; moving on to Rapallo, Partch however found Ezra Pound «a most difficult man»⁵⁶. Yeats and Partch never met again, though the poet seems to have read and found interesting a manuscript the musician sent him (perhaps an early draft of Partch's *Genesis of a Music*, revised many times and finally published in 1949).

Meanwhile, Yeats's composition of the 'Crazy Jane' poems had continued. That wild, irrepressible and visionary figure, though founded on real-life 'Cracked Mary', a mad woman of the roads who entertained Yeats and Lady Gregory with outrageous stories and «audacious speech»⁵⁷ (and whom Gregory appropriated for several of her own plays), in turn seems to have arrived unexpected and unbidden at a time when Yeats was questioning the roots of creative energy, once again contemplating the relationship between creativity, sexuality and 'Unity of Being', and receptive to the harshly strange and powerful rhythms of Antheil's composition. And though he stated that «"For Music" is only a name, nobody will sing them»⁵⁸, in rhythm, structure and tone the Crazy Jane poems are markedly different from much of his earlier work, demanding even more of the speaker than his and Farr's experiments with the psaltery years earlier. In a lecture he would insist that poetry must be read «rhythmically [...] there is no other method. A poem is an elaboration of the rhythms of common speech and their association with profound feeling»⁵⁹.

But the speaker is only a vehicle and must never descend to the casualness of everyday speech. The Abbey Theatre tradition demanded that the voice – not bodily gestures or appearance – dominate (hence his fascination with the formalism of Noh and masks). «All that is personal soon rots; it must be

packed in ice or salt»; «the world's last great poetical period is over»⁶⁰. The poet must be removed from the poetic *persona*. In part this concentration on restraint and emphasis on the will of the speaker alone was the result of George Yeats's geometrical designs for *A Vision* – «I believe I shall have a poetical rebirth for as I write about my cones and gyres all kinds of images come before me»⁶¹. It was also a return to energy and daring after long illness. The result was startling in a violence and freedom that (though I would not claim it came only from Antheil and Pound), led to new experiments in rhythm, syntax and interplay of voices that continued to the end of his career. Vibrant Crazy Jane with her preoccupations with sex and death – the eternal antinomies of the exuberant natural animal world and the sterility of organized, life-denying religion, the spirit versus the law – haunted Yeats for several years until he was finally determined to «exorcise that slut [...] whose language has become unendurable»⁶².

The seven Crazy Jane poems, like Antheil's music (and indeed, much of *A Vision*), are not easy to read, exciting and strange in meaning, but also in presentation. In the first he composed, *Crazy Jane and the Bishop* (1929), there are two voices, and within Jane's a third – the recollected words of the bishop even before he was ordained. Jack lives more vibrantly in Jane's mind (and in God's) than the Bishop ever will. As night takes over, Jane's power also increases so that by the end of the poem her refrain reverses the meaning of the two epithets: «coxcomb» (vv. 7, 14, 21, 28) with its multiple implications of folly and frivolity, knavery and madness, the outcast, gradually applies not to dear virile Jack but to the moralizing sterile Bishop; whereas the connotations of «the solid man» (vv. 7, 14, 21, 28), stable and sensible, dependable and wholesome, unyielding and socially acceptable, are appropriated for the once-sullied travelling Journey man. Just as the oak, a sacred tree rooted in the pre-Christian world and witchcraft, no matter how blasted will outlast Church, Bishop and Jane and her lover, so this poem will outlast all. But the poem has strong rhythm and tone – there is nothing soft or romantic about its music or its thought; the image and counter-image clash directly, similar to the harshness of Antheil's music.

Yeats continued writing the Crazy Jane poems over the next two years, and in publication re-ordered them, but always «keeping the mood and plan of the first poems»⁶³ (one was suppressed because of its imprecation concluding each stanza, «May the devil take King George»). Of those he began during those heady few weeks in Rapallo, *Crazy Jane Reproved* (1930) makes use of a different kind of counterpoint, the 'burden' or refrain often found in traditional ballads, juxtaposed to an altogether different rhythm. Here the speaker is not the Bishop, and Jane's response seems to be relegated to the finger-snapping, nonsensical burden. The images in the poem on the other hand are weighty, drawing upon the upsetting of the natural and supernatural order, human versus divine love. Even Heaven must strain to achieve perfection, so do not count on permanence from anything less. In contrast to the rest of the poem

the burden was, he wrote, «meant to be gayer, more clearly a song» and to be «sung to a melody [...] There is no special value in 'fol de rol' any meaningless words would do [...] Kingsley once used "barrum, barrum, barrum, baree". I think when you find words like that in an old ballad, they are meant to be sung to a melody, as Partch, the California musician [...] sings his "meaningless words". He uses them to break the monotony of monotone»⁶⁴.

The actress Sara Allgood used to sing a folk song with the same refrain, *Fol de rol, fol de rol*, given here to Jane, and occasionally she contributed the music for songs in the Abbey Theatre plays. For Yeats was not the only one concerned with the relationship between words and music in his plays. Until John Millington Synge's death in 1909 (the year Ezra Pound appeared on the scene), Yeats and Lady Gregory both turned to their fellow director for advice. Synge had started his career as a professional musician and composer, winning awards in harmony and counterpoint as a student, only switching to literature when stage fright made performance impossible for him. *Riders to the Sea* (1903), his first finished play, is in structure almost an extended aria (in his 1927 opera *Riders to the Sea*, Vaughan Williams had no need to alter Synge's dialogue, adding only one line to the libretto). When annotating his play scripts Synge invariably used musical terminology, emphasising always the silence surrounding words and actions. All his plays begin in silence and his stage directions indicate where gesture and even facial reactions accompany the words. George Moore claimed that *The Well of the Saints* (1905) was in itself the stuff of opera; and Synge himself toyed in his early drafts of *The Playboy of the Western World* (1907) with the idea of a ballad-singer as framework. When he returned to poetry in the final years of his short life he experimented with the ballad form; so raw were his poems *Danny* and *The Curse* that Lolly Yeats refused to publish them in the Cuala Press, but her brother W.B. Yeats never forgot their sharpness and «clash of incompatibles»⁶⁵.

Synge wrote his plays as if they were musical scores, depending on counterpoint as much as harmony. Yeats called upon music that represented heightened country speech; in his dramatic criticism he believed that «when familiar with a form of life one can catch its tune»⁶⁶. It was however the third member of the directorial triumvirate, Lady Gregory, whose work most directly draws upon music in both theme and structure. Many of her plays – *Dervorgilla* (1912), *The Wrens* (1922), *On the Racecourse* (1926) – incorporate ballad singers as commentators on the present action, and all of them insist upon full use of music, some entirely dependent on song and dance. Even the short comedy *Spreading the News* (1904), whose plot builds from the singing of a ballad, has been made into a comic opera. Lady Gregory once described drama as simply «conversation rearranged»⁶⁷; she might have added, with that talk considerably strengthened by the ballad and its airs. Depending on the collective memory of her audience – for as balladeers have always done, she is addressing her own people and expecting them to recognize the sentiments

expressed – the songs thus do double duty, assisting the play's actions through narrative while calling forth the emotions roused by the music and its song. When, at the end of his life, Yeats recalled those early experiments by himself and his colleagues, he reiterated: «I wanted all my poetry to be spoken on a stage or sung [...] bringing all back to syntax that is for ear alone»⁶⁸. Perhaps that gathering in Rapallo provided even more than he realized at the time.

Notes

¹ W.B. Yeats to O. Shakespear, 2 March 1928. Unless otherwise indicated, all of W.B. Yeats' letters are quoted from *The Collected Letters of W.B. Yeats*, Oxford UP (Intelex Electronic Edition), Oxford 2002.

² *Ibidem*.

³ Unpublished letter from G. Yeats to L. Robinson, 21 April 1929. Unless otherwise indicated all of G. Yeats's letters to L. Robinson are in the possession of The Huntington Library, San Marino.

⁴ G. Yeats to L. Robinson, 16 April 1929.

⁵ G. Yeats to L. Robinson, 19 April 1929.

⁶ G. Yeats to L. Robinson, 4 March 1928.

⁷ W.B. Yeats to W. Lewis, 24 April 1929.

⁸ Lady Gregory, *Journals. Vol. 2*, ed. by D.J. Murphy, Colin Smythe, Gerrards Cross 1987, p. 165.

⁹ On 12 March 1997 H. Lamarr and G. Antheil (posthumously) were given a special Pioneer Award from the Electronic Frontiers Foundation for their U.S. Patent No. 2, 292,387, considered the foundational patent for spread spectrum technologies.

¹⁰ C.S. Eliel *et al.*, *L'Esprit Nouveau: Purism in Paris, 1918-1925*, Harry Abrams, New York 2001, p. 44.

¹¹ F. Léger, *The Functions of Painting*, trans. by A. Anderson, ed. by E. Fry, Vintage, New York 1973, p. 50.

¹² *Ibidem*.

¹³ G. Antheil, *My Ballet Mécanique: What it Means*, «Der Querschnitt», 9, 1925, pp. 789-791, quoted by L. Whitesitt, *The Life and Music of George Antheil 1900-1959*, UMI Research Press, Ann Arbor 1983, p. 104.

¹⁴ *A Musical Analysis*, anonymous contribution to *Ballet Mécanique*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Ballet_Mécanique> (05/12).

¹⁵ G. Antheil, *My Ballet Mécanique: What it Means*, cit., p. 104.

¹⁶ See L. Robinson, *Curtain Up*, Michael Joseph Ltd., London 1942, p. 69.

¹⁷ L. Whitesitt, *The Life and Music of George Antheil 1900-1959*, cit., pp. 110-111.

¹⁸ E. Pound, *George Antheil*, «The Criterion», 2, 1924, pp. 321-331, quoted by R. Murray Schafer (ed.), *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*, Faber and Faber, London 1978, pp. 252-253.

¹⁹ Extract from R. Fuller, 'Ballet Mecanique,' to *Wipe Out Big Orchestras, and Audiences Too*, «Paris Tribune», 21 January 1925, quoted by L. Whitesitt, *The Life and Music of George Antheil 1900-1959*, cit., p. 292.

²⁰ L. Whitesitt, *The Life and Music of George Antheil 1900-1959*, cit., p. 107.

²¹ A full description of the Bauhaus philosophy can be found in W. Curtis, *Walter Gropius, German Expressionism, and the Bauhaus, Modern Architecture Since 1900*, Prentice-Hall, Upper Saddle River 1987, pp. 309-316.

²² See E. Neumann, *Bauhaus and Bauhaus People: Personal Opinions and Recollections*, Van Nostrand, New York 1970, p. 147.

- ²³ See G. Antheil, *The Negro on the Spiral or A Method of Negro Music*, in the revolutionary anthology *Negro*, collected and ed. by N. Cunard, Hours Press, Paris 1934, pp. 346-351.
- ²⁴ W.B. Yeats to G. Craig, 1911, about Carlo Leoni's plan to make an opera out of *Countess Cathleen*.
- ²⁵ W.B. Yeats, *Dramatis Personae*, in Id., *Autobiographies*, Macmillan, London 1955, p. 413.
- ²⁶ Yeats's first use of the phrase occurs in the *Preface* to *Stories of Michael Robartes and His Friends*, Cuala Press, Dublin 1931, p. 2.
- ²⁷ W.B. Yeats, note to *On Baile's Strand*, in Id., *Poems, 1899-1905*, A.H. Bullen, London 1906, p. 278.
- ²⁸ W.B. Yeats, *Uncollected Prose II*, ed. by J.P. Frayne, C. Johnson, Columbia UP, New York 1975, p. 160.
- ²⁹ W.B. Yeats to the Editor of the «Academy», 7 June 1902, p. 196.
- ³⁰ R. Caddel, *Introduction*, in B. Bunting, *Complete Poems*, New Directions, New York 2003, p. 9.
- ³¹ W.B. Yeats, *Plays in Prose and Verse, Collected Works*, vol. III, Shakespeare Head, Stratford-on-Avon 1908, p. 223.
- ³² F. Farr, *The Music of Speech*, Elkin Matthews, London 1909.
- ³³ W.B. Yeats to Lady Gregory, 10 December 1909.
- ³⁴ W.B. Yeats, *Preface* to Id., *Four Plays for Dancers*, Macmillan, London 1921, p. vii.
- ³⁵ Ivi, p. v.
- ³⁶ W.B. Yeats, *Preface* to Id., *The Poetical Works of William B. Yeats*, Macmillan, London 1921, p. viii.
- ³⁷ W.B. Yeats, *Preface* (October 1912), in Id., *A Selection from the Poetry of W. B. Yeats*, Bernhard Tauchnitz, Leipzig 1913, p. 6.
- ³⁸ *The Collected Works of W.B. Yeats, vol. II, The Plays*, ed. by D.R. Clark, R.E. Clark, Scribner, New York 2001, Appendix B, p. 781.
- ³⁹ W. Morse Rummel to W.B. Yeats, 29 September 1917, in *Letters to W.B. Yeats*, ed. by R.J. Finneran, G. Mills Harper, W.M. Murphy, vol. 2, Macmillan, London 1977, p. 335.
- ⁴⁰ W.B. Yeats, *A General Introduction for my Work*, in Id., *Essays and Introductions*, Macmillan, London 1961, p. 522.
- ⁴¹ Unpublished letter from G. Yeats to T. MacGreevy, 11 February 1929. Unless otherwise indicated, all letters from George Yeats to Thomas MacGreevy are in the Manuscripts Room of Trinity College Library.
- ⁴² W.B. Yeats to O. Shakespear, 2 March 1929.
- ⁴³ W.B. Yeats to O. Shakespear, 29 March 1929.
- ⁴⁴ W.B. Yeats to L. Robinson, late April 1929.
- ⁴⁵ W.B. Yeats to S. Moore, 24 March 1929.
- ⁴⁶ G. Yeats to L. Robinson, 19 April 1929.
- ⁴⁷ W.B. Yeats, *Preface* to *Wheels and Butterflies*, quoted in Id., *The Variorum Edition of the Plays of W.B. Yeats*, ed. by R.K. Alspach, Macmillan, London 1965, p. 1308.
- ⁴⁸ W.B. Yeats to O. Shakespear, 24 August 1929.
- ⁴⁹ A. Gregory, *The Journals, vol. II*, cit., p. 456.
- ⁵⁰ W.B. Yeats to L. Robinson, late April 1929.
- ⁵¹ G. Antheil to W.B. Yeats, 27 June 1934.
- ⁵² W.B. Yeats, *Plays and Controversies*, Macmillan, London 1923, p. 185.
- ⁵³ B. Gilmore, *Harry Partch: a Biography*, Yale UP, New Haven 1988, p. 199.
- ⁵⁴ W.B. Yeats to A. Dolmetsch, 18 March 1935.
- ⁵⁵ W.B. Yeats to E. Dulac, 21 November 1934.
- ⁵⁶ B. Gilmore, *Harry Partch: a Biography*, cit., p. 109.
- ⁵⁷ W.B. Yeats to O. Shakespear, 22 November 1931.
- ⁵⁸ W.B. Yeats to O. Shakespear, 13 September 1929.

⁵⁹ W.B. Yeats, *Modern Poetry*, in Id., *Essays and Introductions*, cit., p. 508.

⁶⁰ W.B. Yeats, *A General Introduction for my Work*, ivi, p. 522.

⁶¹ W.B. Yeats to O. Shakespear, 2 July 1929.

⁶² W.B. Yeats to G. Yeats, 22 December 1931.

⁶³ W.B. Yeats, *Dedication to Edmund Dulac*, *The Winding Stair and other Poems*, Macmillan, London 1933, p. vi.

⁶⁴ W.B. Yeats to M. Collis, 23 November 1934.

⁶⁵ The phrase is from T. O'Brien Johnson, whose *Synge: The Medieval and the Grotesque*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1982, thoroughly discusses the concept.

⁶⁶ W.B. Yeats to L. Robinson, 8 September 1930.

⁶⁷ A. Gregory, *Seventy Years: Being the Autobiography of Lady Gregory*, ed. by C. Smythe, Colin Smythe Limited, Gerrards Cross 1974, p. 412.

⁶⁸ W.B. Yeats, *An Introduction for my Plays*, in Id., *Essays and Introductions*, cit., p. 529.

Works Cited

- Antheil George, *The Negro on the Spiral or A Method of Negro Music*, in N. Cunard (ed.), *Negro*, Hours Press, Paris 1934, pp. 346-351.
- , *Glandbook for the Questing Male*, «Esquire», May 1936, p. 40.
- , *The Glandbook in Practical Use*, «Esquire», June 1936, p. 36.
- , *Every Man his own Detective: A Study of Glandular Criminology*, Stackpole Sons, New York 1937.
- Bishop Stacey, *Death in the Dark*, Faber and Faber, London 1930.
- Bunting Basil, *Complete Poems*, New Directions, New York 2003.
- Cunard Nancy (ed.), *Negro*, Hours Press, Paris 1934.
- Caddel Richard, *Introduction to Basil Bunting*, in B. Bunting, *Complete Poems*, New Directions, New York 2003, pp. 11-19.
- Eliel C.S. et al., *L'Esprit Nouveau: Purism in Paris, 1918-1925*, Harry Abrams, New York 2001.
- Farr Florence, *The Music of Speech*, Elkin Mathews, London 1909.
- Finneran R.J., Harper M.G., Murphy W.M. (eds), *Letters to W.B. Yeats*, vol. 2, Macmillan, London 1977.
- Gilmore Bob, *Harry Partch: a Biography*, Yale UP, New Haven 1988.
- Gregory Augusta, *Seventy Years: Being the Autobiography of Lady Gregory*, ed. Colin Smythe, Colin Smythe Limited, Gerrards Cross 1974.
- , *The Journals*, ed. by D. Murphy, vol. 2, Colin Smythe, Gerrards Cross 1987.
- Johnson O'Brien Toni, *Synge: The Medieval and the Grotesque*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1982.
- Léger Fernand, *The Functions of Painting*, trans. by A. Anderson, ed. by E. Fry, Vintage, New York 1973.
- Neumann Eckhard, *Bauhaus and Bauhaus People: Personal Opinions and Recollections*, Van Nostrand, New York 1970.
- Robinson Lennox, *Curtain Up*, Michael Joseph, London 1942.
- Schafer Murray Raymond (ed.), *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*, Faber and Faber, London 1978.
- Whitesitt Linda, *The Life and Music of George Antheil 1900-1959*, UMI Research Press, Ann Arbor 1983.

- Yeats George, unpublished letters to Thomas MacGreevy, The Manuscripts Room, Trinity College Library, Dublin.
- , unpublished letters to Lennox Robinson, The Huntington Library, San Marino.
- Yeats W.B., *The Countess Kathleen and Various Legends and Lyrics*, Unwin, London 1892.
- , *The Land of Heart's Desire*, Unwin, London 1894.
- , *In the Seven Woods: Being Poems Chiefly of the Irish Heroic Age*, Dun Emer Press, Dundrum 1903.
- , *The King's Threshold*, A.H. Bullen, London 1904.
- , *The Collected Works in Verse and Prose of William Butler Yeats*, Shakespeare Head Press, Stratford-on-Avon 1908.
- , *Poems, 1899-1905*, Maunsel, Dublin 1906.
- , *Deirdre*, Maunsel, Dublin 1907.
- , *The Green Helmet and Other Poems*, Cuala Press, Dundrum 1910.
- , *A Selection from the Poetry of W B Yeats*, Bernhard Tauchnitz, Leipzig 1913.
- , *The Poetical Works of William B. Yeats*, Macmillan, London 1921.
- , *Four Plays for Dancers*, Macmillan, London 1921.
- , *Plays and Controversies*, Macmillan, London 1923.
- , *A Vision*, Laurie, London 1925.
- , *Stories of Michael Robartes and His Friends*, Cuala Press, Dublin 1931.
- , *Words for Music Perhaps and Other Poems*, Cuala Press, Dublin 1932.
- , *The Winding Stair and other Poems*, Macmillan, London 1933.
- , *Wheels and Butterflies*, Macmillan, London 1934.
- , *Autobiographies*, Macmillan, London 1955.
- , *Essays and Introductions*, Macmillan, London 1961.
- , *The Variorum Edition of the Plays of W.B. Yeats*, ed. by R.K. Alspach, Macmillan, London 1965.
- , *Uncollected Prose II*, ed. by J.P. Frayne, C. Johnson, Columbia UP, New York 1975.
- , *The Collected Works of W.B. Yeats, Volume II: The Plays*, ed. by D.R. Clark, R.E. Clark, Scribner, New York 2001.
- , *The Collected Letters of W.B. Yeats*, Oxford UP (Intelix Electronic Edition), Oxford 2002.

«Rewording in melodious guile»
W.B. Yeats's *The Song of the Happy Shepherd* and its
Evolution Towards a Musico-Literary Manifesto

Enrico Reggiani
Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano
(<enrico.reggiani@unicatt.it>)

Abstract

This essay intends to explore how *The Song of the Happy Shepherd* elaborates on the notion of poetry as song, to contextualize it against the background of its (para)textual history and evolution, and emphasize its role as a musico-literary manifesto. Yeats's *Song* is able to perform its variations on «the supreme theme of Art and Song» because its atavistically unifying 'sooth' is inborn to the very substance and features of its tropical mediation between poetry and song, thus making it neither classically «cracked» (l. 9) – i.e. burst asunder, fractured – like the merely «musical tune that Chronos sings» (l. 9), nor romantically 'primeval and wild' like *The Song of the Shepherd* in Thomas Moore's *To Joseph Atkinson, Esq. From Bermuda*.

Keywords: W.B. Yeats, *The Song of the Happy Shepherd*, Irish literature and music, conception of poetry as song, musico-literary criticism

1. *W.B. Yeats and the tradition of poetry as song: some preliminary remarks*

The intertwined tropes of the poet as singer, of the poetic text as song and of poetic writing as singing were strategic for William B. Yeats: song was «the word that William Butler Yeats consistently used to describe his own poetry»¹ and «in most of his [Yeats'] literary essays emphasis crops up on the attribute of poetry as song»². Such musico-literary tradition helped him define his conception of himself as a poet³, even when his personal variations on «the supreme theme of Art and Song» (*Words for Music Perhaps: XVII. After Long Silence*, l. 6; Yeats 1997, p. 270) seemed to avert him from its traditional sources, as happened for instance when he elaborated on the centuries-long symbolic framework of Ireland as the Land of Song and on the textual portrayal

of the poet as «a singer born»⁴ (*Vacillation. VII*, l. 2; Yeats 1997, p. 256). The contribution of the notion of poetry as song to his «literary philosophy»⁵ and textual practice was so foundational and long-sighted as to support and frame the whole developmental arc of his poetry in its different editorial versions. This essay intends to explore how *The Song of the Happy Shepherd* elaborates on such a notion, both to contextualize it against the background of its (para-) textual history and evolution, and to emphasize its role as a musico-literary manifesto for the so-called «Victorian Yeats».

To Ireland in the Coming Times (Yeats 1997, pp. 46-47) is a useful term of comparison in this respect. In this so-called 'early Yeatsian' poem (1892), the Poetic I considers himself a «true brother» (v. 2) of a «company» (l. 2) whose members (cf. «Davis, Mangan, Ferguson», l. 18) were also illustrious protagonists of Irish musico-literary culture and whose communitarian experience was identified by the action of «singing» (l. 3). In the very first lines of the poem, the Poetic I also epitomizes what they «sang» (l. 3) by mentioning four different musico-literary genres: «ballad and story, rann and song»⁶ (l. 4). The textual organization of this line has never been adequately examined, in terms of both the choices of the components of these two doublets and the relationships between them in the context of a metrical background of three sixteen-line stanzas of tetrameter couplets – themselves perhaps interpretable (by applying the hermeneutical resources of textual politics)⁷ as three expansions (i.e. quadruplications!) of an original musico-literary (aabb) rann⁸ on the part of an *Anglo-Irish* poet.

Both those choices and those relationships, in fact, could be seen as textualizing a comprehensively national singing-strategy – adopted by the singing «company» above in order «to sweeten Ireland's wrong» (l. 3) – that can be only briefly sketched here without going into full detail for brevity's sake. In Yeats' retrospective reading of such a strategy, its fundamental component seems to be the double complementarity that manifests itself both within each of the two doublets and between them thanks to the intergeneric⁹ narrative resources of the first doublet («ballad and story») and the interlingual lyrical potentialities of the second one («rann and song»). This could also imply that, for Yeats, what that «company» sang «to sweeten Ireland's wrong» was also tinged with potentially interethnic, intercultural, maybe even interdenominational, etc. connotations.

Moreover, it could also be remarked that, in Yeats' poem, such double complementarity also counterpoints against other two second-level relational dynamics between the four elements of the two doublets. One could even speculate that, if the singing «company» had managed to experience and metabolize them, its cultural premises and artistic results might have been radically different. They are, on the one hand, the double parallelism between the two highly-codified poetic references «ballad» and «rann» and the two generically literary ones «story» and «song» that might have oriented them according to

socio-cultural polarities like ‘professional vs popular’. On the other hand, the chiasmatic opposition between the extremes «ballad» and «song» and between the means «story» and «rann», instead, might have shattered them along the fault lines of the usually irreconcilable conflict ‘universal vs particular’.

These sketchy remarks on the fourth line of *To Ireland in the Coming Times* could outline a kind of intriguing latent polyphony that seems to be deeply influential and clearly resounding from both a textual and a cultural point of view and that is confirmed by the Yeatsian stroke of genius of the rhyme between «wrong» (l. 2) and «song» (l. 3). This sheer shade of ambiguity lies heavy on the «singing» of the «company», as if its «song» were inevitably and inescapably blotted because the members of the «company» had opted not for the typically Yeatsian mediation between tradition and modernity, but for a version of the poetry-as-song trope that was ready-made, impersonal, generic, conventional and sneakily soaked with the oppressor’s culture.

2. *Yeats’ textualization of poetry as song in «The Dublin University Review», April-September 1885*

Traces of the representation of poetry as song, at least comparable to those just documented in *To Ireland in the Coming Times*, characterize Yeats’ poetic writing since *The Song of the Happy Shepherd* (one of his earliest poems which is capable – as few others are – of articulating its author’s cultural and literary experience in musico-literary terms). Unfortunately, these traces have been altogether neglected even by those few scholars who have opted for this specific hermeneutical perspective. The paratextual and editorial history of *The Song of the Happy Shepherd* can be summarized as a decade-long transition in three stages:

- 1) from the first version published in 1885 and entitled *An Epilogue / To ‘The Island of Statues’ and ‘The Seeker’ / Spoken by a Satyr, carrying a sea-shell*,
- 2) through the second one that came out in 1889 with the title *The Song of the Last Arcadian. (He carries a sea-shell)*,
- 3) to the third and final *The Song of the Happy Shepherd* that appeared in 1895.

Such «evolution [...] from worksheet to finished poem» is in itself «a small, youthful example of what was to be the poetic method of a lifetime»¹⁰. In fact, its «circuitous route towards its eventual placement» shows that «Yeats’ poetic sense never left him as editor, just as his editorial sense sometimes invaded his phrasing and continually attended his poetic activity from initial revision through final publication. Yet the paradoxical result was not fixity but fluidity in the state of his own texts»¹¹.

What was to become *The Song of the Happy Shepherd* was, in fact, first published as *An Epilogue / To ‘The Island of Statues’ and ‘The Seeker’ / Spoken by a Satyr, carrying a sea-shell* in 1885 in the October issue of «The Dublin

University Review»¹², a Dublin-based magazine that has been defined as «an expression of national pride and Anglo-Irish identity»¹³ and that, in those years, was edited by the Irish writer Thomas William Hazen Rolleston (1857–1920), not only «a born organizer and one of the pivots of the Irish literary revival»¹⁴, but also one Irish intellectual with whom Yeats would quarrel over the New Irish Library in 1892, suffering «a defeat from which he learned lessons that he was never to forget»¹⁵. As far as the tropical relationships between poetry and song in the context of Irish musico-literary culture are concerned, Rolleston seems to have always adhered to the Irish traditional view of the identification of the first with the second and to the habitual romantic-oriented imbalance in favour of the musical component of those relationships. Rolleston's view was further strengthened by his strong predilection for Walt Whitman (who conceived of poetry as song)¹⁶, due to his profound knowledge of Thomas Davis's musico-literary nationalism¹⁷ and by his interest in Richard Wagner's compositional thought and work¹⁸. This interpretation is also confirmed by at least two important excerpts from Rolleston's work: firstly, a passage from the final Chorus of his *Deirdre* (1897), where «many a golden deed» of «the story of the island Gael» are expressed by the «deathless flower of song and tale»¹⁹; secondly, another passage from his *Myths and Legends of the Celtic Race* (1911), where he mentions a turning point in Samuel Ferguson's verse narration of Murgan's vicissitudes that is particularly relevant to the tropical relationships between poetry and song – i.e., when the young son of the «chief bard of Ireland»²⁰ Sanchan Torpest, sent by his father to Italy in search of Fergus Mac-Roy's tomb, «at last [...] conjures him by the sacred name of Song»²¹:

Since for Love thou wak'st not, [Fergus], *yet awake for the sake of Song*.
 Thou, the first in rhythmic cadence dressing life's discordant tale,
 Wars of chiefs and loves of maidens, gavest the Poem to the Gael;
 Now they've lost their noblest measure, and in dark days hard at hand,
*Song shall be the only treasure left them in their native land.*²²

These are just some of the elements of the editorial context, the politico-cultural horizon and the musico-literary culture that, in 1885, hosted Yeats' *An Epilogue / To 'The Island of Statues' and 'The Seeker' / Spoken by a Satyr, carrying a sea-shell*. Honouring its macrotextual function, Yeats' *Epilogue* completed a composite macrotext that included the two poems mentioned in its interminable title and published in «The Dublin University Review» (abbr. DUR) before it. *The Island of Statues* came out between April and July 1885²³ and, according to Yeats himself, was «an Arcadian play in imitation of Edmund Spenser»²⁴, «good of its kind» and written when «I was [...] living a quite harmonious poetic life. Never thinking out of my depth. Always harmonious narrow, calm»²⁵; it was also described by the «music mad»²⁶ John Todhunter

(1839-1916) as «a dramatic pastoral chiefly in rhymed verse» where «Naschina, an Arcadian maiden, rescues her lover and many other youths who had been transformed into statues by an enchantress»²⁷.

In September 1885, «The Dublin University Review» also published Yeats' *The Seeker*²⁸, a *Dramatic Poem – in Two Scenes* on (again in John Todhunter's synopsis) «an aged knight [who] comes at last into the presence of a phantom he has been all his life pursuing, and finds a bearded witch whose name is Infamy»²⁹. Three years later, Yeats made the gap between these two poems explicit when he confessed, in the same letter to Katherine Tynan mentioned above, that «since I have left the 'Island' I have been going about on shoreless seas. Nothing anywhere has clear outline. Everywhere is cloud and foam. Oisín and the Seaker [sic] are the only <coherent><intelligible> readable result» (Yeats 1986, p. 98).

Such a gap between the two poems, which seem homogeneous³⁰ and linked with no break in continuity when only superficially considered, is also evident in their poetically strategic exploitation of the tropical interweaving of poetry and song. In *The Island of Statues*, such exploitation is perfectly coherent with its subtitle *An Arcadian Faery Tale*, which integrates the two world-models of Arcadia and Faery Land and goes beyond their potentially sterile dialectics by proposing their complementary combination to the readers of «The Dublin University Review» and by showing, at the same time, both the ridiculously antiquated though well-ordered limits of Arcadia, and the inescapably lethal though alluring dangers of Faery Land.

Colin and Thernot³¹ embody the Arcadian version of the poetry-as-song trope in the Arcadianworld-model of *The Island of Statues*. Their Spenserian roots go back to the institutional and programmatic strains of the *November*³² eclogue from *The Shepherdes Calender*. However, in Yeats' *Arcadian Faery Tale*, their song, accompanied on the lute, should not be interpreted as an imitation of Spenser, i.e. as the musico-literary expression of the «venerable shepherd» Thernot's «reverend age» and of Colin's «disciplined talent»³³. On the contrary, their song is semantically inane³⁴, culturally inconsistent³⁵ as well as socially and institutionally disruptive because it begets conflict, thus undermining their mutual belonging to the Arcadian community. They both try and succeed in conquering the Arcadian shepherdess Naschina, who, on her part, is «weary of [their] songs and hunter's toys» (DUR, April, 58), i.e. of her traditional Arcadian interlocutors in general, of their expressive means and of their communitarian belonging as a whole.

The hunter Almintor, instead, is the main addressee of the Faery Land version of the tropical interweaving of poetry and song in *The Island of Statues*, the paradoxical and syncretistic characteristics of which are entirely different from those of its Arcadian counterpart above. In fact, even though it is «a song of songless days» (DUR, July, 186), its invisible and primeval addresser both «sang round the tree / as I sing now to thee» «o'er the green

Eden-sod» and sang it to Almitor³⁶ «as some dead maiden's singing in a dream» (DUR, May, 82). Moreover, it is a «song that [verbally] calls» but whose «sad faery [musical] tones» are more eloquent and compelling than words (DUR, May, 82), and finally, it is a song with which puzzled listeners are led «where *harmonic* woods / nourish the panthers in dim solitudes» (DUR, May 83; italics mine). These paradoxical features clearly indicate that such a song has the universal and everlasting power of representing all time and space simultaneously in a single instant, of speaking all human languages (be they verbal or not), of conveying all the meanings possible in all languages, of articulating and interweaving all cultures at a time, of superimposing all kinds of different communities (be they human or not) without engendering conflict and contradiction.

In *The Island of Statues*, neither of the two versions of the tropical interweaving of poetry and song just mentioned manages definitely and unshakably to impose its own norms and sanctions on the composite landscape of this *Arcadian Faery Tale* and on the whole composite set of its characters and actants (be they from Arcady or from Faery Land). Naschina herself, adored by both the two shepherds Colin and Thernot and by the hunter Almitor (whose love she returns), is the real centre of *The Island of Statues* and the pivot on which that tropical interweaving of poetry and song turns. She could be seen as hovering between the monotropical song from Arcady she rejects and the polytropical one from Faery Land she longs to exorcise in order to release her lover Almitor. Perhaps herself a poet-shepherdess of non-Arcadian extraction³⁷, because of her ambiguous textual representation, Naschina will end up both self-marginalized from the Arcadian community to which she does not completely belong and ominously «shadowless» (i.e. fairy-like) though «close by [her beloved] Almitor's side» (DUR, July, 139).

Unlike *The Island of Statues*, *The Seeker*, which was published immediately after it in the September issue of «The Dublin University Review», does not mention the intertwined tropes between poetry and song *in praesentia*, but counterpoints with them *in absentia*. In fact, when the Old Knight – whose spirit is searching for the source of the voice that has been calling him during «threescore years of dream-led wandering» (DUR, September, 120) – meets the Three Shepherds, their encounter with him overturns their musico-literary experience and culture by emblematically evoking two musico-literary elements that are radically alternative to those tropes: firstly, the instrumental and «possessed» (i.e. etymologically inanimate and animate at the same time) symbol of a paradoxical Arcadian «flute»³⁸ that emits firstly «a piercing cry» and, secondly, «a voice [...] still more mournful» (DUR, September, 120-121) when played by two of the three Shepherds; secondly, the inhuman «songs of fearful things» sung by the «goblin snakes» (DUR, September, 121), creeping out of the traditionally Irish «goblin kingdom»³⁹ to bring death to an otherwise apparently 'harmonious' Arcadian landscape.

3. Yeats' conception of poetry as song in the three 'versions' of The Song of the Happy Shepherd (1885, 1889, 1895)

In its second section, this essay attempted to show how Yeats elaborated songs as a trope for poetry in *The Island of Statues* and *The Seeker* and how such compositional strategy was fundamental for both poems. Immediately after these poems, in its issue of October 1885, «The Dublin University Review» also published Yeats' *An Epilogue / To 'The Island of Statues' and 'The Seeker' / Spoken by a Satyr, carrying a sea-shell* – which can be read as a commentary on both and as their conclusion, and which was to become first *The Song of the Last Arcadian* (1889) and, finally, *The Song of the Happy Shepherd* (1895) in the years ahead. Yeatsian scholars, who have made only very scant comments on *The Song of the Last Arcadian* and, with very few exceptions, only very general ones on *The Song of the Happy Shepherd*, have thoroughly neglected *An Epilogue* and its representation of poetry as song, even though it is the actual textual matrix of the whole macrotextual sequence examined in this essay. My contention here, instead, is that its tropical treatment of poetry as song is the key to effectively interpreting it and can be considered a solution to the way in which the preceding poems dealt with it. Once again, this approach shows that the notion of poetry as song is at the deepest core of Yeats' poetic experience and work from its very beginning and that he began very early in his poetic career to textualize it according to a perspective that was not only personal, but also evidently dialogical, especially with respect to what has been defined as both (somewhat hastily) «the bardic tradition of poetry as song»⁴⁰ and (more accurately) «the synthesis of Gaelic convention (poetry as song)»⁴¹. From this point of view, in fact, it must be no accident that the sections that vary on the theme of poetry as song in *An Epilogue* and in the cognate poems are the least subject to changes in their texts.

Before examining these sections of *An Epilogue*, there are three other paratextual components of the subheading of its full title that Yeatsian scholars should have taken into more serious consideration. Firstly, the Arcadian Poetic I of the poem is a Satyr⁴² (a Faun⁴³ in the stage-direction of the manuscript), not a shepherd or a hunter like those that people in *The Island of Statues* or *The Seeker*. This is no little difference in the symbolic dynamics (e.g. satyr-shepherd) of pastoral drama, since – as, Friedrich Nietzsche wrote around those same years in *The Birth of Tragedy* (1872; English translation, 1909):

[...] *the satyr, like the idyllic shepherd of our more recent time, is the offspring of a longing after the Primitive and Natural*; but mark with what firmness and fearlessness the Greek embraced *the man of the woods*, and again, how coyly and mawkishly the modern man dallied with the flattering picture of a tender, flute-playing, soft-natured shepherd! [*The satyr*] *was the archetype of man*, the embodiment of his highest and strongest emotions, as the enthusiastic reveller enraptured by the proximity of his god, as the fellow-suffering companion in whom the suffering of the god repeats itself,

as the herald of wisdom speaking from the very depths of nature, as the emblem of the sexual omnipotence of nature, which the Greek were wont to contemplate with reverential awe.⁴⁴

On the basis of Nietzsche's views, Yeats' Satyr, who is the almost unique representative of his mythological genus in Yeats' poetical work, could be interpreted more as an atavistic metatheatrical spokesman for the poet himself than as a mere Spenserian imitation.

The second paratextual component of the subheading of *An Epilogue* one should accurately weigh is that this Satyr – who is not the traditional shepherd-singer at his bucolic song⁴⁵ but, nonetheless, «is one of these mythic woodland beings for whom music comes naturally»⁴⁶ – does not *sing a song* like those that abound e.g. in *The Island of Statues*, but delivers a speech that, towards its end (ll. 51-54), announces the speaker's intention to «soothe» a «hapless faun» (l. 52) with «mirthful songs» (l. 54), as his «glad singing» (l. 58) did in the past with «songs of old earth's dreamy youth» (l. 59). His speech is, thus, more a verbal and rational declaration (*à la* Matthew Arnold?) that «words alone are certain good» – charged with the Satyr's mytho-anthropological energy (*selon* Nietzsche above) and «spoken» before starting to sing – than a direct musico-literary implementation of that same principle according to the Irish figuration of poetry as song, perhaps interpreted not – strictly speaking – *à la* Thomas Moore, but against the background of Yeats' innovative and exacting «compl[i]mentary dream»⁴⁷. Thus, from this paratextual point of view, Yeats' *An Epilogue* is more of a verbal manifesto by an *Anglo-Irish* poet than a musico-literary manifesto by an *Anglo-Irish* poet.

In the whole set of the paratextual components of the subheading of *An Epilogue*, third comes a high-potential musico-literary element that undoubtedly would have deserved more scholarly attention. In the poem, the Satyr's soundscape is aptly epitomized by the «sea-shell» (a «shell» in the manuscript; Yeats 1994, 203) he carries in his hand. Usually, such a symbol is (contradictorily) read as an emblem either of past «pleasures which are but echoes – pleasures which can please no more», as the Anglican Dean of Canterbury Frederic William Farrar (1831-1903) wrote in 1898⁴⁸, or of «poetic prophecy», i.e. the poetic prefiguration of things to come. Harold Bloom chose the latter meaning for this occurrence in Yeats and likened it to those in Wordsworth and Shelley, but did not give a clear indication as to the version of the poem to which he was actually referring⁴⁹. However, what is more relevant to this paper is not so much its temporal-oriented symbolic implications, as the fact that, in the context of Yeats' coeval musico-literary symbolics, the «sea-shell» is the aptest possible musical instrument for his Satyr not only because it is compatible with the mytho-anthropological nature with which he was endowed (e.g. according to Nietzsche), but also because of a number of other microtextual and macrotextual reasons of much consequence, some of which could be condensed as follows.

First and foremost, unlike the other musical instruments of the Arcadian world-model, the (literally!) unheard-of organology of the «sea-shell» not only combines the music of nature (ll. 36-37) and the art of music (l. 42), but even provides a «rewording in melodious guile» (l. 40) for the «fretful» (l. 41) narrative verblatness of everybody's «story» (l. 38)⁵⁰ – i.e., in such a way that, by combining with the melodic tricks or «guiles» (l. 40) of «song» (l. 42), mankind's «fretful words» are beguiled into finding «comfort» (l. 39) and «fad[ing] in ruth» (l. 42). Thus, thanks to the «brotherhood» of «ruth and joy» (l. 43), such «ruth» can resonate with the «antique joy» (l. 2) of the «woods of Arcady» (l. 1) – the death of which (which is not – strictly speaking – the death of Arcady itself) the Satyr had announced in its very first line of *An Epilogue*. This is why, after inviting his audience to abstain from a merely historicist (ll. 11-23), spiritualistic (ll. 24-27), or scientific (ll. 28-35) search for truth *extra se* (i.e. outside themselves), he exhorts them (be they Arcadian, Irish or universal) to search for it within themselves, because «there is no truth / saving in thine own heart» (ll. 27-28) – a symbolic location, however, which should be more accurately defined according to Yeats' anthropology of those early years. To this purpose, the 'actions' of «dreaming» (l. 62) and «singing» (l. 45) (not simply their passive experience and/or their final results!) are to be ceaselessly cultivated «for this is also sooth» (ll. 45 and 62) – this «singing» being a very explicitly programmatic option of an early poetics based on the power of poetry as song and formulated in the purely verbal context of the Satyr's speech.

Moreover, as further macrotexual evidence of such early programmatic musico-literary poetics, it should also be added that, from a specifically organological point of view, the «sea-shell» mentioned in the subheading of *An Epilogue* is also of great help in distinguishing it from both *The Island of Statues* and *The Seeker*, where more traditionally Arcadian and man-made musical instruments are employed. In *The Island of Statues*, on the one hand, the shepherds Colin and Thernot sing accompanying themselves on their lutes, thus following a «more socially palatable strategy»⁵¹ than the Satyr in their hypercodified embodiment of the conception of poetry as song, while, on the other hand, the scenic presence and the dramatic action of the hunter Almintor and his page Antonio are musico-literarily underpinned and punctuated by horns. As to the organology of *The Seeker*, the «possessed» (i.e. etymologically inanimate and animate at the same time) paradoxical Arcadian «flute» played by two of the three Shepherds has already been mentioned and discussed above.

On the basis of the micro- and macro-textual data that has been condensed in the last paragraphs (as well as many others that have been omitted here for brevity's sake), it is logical to infer that Yeats' *An Epilogue / To 'The Island of Statues' and 'The Seeker' / Spoken by a Satyr, carrying a sea-shell* is not merely a juvenile iteration of the highly frequented and hypercodified «pastoral process of putting the complex into the simple»⁵², but is, rather, the

young Yeats' personalization – uncommonly and precociously effective and with strongly outspoken programmatic intentions and consequences – of that traditional «pastoral process», above all by means of his conscious exploitation of the centuries-long tradition of song as a trope for poetry⁵³.

In 1889, Yeats decided to include *An Epilogue* in the volume *The Wanderings of Oisín and Other Poems*, printed by the London-based publisher Kegan Paul, Trench & Co. in 1889, a «firm» that «always preferred to be literary and scholarly» and «to lend a helping hand to any young authors in whom we saw promise rather than immediate profit»⁵⁴. In this second publishing format, the poem's title became *The Song of the Last Arcadian*. (*He carries a sea-shell*), and its sixty-two lines (though unmodified from those in «The Dublin University Review» and positioned as tenth in the poetry collection's macrotextual sequence) lost any direct or indirect editorial connections with both *The Island of Statues* (here in the Romantic-oriented textual form of *A Fragment*) and *The Seeker*, which were placed as the last two poems in the volume. This loss, which could be interpreted as an emancipation from the compositional origins, was in fact counterbalanced by both the acquisition and the preservation of the musico-literary features rooted in the tropical tradition of poetry as song and endowed with complementary implications which were highly appreciated by contemporary reviewers⁵⁵.

What was a speech became a song. Thus, it was enriched by the more comprehensively expressive gamut afforded by the joint anthropological resources of verbal language and music, while retaining the naturally echoic contributions from an infinitely resounding «sea-shell», which is precisely the same as that which the formerly-speaking-now-singing Poetic I persists in carrying from the previous 1885 version and which, potentially, could reformulate narrative fragments from any sphere of human experience by «rewording [them] in melodious guile». It should also be noticed that, in the poem included in *The Wanderings of Oisín and Other Poems*, the Faun of the manuscript and its cognate Satyr of «The Dublin University Review» underwent another radical change and were epitomized in the *Last Arcadian*. In this way, all the extant population of Arcadia – no matter which is its mytho-anthropological identity – and its inborn habit of thinking of poetry as song were ideally subsumed under the Poetic I of the new version, located against the background of the Irish-oriented macrotextual *persona* of the whole verse collection and re-interpreted in the «Irish frame in diminished echo of the original [1885] bibliographic code» (Bornstein 1983, p. 183) provided by a book published in London by an Anglo-Irish poet.

In the third step of its editorial history, the decade-long paratextual transition from *An Epilogue* / *To 'The Island of Statues' and 'The Seeker' / Spoken by a Satyr, carrying a sea-shell* (1885) through *The Song of the Last Arcadian*. (*He carries a sea-shell*) (1889) to *The Song of the Happy Shepherd* (1895) was eventually carried out in *The Poems* under the London publishing house of Thomas

Fisher Unwin (1848-1935), who, «by all accounts an imposing figure and an excellent salesman, [...] was a member of a distinguished printing family [and] focused on works of literary merit by new or unknown authors», because «he always believed that such books would make their way in the end, even if the authors were unknown»⁵⁶. As George Bornstein wrote, «the poem reached its final title [...] and placement as the first poem of *Crossways*, a section that recapitulated Yeats' bibliographical progression from Arcadian or cosmopolitan to Irish settings and themes»; however, «in that volume, as in its successors down through 1929, *Crossways* was the last section (rather than the current first one), so that, although the poem opened *Crossways*, it did not open the volume as a whole» (Bornstein 1993, pp. 183 and 179). In fact, *The Song of the Happy Shepherd* – now divided into three parts and reduced to fifty-seven lines – was finally «reconstructed» as «the inaugural utterance of Yeats' poetic career [...] in his *Collected Poems*»⁵⁷, published in 1933.

Scholars have fleetingly commented on the further elaboration of the conventional poetry-as-song trope that is proposed in *The Song of the Happy Shepherd*. For instance, Hugh Kenner has indicated some intertextual sources for its «melodious shepherds»⁵⁸, thus unduly emphasizing the importance of the melodic component in their musico-literary art and contradicting the strategic relationship between words and music that Yeats performed in his *Song* by «rewording [fretful words] in melodious guile» (l. 39). Brian Arkins has taken the Happy Shepherd's desertion of a dead and uninhabitable Arcady for granted and has concluded that «with this loss [of the old, idyllic Arcadia] the poem attempts to come to terms by substituting for Arcadia the supremacy of art in the form of song or poetry, and the song of the shepherd can therefore be called 'happy' because it can offer an alternative to Arcadia»⁵⁹. In her feminist-oriented reading of this poem, Elizabeth Butler Cullingford has also remarked that:

[...] the happy shepherd, a verbal narcissist, suggests that the male find a sympathetic female who will repeat his words in her own way. She will add nothing original, nor will she speak of herself: *man provides the lyrics, woman the melody*. This hierarchical opposition, however, is complicated by the fact that in rewording Logos the 'echo-harboured shell' also transforms it into poetry: for Yeats the supremely important act.⁶⁰

What these critical interpretations of *The Song of the Happy Shepherd* – though subtle and authoritative like those of *An Epilogue* and *The Song of the Last Arcadian* mentioned above – tend to undervalue is the autonomous cultural specificity of the musico-literary components of Yeats' representation of poetry as song, their foundational role and their strategic contribution to the poem's «literary philosophy» – all of them, in fact, deserving of hermeneutical respect and attention. All the more so in this case because, in the 1895 volume, *The Song of the Happy Shepherd* is programmatically antedated to 1885, thus

explicitly discarding the preceding two editorial steps of this poem and their paratexts as by then textually experimental and socio-culturally irrelevant. This chronological adjustment could be interpreted as indicating three neat poetic options, distinct though tightly interconnected and with enduring programmatic consequences on Yeats' lifelong poetic work. Firstly, the *Song* should have always been a *Song* with the musico-literary characteristics and implications as regards the poetry-as-song trope that have been suggested above. Secondly, its performer should have always been a singing *Shepherd*, thus dismissing both the *Satyr* (and his energetic though mytho-anthropologically ambiguous *poetic persona*) who delivered it in speech form in the 1885 version and the *Arcadian* – and his (para)textual role as the representative of the whole community of Arcadia, with his uncomfortable qualification as *Last* – who performed it in the 1889 version. Thirdly, happiness should have always been the singing Shepherd's emotional condition because, as Joseph Swann has acutely remarked, «the pearly brotherhood of words abstracted from the movements of the heart was giving way to a lasting discourse in which words moved by the heart were to be both theme and protagonist»⁶¹.

However, the happiness of Yeats' *Shepherd* raises a further and final question that needs to be addressed here: does Yeats' singing *Shepherd* expect his listeners (and Yeats' readers, far away from him in the Irish late nineteenth-century future and beyond) to conclude that he is (masochistically?) 'happy' because «the woods of Arcady are dead» (l. 1) or because a friend of his – «the hapless faun» (l. 47) – is dead and «buried under the sleepy ground» (l. 48), etc.? Of course not. His (paratextual) happiness has gradually emerged in connection with the (paratextual) evolution of his poetic text from speech to song, thus witnessing both Yeats' very early personalization of the anthropological tradition of poetry as song and his indefatigable adaptation of its tropical features and potentialities to his «dreams» of communitarian unity. This makes the *Shepherd* happy, on the one hand, from a personal standpoint because his *Song* is the best inwardly unifying antidote to the heart-rending (cf. l. 33) outward truths of «the warring kings» (l. 11) and «the starry men» (l. 28); and, on the other hand, from a communitarian standpoint because, if his *Song's* unifying power is even capable of reducing the apparently unbridgeable gap between the dead and the (merely) alive in Arcady, nothing will be able to prevent it from contributing to the unity of the universal human community of the living⁶², whatever their time and place.

The Song of the Happy Shepherd – Yeats' earliest musico-literary manifesto – is able to perform its variations on «the supreme theme of Art and Song» because its atavistically unifying 'sooth' is inborn to the very substance and features of its tropical mediation between poetry and song, thus making it neither classically «cracked» (l. 9) – i.e. burst asunder, fractured – like the merely musical «tune that Chronos sings» (l. 9), nor romantically 'primeval and wild' like *The Song of the Shepherd* in Thomas Moore's *To Joseph Atkinson, Esq. From Bermuda* (1780)⁶³.

Notes

¹ W. Fleisch, *Thomas Moore (1779-1852)*, in *The Facts on File Companion to British Poetry. 19th Century*, Facts on File, New York 2010, p. 246.

² O. Maduakor, *Nsukka: Yeats and the African Writer*, in W. Feuser, M. Pape, E.O. Dunu (eds), *Wahlverwandtschaften – Elective Affinities. Eine Gedenkschrift. Tributes and Essays on Germanic and African Studies in Memory of Edith Ihekweazu (1941-1991)*, Boomerang Press, Bayreuth 1993, p. 71.

³ Cf. M. Berley, *After the Heavenly Tune. English Poetry and the Aspiration to Song*, Duquesne UP, Pittsburgh 2000, p. 3. See here p. 11: «A claim to song is for some poets merely a figurative literary gesture; for others it is as near as possible to a literal expression of what a poet is and does – a deep examination of the potential musical activities of human consciousness».

⁴ The phrase «singer born» is hyphenated as «singer-born» in Yeats' letter To Olivia Shakespear, 3 January 1932 (*The Collected Letters of William Butler Yeats*, Oxford UP, IntelX Electronic Edition, Oxford 2002, Accession Number: 5556). Such appreciation of the poet as «a singer born» incorporates but goes beyond what V.M. Bell has observed in *Yeats and the Logic of Formalism* (University of Missouri Press, Columbia-London 2006, p. 167): «to be a “singer born” means, in effect, to have no choice in the matter, and since the cause and the meaning of all song is that all things pass away, the poet, like the conqueror, owes his very existence to eternal mutability. Salvation by transcendence, which the soul urges, is thus a negation of existential identity».

⁵ Yeats used this expression in an article on *Miss Fiona Macleod as a Poet* (1896), in W.B. Yeats, *The Collected Works. Volume IX. Early Articles and Reviews*, ed. by J.P. Frayne, M. Mar-chaterre, Scribner, New York 2004, p. 323.

⁶ Another series of four musico-literary genres («rann, tale, old saw, or quaint rhyme»), coeval with that mentioned in *To Ireland in the Coming Times* though differently structured and organized, can be found in the short story *The Last Gleeman* (1893), contained in *The Celtic Twilight* (1893) and then included by Yeats in *Mythologies* (Macmillan, London-Basingstoke 1959, p. 53): it refers to the musico-literary pieces performed by some «ballad-singers» after M.J. Moran's death (ca. 1794-1846), one of the most famous among them, also known as Zosimus, «The Last of the Gleemen» and «The Blind Bard of the Liberties». On Zosimus cf. also P. Muldoon, *To Ireland, I*, Oxford UP, Oxford 2000, pp. 134-136.

⁷ Cf. e.g., on this hermeneutical perspective, J.L. Lemke, *Textual Politics. Discourse and Social Dynamics*, Taylor and Francis, London 1995.

⁸ Edward Bunting, the Irish musician and folk-music collector (1773-1843), translates the Gaelic denomination of the rann *musico-literarily* as «song» in the chapter *Of the Method of Playing and Musical Vocabulary of the Old Irish Harpers* of his *The Ancient Music of Ireland: Arranged for the Piano*, 1840 (Dover Publications, New York 2000, p. 35). According to the Irish historian and antiquarian John O'Donovan (1806-1861), a rann is merely «a quatrain» and «every rann or quatrain must make perfect sense by itself, without any dependence on the next; nay, the first couplet may produce a perfect sense without any dependence on the second» (*A Grammar of the Irish Language*, Hodges and Smith, Dublin 1845, p. 413).

⁹ On the concept of intergenre or intergeneric discourse see e.g. S. Sturm-Maddox, D. Maddox, *Genre and Intergene in Medieval French literature*, «Esprit Créateur», XXXIII, 1993, pp. 3-9.

¹⁰ M. Witt, *Yeats's "The Song of the Happy Shepherd"*, «Philological Quarterly», XXXII, 1953, p. 8. See D.A. Ross, *Critical Companion to William Butler Yeats. A Literary Reference to His Life and Work*, Facts on File, New York 2009, pp. 229-230: «Though it was published in Yeats's 20th year, the poem iterates themes that would become permanent elements of his mature work: a sense of cultural rapture, a repudiation of science and politics, an insistence that there is no truth save that discovered in one's own heart»; and R.F. Foster, *Words Alone. Yeats and His Inheritances*, Oxford UP, Oxford 2011, p. xv: this is «one of the few very early poems to make the cut and remain, though much rewritten, in the body of his *Collected Poems*».

¹¹ G. Bornstein, *What is the Text of a Poem by Yeats?*, in G. Bornstein, R.G. Williams (eds), *Palimpsest. Editorial Theory in the Humanities*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1993, pp. 168 and 179.

¹² *An Epilogue / To 'The Island of Statues' and 'The Seeker' / Spoken by a Satyr, carrying a sea-shell*, «The Dublin University Review», I, 9, 1885, pp. 230-231. George Bornstein has written pointedly that, in this editorial version, Yeats's poem «thus first appears within a strongly Irish context that identifies it as a production of an Irish writer and places it within the mild cultural nationalism of the modern Irish cultural renaissance and within the Protestant power structure that contributed so much to that recuperation. The context thus suggests the alliance between ancient Greek modes and later Irish ones that Yeats would explore intermittently throughout his career, and it marks him as a more Irish writer than the poem does when severed from its initial bibliographic code» (Bornstein 1993, p. 183).

¹³ Y.M. Chaudhri, *Yeats, the Irish Literary Revival and the Politics of Print*, Cork UP, Cork 2001, p. 48.

¹⁴ J. Kelly, *General Introduction*, in W.B. Yeats, *The Collected Letters. Volume I: 1865-1895*, ed. by J. Kelly, Clarendon Press, Oxford 1986, p. xlii.

¹⁵ Ivi, p. xxxv.

¹⁶ Rolleston delivered a lecture on Whitman in Dresden in 1883 and then published it in T.W. Rolleston, H.B. Cotterill, *Über Wordsworth und Walt Whitman: Zwei Vorträge gehalten vor dem Literarischen Verein zu Dresden*, Tittmann, Dresden 1883. Cf. also H. Frenz (ed.), *Whitman and Rolleston: a correspondence*, Indiana UP, Bloomington 1951, and J.P. Krieg, *Whitman and the Irish*, University of Iowa Press, Iowa City 2000, esp. pp. 213-217.

¹⁷ Rolleston worked on the editing of Davis's *Prose Writings* probably between 1889 and 1890 (cf. T.W. Rolleston, ed., *Prose Writings of Thomas Davis*, W. Scott, London 1890).

¹⁸ Cf., for example, *Three Love Tales after Richard Wagner. Tannhäuser, Lohengrin, Parsifal [In verse]*, G.G. Harrap & Co., London 1920.

¹⁹ T.W. Rolleston, *Deirdre. The Feis Ceoil Prize Cantata*, M. H. Gill & Son – E. Ponsonby, Dublin 1897, p. 17, ll. 57, 58, 60.

²⁰ S. Ferguson, *Lays of the Western Gael*, in T.W. Rolleston, *Myths and Legends of the Celtic Race* (1911), Constable and Company Ltd., London 1985, p. 234.

²¹ W.B. Yeats, *The Poetry of Samuel Ferguson – II* (1886), in Yeats 2004, p. 21 (italics mine).

²² S. Ferguson, *Lays of the Western Gael*, in Rolleston 1985, p. 235 (italics mine).

²³ *The Island of Statues. An Arcadian Faery Tale. In Two Acts: Act I, Scene I*, «The Dublin University Review», I, 4, 1885, pp. 56-58; *The Island of Statues. An Arcadian Faery Tale. In Two Acts: Act I, Scene II and III*, «The Dublin University Review», I, 5, 1885, pp. 82-84; *The Island of Statues. An Arcadian Faery Tale. In Two Acts: Act II, Scene I and II*, «The Dublin University Review», I, 6, 1885, pp. 110-112; *The Island of Statues. An Arcadian Faery Tale. In Two Acts: Act II, Scene III*, «The Dublin University Review», I, 7, 1885, pp. 136-139.

²⁴ W.B. Yeats, *The Collected Works. Volume III. Autobiographies*, ed. by W.H. O'Donnell, D.N. Archibald, Scribner, New York 1999, p. 98.

²⁵ Letter To Katharine Tynan [22-28 September 1888], in Yeats 1986, p. 98 (italics mine).

²⁶ W.B. Yeats, *John Todhunter*, in Yeats 2004, p. 87.

²⁷ J. Todhunter, *A Review of "The Wanderings of Oisín and other poems"* (1889), in A.N. Jeffares (ed.), *W.B. Yeats: The Critical Heritage*, Routledge, London 1977, p. 71.

²⁸ *The Seeker*, «The Dublin University Review», I, 8, 1885, pp. 120-123.

²⁹ J. Todhunter, *A review of The Wanderings of Oisín and other poems* (1889), in Jeffares, 1977, p. 71.

³⁰ Curiously enough, Richard Ellmann decided to completely remove any connections whatever between *The Seeker* and the other two poems in the following hyperconcise passage: in *The Island of Statues*, «a shepherd and shepherdess succeed, after numerous contretemps, in overcoming the Circe of an enchanted island, and in finding the flower which will restore to life the men who had been turned into statues. Once reanimated, the statues are given their choice to live on in an Arcady or to return to the world. They choose to remain Arcadians.

In an epilogue the poet praises and defends their choice, exalting «*literature above life and song above science*» (Yeats. *The Man and the Masks*, Oxford UP, Oxford 1979, p. 36; italics mine).

³¹ Cf. G. Bornstein, *Introduction*, in W.B. Yeats, *The Early Poetry. Volume I: Mosada and The Island of Statues. Manuscript Materials by W.B. Yeats*, ed. by G. Bornstein, Cornell UP, Ithaca-London 1987, p. 12: «The names of the singing shepherds Colin and Thernot (or Thenot, as Yeats sometimes wrote in the drafts) recall the Colin and Thenot who appear throughout *The Shepherd's Calendar*».

³² Cf. S.K. Heninger Jr., *The Shepherdes Calender*, in *The Spenser Encyclopedia*, ed. by A.C. Hamilton, University of Toronto Press, Toronto 1990, p. 650: «E.K. gives no reason for his claim that *November* [in *The Shepherdes Calender*] surpasses all the other eclogues, but probably the dirge for him epitomized the pastoral tradition. The tension between the ideal and reality, between what is longed for and what actually occurs, provides the impetus for pastoral, and the image of death in an idyllic setting presents most coincisely this opposition».

³³ Cf. *ivi*, pp. 649 and 650.

³⁴ Cf. E.B. Loizeaux, *Yeats and the Visual Arts*, Syracuse UP, New York 2003, p. 54: «The play opens with the shepherds Colin and Thernot contending for the love of the shepherdes Naschina by singing songs that compete in the extravagance of their natural description».

³⁵ Cf., for example, Anon., *Review of "The Dublin University Review"*, [April] 1885, «Oxford Magazine», 29 April 1885, p. 192: *The Island of Statues*, «an Arcadian Fairy Tale in heroic verse, of which only one scene is given, does not strike us as yet as very happy; Colin and Thernot speak in the metre of Gay, but their euphuism is as the euphuism of the Victorian minor poets, and that needs no further comment».

³⁶ Almintor or Amintor belongs to the numerous group of «stock pastoral names» (N.D. Nace, *Filling Blanks in the Richardson Circle: The Unsuccessful Mentorship of Urania Johnson*, in A.W. Lee (ed.), *Mentoring in Eighteenth-century British Literature and Culture*, Ashgate, Farnham 2010, p. 121, note 39). On Almintor/Amintor in Yeats's *The Island of Statues* cf. also George Bornstein, *Introduction*, in Yeats, 1987, p. 12.

³⁷ A passage from William Jacob's *Travels in the South of Spain, in letters written A.D. 1809 and 1810* – which also mentions the name of Mosada, chosen by Yeats for the eponymous «Moorish lady» of the dramatic poem he published in «The Dublin University Review» in June 1886, just a few months after *The Island of Statues* – indicates an Arabian or Moorish origin for Naschina's name (his second and final choice after Evadne, his initial one from Greek mythology, used in the first draft) and its implications would deserve more interpretive attention than the mere remark that «the ascription of "exotic" names to the characters is pure Shelley» (A. Dalsimer, *The Unappreciable Shadow: Shelley's Influence on Yeats*, Garland, New York 1988, p. 13): «so general was the love of learning in Granada, that it extended, notwithstanding the prohibitions of Mahomed, to the softer sex. *Naschina* acquired celebrity as a poetess; *Mosada* as an Historian; and *Leila* as a mathematician and universal scholar» (*Travels in the South of Spain, in letters written A.D. 1809 and 1810*, J. Johnson and Co.-W. Miller, London 1811, p. 272; italics mine). According to Jacob, who does «not enter into the question how far this display of knowledge, this taste for literature, tended to soften the harsh feature of the Mahomedan religion, or to mollify the despotism of its government» (p. 272), Granada was «one of the different Spanish cities under the dominion of the Arabs in the twelfth century and «a little kingdom [...], the only remaining portion of the light of knowledge» (p. 271). On William Jacob (1761-1851), who was a London merchant and a Member of Parliament who wrote much on agriculture, trade and economics including articles for the *Encyclopedia Britannica*, see G. Goodwin (rev. M.J. Mercer), see 'Jacob, William (1761-1851)', *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, Oxford 2004-2012 (online edition). The authoritativeness of William Jacob's remarks on Naschina is confirmed by many nineteenth-century encyclopaedic sources; cf., e.g., D. Brewster (ed.), *The Edinburgh Encyclopaedia*, Joseph and Edward Parker, Philadelphia 1832, Volume X, p. 52 (see «Granada»), and Society for the Diffusion of Useful Knowledge (Great Britain), *Penny Cyclopaedia of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, Charles Knight & Co., London 1838, Volume XI, p. 349 (see «Granada»).

³⁸ Cf. e.g. A.A. Markley, *Stateliest Measures. Tennyson and the Literature of Greece and Rome*, University of Toronto Press, Toronto 2004, p. 75: «The Arcadian flute [...] represents the poetry of the ancients, which Tennyson and his friend “sang and piped” [...] along with “old philosophy”».

³⁹ Cf. *An Irish Story-Teller*, in W.B. Yeats, *The Collected Works. Volume VI. Prefaces and Introductions*, ed. by W.H. O'Donnell, Macmillan, London 1988, p. 58: «I am often doubted when I say that the Irish peasantry still believe in fairies. People think I am merely trying to bring back a little of the old dead beautiful world of romance into this century of great engines and spinning-jennies. Surely the hum of wheels and clatter of printing presses, to let alone the lecturers with their black coats and tumblers of water, have driven away the *goblin kingdom* and made silent the feet of the little dancers» (italics mine).

⁴⁰ Cf. e.g. D. Kane, *All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2003, p. 72.

⁴¹ H. White, *Words Alone: Seamus Heaney, Music, and the Jurisdiction of Literary Forms*, in Id., *Music and the Irish Literary Imagination*, Oxford UP, Oxford 2008, p. 238.

⁴² Cf. one of the very few passages by W.B. Yeats on satyrs and their origins: «one of those [mortal] inhabitants of the desert called fauns, satyrs, and incubi, by the Gentiles» (*Appendix 3. Notes (u. 1914) to Visions and Beliefs in the West of Ireland, by Lady Gregory (1920)*, in W.B. Yeats, *The Collected Works. Volume V. Later Essays*, ed. by W.H. O'Donnell, Scribner, New York 1994, p. 262).

⁴³ W.B. Yeats, *The Early Poetry. Volume II: “The Wanderings of Oisín” and Other Early Poems to 1895. Manuscript Materials*, ed. by G. Bornstein, Ithaca-London, Cornell UP, 1994, p. 203.

⁴⁴ F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy. Or Hellenism and Pessimism*, trans. by W.A. Haussmann, George Allen and Unwin, London; The Macmillan Company, New York 1909, p. 63 (italics mine). Edward O'Shea certifies that this English translation of Nietzsche's first book was in Yeats's library (*A Descriptive Catalog of W. B. Yeats's Library*, Garland Publishing, New York 1985, p. 189, item *1437).

⁴⁵ Cf., e.g., by P.J. Alpers, *The Singer of the Eclogues. A Study of Virgilian Pastoral*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1979, and *What is Pastoral?*, University of Chicago Press, Chicago 1996.

⁴⁶ J.S. Powell, “*Pourquoi toujours des bergers?*” Molière, Lully, and the pastoral *divertissement*, in J.H. Heyer (ed.), *Lully Studies*, Cambridge UP, Cambridge 2000, p. 174.

⁴⁷ On this hermeneutical perspective in Yeats's studies cf. E. Reggiani, *The Compl[i]mentary Dream, Perhaps. Saggi su William Butler Yeats*. Aracne, Roma 2010.

⁴⁸ F.W. Farrar, *The Basilisk and the Leopard; or, the Story of Florian and Ardens*, in Id., *Allegories*, Longmans, Green and Co., London 1898, p. 242.

⁴⁹ H. Bloom, *Yeats*, Oxford UP, Oxford 1970, p. 54: «Though Yeats rejected *The Seeker* as he had *The Island of Statues*, he chose long afterward to open his *Collected Poems* with a Song originally printed as an Epilogue to both *The Island of Statues* and *The Seeker*. A satyr enters, carrying a sea-shell, emblem of poetic prophecy in Wordsworth and Shelley».

⁵⁰ Cf. e.g. Ronald Schuchard's definition of Yeats «as a modern bard dedicated to transmuting and *remaking* a utilitarian world whose citizenry could not thrive so long as the life of the imagination was not an integral part of national life» (*The Last Minstrels. Yeats and the Revival of the Bardic Arts*, Oxford UP, Oxford 2008, p. xxv).

⁵¹ M.K. Ray, “*La castità conquistata*”. *The Function of the Satyr in Pastoral Drama*, «Romance Languages Annual», 1998, IX, p. 314.

⁵² W. Empson, *Some Versions of Pastoral*, New Directions Press, Norfolk 1960, p. 25.

⁵³ Cf. Bornstein, 1993, p. 183: «Yeats's Arcadian “Epilogue” [...] first appears within a strongly Irish context that identifies it as a production of an Irish writer and places it within the mild cultural nationalism of the modern Irish cultural renaissance and within the Protestant power structure that contributed so much to that recuperation. The context thus suggests the alliance between ancient Greek modes and later Irish ones that Yeats would explore intermittently throughout his career, and it marks him as a more Irish writer than the poem does when severed from its initial bibliographic code».

⁵⁴ *Memories*, K. Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd, London 1899, pp. 294-295. Cf. *Letter To Father Matthew Russell, 6 March [1888]*, in Yeats 1986, pp. 52-53, note 3: «Charles Kegan Paul (1828-1902) was the son of a clergyman and took the cloth himself, but his High Church leanings towards ritualism and his radical politics (he was associated with F.D. Maurice, Tom Hughes, and the Christian socialist movement) brought him into conflict with some sections of the Anglican hierarchy, and in 1874 he gave up his living and moved to London to pursue a literary career. In 1877 he took over the publishing house of Henry Samuel King and in 1881 Alfred Chenevix Trench (b. 1859), third son of Richard Chenevix Trench, Archbishop of Dublin, joined the new company as a partner. The firm prided itself on lending “a helping hand to any young authors in whom we saw promise”, but, with the exception of Blunt, Coventry Patmore, and Morris, Kegan Paul found “no one now worthy of being called a poet” and thought that literature was not in itself a profession [cf. his *Memories*, 1899, 278]». The very final pages of Kegan Paul’s *Memories* (pp. 364-377) also register «the end of [his religious] wandering» and his conversion to Catholicism in 1890.

⁵⁵ For instance, the anonymous reviewer of the «Saturday Review» wrote that «[Mr W.B. Yeats] draws on *the primitive sources of song*, and proves them to be not yet exhausted. [... *H*] *is song is like that of a singer of old* for freshness and force and buoyancy» («Saturday Review», 9 March 1889, p. 293; italics mine). Moreover, in the «Scots Observer», after appreciating the fragment from *The Island of Statues* for its echoes of «the charm of the *Shelleyan manner and music*», William Ernest Henley praised *The Song of the Last Arcadian* as «the subtlest in thought of all the pieces in the volume» and for «*the wilding charm, the wayward grace touched with elfishness, characteristic of true Irish song*»: his highly emblematic inference was that “this new Irish poet was not an *effeminate Arnoldian Celt*” (Anon. [W.E. Henley (1849-1903)], *A New Irish Poet*, «Scots Observer», 9 March 1889, p. 446; italics mine). Cf. M. Arnold, *On the Study of Celtic Literature*, Smith, Elder & Co., London 1867, pp. 103-104: «Take the more spiritual arts of music and poetry. All that emotion can do in music the Celt has done; the very soul of emotion breathes in the Scotch and Irish airs; but with all this power of musical feeling, what has the Celt, so eager for emotion that has no patience for science, effected in music, to be compared with what the less emotional German, steadily developing his musical feeling with the science of a Sebastian Bach or a Beethoven, has effected? In poetry, again, – poetry which the Celt has so passionately, so nobly loved; poetry where emotion counts for so much, but where reason, too, reason, measure, sanity, also count for so much, – the Celt has shown genius, indeed, splendid genius; but even here his faults have clung to him, and hindered him from producing great works».

⁵⁶ T.J. Bassett, *T. Fisher Unwin’s Pseudonym Library: Literary Marketing and Authorial Identity*, «English Literature in Transition», XLVII, 2, 2004, p. 143. Cf. *Letter To Katherine Tynan, 6 October [1890]*, in Yeats 1986, p. 230, note 4: «Unwin, who had started as a publisher in 1882 when he bought the firm of Marshal Japp & Co., and had subsequently moved to Paternoster Square, was a reserved man who had the knack of finding able and decisive lieutenants such as [Edward] Garnett and later his nephew Stanley Unwin; but owing to his parsimoniousness and authoritarian business methods, he had difficulty in holding on to his staff».

⁵⁷ M. McKinsey, *Classicism and colonial retrenchment in W.B. Yeats’s “No Second Troy”*, «Twentieth Century Literature», XLVIII, 2, 2002, p. 174.

⁵⁸ H. Kenner, *A Colder Eye. The Modern Irish Writers*, Penguin Books, Harmondsworth 1983, p. 72 (italics mine).

⁵⁹ B. Arkins, *Builders of My Soul: Greek and Roman Themes in Yeats*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1990, p. 87.

⁶⁰ E.B. Cullingford, *Gender and History in Yeats’s Love Poetry*, Syracuse UP, New York 1996, p. 19 (italics mine).

⁶¹ J. Swann, *The Breaking of Language: Blake and the Development of Yeats’s Imagery*, in J. McMinn (ed.), *The Internationalism of Irish Literature and Drama*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1992, p. 222; cf. also p. 218: «this was the Pre-Raphaelite age, and Yeats leaves us in no doubt about his poetic allegiance».

⁶² On the Yeatsian difference between «fully living» and «merely alive» cf. Reggiani, 2010, pp. 80-82.

⁶³ T. Moore, *The Poetical Works. Complete in One Volume*, Longmans, Greene and Co., London 1865, p. 332, l. 33.

Works Cited

- Alpers P.J., *The Singer of the Eclogues. A Study of Virgilian Pastoral*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1979.
- , *What is Pastoral?*, University of Chicago Press, Chicago 1996.
- Anon., *Review of "The Dublin University Review"*, [April] 1885, «Oxford Magazine», 29 April 1885, p. 192.
- Anon., *Review of "The Song of the Last Arcadian"*, «Saturday Review», 9 March 1889, p. 293.
- Anon. [W.E. Henley (1849-1903)], *A New Irish Poet*, «Scots Observer», 9 March 1889, p. 446.
- Arkins Brian, *Builders of My Soul: Greek and Roman Themes in Yeats*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1990.
- Arnold Matthew, *On the Study of Celtic Literature*, Smith, Elder & Co., London 1867.
- Bassett T.J., *T. Fisher Unwin's Pseudonym Library: Literary Marketing and Authorial Identity*, «English Literature in Transition», XLVII, 2, 2004, pp. 143-160.
- Bell V.M., *Yeats and the Logic of Formalism*, University of Missouri Press, Columbia-London 2006.
- Berley Marc, *After the Heavenly Tune. English Poetry and the Aspiration to Song*, Duquesne UP, Pittsburgh 2000.
- Bloom Harold, *Yeats*, Oxford UP, Oxford 1970.
- Bornstein George, *What is the Text of a Poem by Yeats?*, in G. Bornstein, R.G. Williams (eds), *Palimpsest. Editorial Theory in the Humanities*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1993, pp. 167-194.
- Brewster David (ed.), *The Edinburgh Encyclopedia*, Joseph and Edward Parker, Philadelphia 1832.
- Bunting Edward, *The Ancient Music of Ireland: Arranged for the Piano* (1840), Dover Publications, New York 2000.
- Chaudhri Y.M., *Yeats, the Irish Literary Revival and the Politics of Print*, Cork UP, Cork 2001.
- Cullingford E.B., *Gender and History in Yeats's Love Poetry*, Syracuse UP, New York 1996.
- Dalsimer Adele, *The Unappeasable Shadow: Shelley's Influence on Yeats*, Garland, New York 1988.
- Ellmann Richard, *Yeats: The Man and the Mask* (1948), Oxford UP, Oxford 1979.
- Empson William, *Some Versions of Pastoral*, New Directions Press, Norfolk 1960.
- Farrar F.W., *Allegories*, Longmans, Green and Co., London 1898.
- Fleisch William, *Thomas Moore (1779-1852)*, in *Facts on File Companion to British Poetry. 19th Century*, Facts on File, New York 2010, pp. 245-246.
- Foster R.F., *Words Alone. Yeats and His Inheritances*, Oxford UP, Oxford 2011.
- Frenz Horst (ed.), *Whitman and Rolleston: A Correspondence*, Indiana UP, Bloomington 1951.
- Goodwin Gordon (rev. M.J. Mercer), *s.v. 'Jacob, William (1761/2-1851)'*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford UP, Oxford 2004-2012 (online edition: < <http://www.oxforddnb.com/>>, 12/2012).

- Heninger S.K. Jr., *The Shepherdes Calender*, in A.C. Hamilton (ed.), *The Spenser Encyclopedia*, University of Toronto Press, Toronto 1990, pp. 645-650.
- Jacob William, *Travels in the South of Spain, in Letters Written A.D. 1809 and 1810*, J. Johnson and Co.-W. Miller, London 1811.
- Jeffares A.N. (ed.), *W. B. Yeats: The Critical Heritage*, Routledge, London 1977.
- Kane Daniel, *All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2003.
- Kegan P.C., *Memories*, P. Kegan, Trench, Trübner & Co. Ltd, London 1899.
- Kenner Hugh, *A Colder Eye. The Modern Irish Writers*, Penguin Books, Harmondsworth 1983.
- Krieg J.P., *Whitman and the Irish*, University of Iowa Press, Iowa City 2000.
- Lemke J.L., *Textual Politics. Discourse and Social Dynamics*, Taylor and Francis, London 1995.
- Loizeaux E.B., *Yeats and the Visual Arts*, Syracuse UP, New York 2003.
- Maduakor Obi, *Nsukka: Yeats and the African Writer*, in W. Feuser, M. Pape, E.O. Dunu (eds), *Wahlverwandschaften – Elective Affinities. Eine Gedenkschrift. Tributes and Essays on Germanic and African Studies in Memory of Edith Ihekweazu (1941-1991)*, Boomerang Press, Bayreuth 1993, pp. 63-74.
- Markley A.A., *Stateliest Measures. Tennyson and the Literature of Greece and Rome*, University of Toronto Press, Toronto 2004.
- McKinsey Martin, *Classicism and Colonial Retrenchment in W.B. Yeats' "No Second Troy"*, «Twentieth Century Literature», XLVIII, 2, 2002, pp. 174-190.
- Moore Thomas, *The Poetical Works. Complete in One Volume*, Longmans, Greene and Co., London 1865.
- Muldoon Paul, *To Ireland, I*, Oxford UP, Oxford 2000.
- Nace N.D., *Filling Blanks in the Richardson Circle: The Unsuccessful Mentorship of Urania Johnson*, in A.W. Lee (ed.), *Mentoring in Eighteenth-century British Literature and Culture*, Ashgate, Farnham 2010, pp. 109-130.
- Nietzsche Friedrich, *The Birth of Tragedy. Or Hellenism and Pessimism*, trans. by W.A. Haussmann, George Allen and Unwin, London; The Macmillan Company, New York 1909.
- O'Donovan John, *A Grammar of the Irish Language*, Hodges and Smith, Dublin 1845.
- O'Shea Edward, *A Descriptive Catalog of W. B. Yeats's Library*, Garland Publishing, New York 1985.
- Powell J.S., «Pourquoi toujours des bergers?» Molière, Lully, and the Pastoral Divertissement, in J.H. Heyer (ed.), *Lully Studies*, Cambridge UP, Cambridge 2000, pp. 166-198.
- Ray M.K., «La castità conquistata». *The Function of the Satyr in Pastoral Drama*, «Romance Languages Annual», 1998, IX, pp. 312-321.
- Reggiani Enrico, *The Compl[i]mentary Dream, Perhaps. Saggi su William Butler Yeats*, Aracne, Roma 2010.
- Rolleston T.W., Cotterill H.B., *Über Wordsworth und Walt Whitman: Zwei Vorträge gehalten vor dem Literarischen Verein zu Dresden*, Tittmann, Dresden 1883.
- Rolleston T.W. (ed.), *Prose Writings of Thomas Davis*, W. Scott, London 1890.
- , *Deirdre. The Feis Ceoil Prize Cantata*, M. H. Gill & Son – E. Ponsonby, Dublin 1897.
- , *Three Love Tales after Richard Wagner. Tannhäuser, Lohengrin, Parsifal [In verse]*, G. G. Harrap & Co., London 1920.
- , *Myths and Legends of the Celtic Race* (1911), Constable and Company Ltd., London 1985.

- Ross D.A., *Critical Companion to William Butler Yeats. A Literary Reference to His Life and Work*, Facts on File, New York 2009.
- Schuchard Ronald, *The Last Minstrels. Yeats and the Revival of the Bardic Arts*, Oxford UP, Oxford 2008.
- Society for the Diffusion of Useful Knowledge (Great Britain), *Penny Cyclopaedia of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, Charles Knight & Co., London 1838.
- Sturm-Maddox Sara, Maddox Donald, *Genre and Intergene in Medieval French Literature*, «Esprit Créateur», XXXIII, 1993, pp. 3-9.
- Swann Joseph, *The Breaking of Language: Blake and the Development of Yeats's Imagery*, in J. McMinn (ed.), *The Internationalism of Irish Literature and Drama*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1992, pp. 217-231.
- White Harry, *Words Alone: Seamus Heaney, Music, and the Jurisdiction of Literary Forms*, in Id., *Music and the Irish Literary Imagination*, Oxford UP, Oxford 2008, pp. 228-243.
- Witt Marion, *Yeats' "The Song of the Happy Shepherd"*, «Philological Quarterly», XXXII, 1953, pp. 1-8.
- Yeats W.B., *The Island of Statues. An Arcadian Faery Tale. In Two Acts: Act I, Scene I*, «The Dublin University Review», I, April 1885, pp. 56-58.
- , *The Island of Statues. An Arcadian Faery Tale. In Two Acts: Act I, Scene II and III*, «The Dublin University Review», I, May 1885, pp. 82-84.
- , *The Island of Statues. An Arcadian Faery Tale. In Two Acts: Act II, Scene I and II*, «The Dublin University Review», I, June 1885, pp. 110-112.
- , *The Island of Statues. An Arcadian Faery Tale. In Two Acts: Act II, Scene III*, «The Dublin University Review», I, July 1885, pp. 136-139.
- , *The Seeker*, «The Dublin University Review», I, September 1885, pp. 120-123.
- , *An Epilogue / To 'The Island of Statues' and 'The Seeker' / Spoken by a Satyr, carrying a sea-shell*, «The Dublin University Review», I, October 1885, pp. 230-231.
- , *Mosada*, «The Dublin University Review», II, June 1886, pp. 473-483.
- , *Mythologies*, Macmillan, London and Basingstoke 1959.
- , *The Collected Letters. Volume I: 1865-1895*, ed. by J. Kelly, Clarendon Press, Oxford 1986.
- , *The Early Poetry. Volume I: Mosada and The Island of Statues. Manuscript Materials by W. B. Yeats*, ed. by George Bornstein, Cornell UP, Ithaca and London 1987.
- , *The Collected Works. Volume VI. Prefaces and Introductions*, ed. by W.H. O'Donnell, Macmillan, London 1988.
- , *The Collected Works. Volume V. Later Essays*, ed. by W.H. O'Donnell, Scribner, New York 1994.
- , *The Early Poetry. Volume II: "The Wanderings of Oisín" and Other Early Poems to 1895. Manuscript Materials*, ed. by G. Bornstein, Cornell UP, Ithaca-London 1994.
- , *The Collected Works. Volume I. The Poems*, ed. by R.J. Finneran, Scribner, New York 1997.
- , *The Collected Works. Volume III. Autobiographies*, ed. by W.H. O'Donnell, D.N. Archibald, Scribner, New York 1999.
- , *The Collected Letters*, ed. by J. Kelly, Oxford UP (InteLex Electronic Edition), Oxford 2002.
- , *The Collected Works. Volume IX. Early Articles and Reviews*, ed. by J.P. Frayne, M. Marchaterre, Scribner, New York 2004.

Music of a Lost Kingdom: W.B. Yeats and the Japanese Nō Drama

Klaus Peter Jochum

Professor Emeritus, Universität Bamberg
([<klaus.peter.jochum@uni-bamberg.de>](mailto:klaus.peter.jochum@uni-bamberg.de))

Abstract

In this article I approach some of Yeats's later dance plays, written under the influence of the Japanese Nō drama, by asking and answering the following questions: What did Yeats think he was doing when in February 1916 he began drafting *At the Hawk's Well*, the first play written after he had been introduced to the Nō and the first of his *Four Plays for Dancers* (1921)? How and what did Yeats learn about the Nō? How did he explain the attraction that the Nō had for him and how does this explanation relate to his earlier writings on drama and theatre? How can the plays he wrote before *Four Plays for Dancers* be seen as preparations for his encounter with the Nō? Apart from *At the Hawk's Well* (1917), I consider *The Dreaming of the Bones* (1919) and *The Death of Cuchulain* (1939); I also pay attention to the role played by Ezra Pound in shaping Yeats's plays and his ideas about the Nō.

Keywords: W.B. Yeats, dance plays, Japanese Nō drama, Ezra Pound, «listening to incense»

In 1994, French translations of three plays by W.B. Yeats appeared under the title *Trois Nōs irlandais*¹. The title rings false, because in his published writings Yeats never used the label 'Nō play' for any of his productions, knowing very well that they were no Nō plays in the accepted sense, but something noticeably different. They are always referred to as plays for dancers, although this label is also misleading, because not all the characters dance in each play. I do not want to compare Yeats's plays for dancers with the Nō to the disadvantage of the former and to conclude that they are of little value because he did not understand the Nō. It is altogether pointless to assert that it «was a mistake for Yeats to believe that he could give us anything resembling the Noh drama»². Yeats believed no such thing. Nor will I discuss the occult or religious traditions underlying both the Nō and Yeats's plays, such as the so-

called 'dreaming back'. These parallels have been frequently explored, and the general consensus has been that an audience of a Nō play would understand these traditions, whereas Yeats's audience would not³.

I want to approach the plays by asking the following questions: What did Yeats think he was doing when in February 1916 he began drafting *At the Hawk's Well*, the first play written after he had been introduced to the Nō and the first of his *Four Plays for Dancers* (1921)? How and what did Yeats learn about the Nō? How did he explain the attraction that the Nō had for him and how does this explanation relate to his earlier writings on drama and theatre? In which way can the plays he wrote before *Four Plays for Dancers* be seen as preparations for his encounter with the Nō?

Yeats seems to have come into contact with Japanese art, literature, and culture at about the end of the 19th century through Arthur Symons⁴. His knowledge increased in 1903 through contact with the bilingual Japanese poet and essayist Yone Noguchi (1875-1947)⁵. In May 1909 Yeats met Ezra Pound for the first time, and it was through him that Yeats was introduced to the Nō⁶. In November 1913, the two poets retired to Stone Cottage in Sussex, where Pound began to work on the papers of the American scholar Ernest Fenollosa⁷. Fenollosa (1853-1908) had been a Professor of Philosophy and Political Economy at Tokyo Imperial University; he was also an expert on the Nō and had taken part in several performances. At his death he left drafts of several essays on the Nō and of some translations. Pound revised and published them in two books under Fenollosa's and his name, as "*Noh*" or *Accomplishment*⁸ (1916) and *Certain Noble Plays of Japan*⁹ (1916). For the latter Yeats wrote an introduction which, together with the notes appended to the dance plays and some passages in his essay of 1914, *Swedenborg, Mediums, and the Desolate Places*¹⁰, stands as his most substantial writing on the Nō.

Pound's efforts have been criticized by Richard Taylor as «highly questionable, inaccurate, even incoherent»¹¹, but this objection is irrelevant when one wants to consider and evaluate Yeats's enthusiastic response to Pound's redactions, however misguided they in fact may have been. In order to assess the characteristics and the quality of Yeats's use of the Nō, one has to deal with what he himself knew about it and refrain from condemning the many instances where he and Pound failed to understand it. Indeed, Taylor has claimed that, despite all his shortcomings as a translator, Pound had some intuitive insight into the essence and spirit of the Nō, into its poetic and symbolic qualities and its fusion of poetry, music, and dance. These insights reverberate in Yeats's introduction.

Before I continue, a brief definition of the Nō is called for:

This relatively short Japanese dramatic form, employing poetry, prose, patterned movement, dance, and music, was perfected in the 14th c. [...] [T]he poetry is highly allusive and elevated. Such elevated richness, the religious subjects, and the slow tempo of most Nō create a drama akin to the Gr[reek], which it further resembles in its use of traditional materials, masks, male performers, and a chorus (that takes no part in the action).¹²

This definition can be supplemented by consulting Masaru Sekine and Christopher Murray's book on *Yeats and the Nob*¹³. The Nō stage is almost bare; a lone pine-tree is depicted on a backcloth. The actors wear gorgeous costumes; some of them are masked. They represent three or four distinct, ever-recurring types, approximately described as protagonist (*shite*), his companion (*tsure*), antagonist (*waki*), and chorus (about 6-8 actors). To these are added four musicians, a flutist and three percussionists. According to Zeami Motokiyo (1363-1443), the Nō theatre's major playwright and theorist, the plays are designed to create an overall impression of subtle and profoundly felt beauty, for which he used the term *yugen*. It is, argues Hiro Ishibashi, a Japanese scholar, quite different from Yeats's concept of beauty¹⁴.

Yeats's introduction to *Certain Noble Plays of Japan* refers to these elements, but places them in highly idiosyncratic contexts¹⁵. He emphasizes the use of masks, the elaborate poetry (characterized by a play upon a single metaphor or image), the lack of naturalistic scenery, the presence of a chorus and of musicians, and the climactic dance. He has found what he had always been looking for, an elitist form of drama independent of the commercial theatre, of its mob-like audience, and of its coverage by the popular press.

Yeats never saw a Nō play performed; but, then, he never had the opportunity. Moreover, Masaru Sekine, a Japanese scholar and trained Nō actor, notes that Yeats «had no direct knowledge of the underlying philosophy of the Noh drama»¹⁶, because this philosophy was unknown in Europe in the early years of the 20th century. Yeats claims that his play *At the Hawk's Well* was «made possible by a Japanese dancer whom I have seen dance in a studio and in a drawing-room and on a very small stage» (*E&I*, 224). His name was Michio Ito (1892-1961)¹⁷. Yeats does not say that Ito performed Nō dances, and in fact Ito could not have done so, since he did not have the necessary training. He had come to Europe to study modern dance; later he became a well-known choreographer in America. He danced the non-speaking part of the Guardian of the Well in the first two performances of *At the Hawk's Well*. But, as Augustine Martin remarks on the basis of photographs and his own experience, the dance was no proper Nō dance¹⁸.

Yeats camouflages and compensates for his incomplete knowledge of the Nō by deflecting the reader's attention to his own reading, to his artistic ambitions, background, and experiences. Thus he begins his introduction, not with the Nō, but with a visit to the studio of the artist Edmund Dulac, where he saw the mask to be used in *At the Hawk's Well*; it struck him as a «half-Greek, half-Asiatic face» (*E&I*, 221). Another physical addition to his dance plays comes again from a source much nearer home, the «ivory-coloured screens invented by Gordon Craig» (*E&I*, 222), which Yeats used for the first time in 1910 in a production of his play *The Hour-Glass*.

The deflections continue as the essay proceeds. Yeats relates having watched the performance of a group of highly trained young Spanish danc-

ers «in the midst of a drawing-room» (*E&I*, 223). As is well known, the drawing-rooms of Lady Cunard and Lady Islington were the venues of the first performances of *At the Hawk's Well* on 2 and 4 April 1916. Further European authorities are invoked: the «spiritual painting» of the 14th century and the works of Shakespeare. Although Yeats intends «to go to Asia for a stage convention» (*E&I*, 227), he will do so with a travelling bag full of European memories. More is stuffed into it. He quotes from *Hamlet* (1603), *The Merchant of Venice* (1600), and *Thrasymedes and Eunoe*¹⁹, an obscure poem by Walter Savage Landor, without identifying his sources, because in his opinion the quotations have become part of an old cultural memory, which he cannot do without (*E&I*, 227). It remains Yeats's secret how these quotations might advance his advocacy of the Japanese Nō drama or indeed shed light on his own plays. It appears that here as elsewhere in the essay Yeats wants both to impress and to dupe the reader. A similar strategy underlies his use of rhetorical questions instead of well-reasoned assertions at crucial points. See for instance the final sentences of the introduction:

I know that I only amuse myself with a fancy [i.e. his play for dancers], for my writings if they be seaworthy will put to sea, and I cannot tell where they may be carried by the wind. Are not the faery stories of Oscar Wilde, which were written for Mr. Ricketts and Mr. Shannon and for a few ladies, very popular in Arabia? (*E&I*, 236-237)

Confronted with an enigmatic object such as the Nō drama, Yeats seeks reassurance in well-known quarters. As is his habit with other foreign sources, Yeats transfers the Nō to his own mental world and thereby domesticates and prepares it for his own use. Yeats's image of Japan is one that he himself «created in his thought and poetry»²⁰.

He also introduces an Irish perspective. The legends recounted in Nō plays remind him of certain motifs in Irish folklore. Thus the Moon Goddess or celestial dancer in *Hagoromo* is made part of the Irish spectral world, again with the help of a rhetorical question: «or should we call her faery?» (*E&I*, 232). Besides offering a reassuring foothold on an unfamiliar terrain, the Irish motifs provide analogues to the plots and stories of certain Nō plays and prompt Yeats to make the exorbitant claim that the Japanese Nō playwrights «were more like ourselves than the Greek and Romans, more like us even than are Shakespeare and Corneille» (*E&I*, 233). With this bold assumption Yeats builds a bridge between the Nō and an imaginary Irish audience. His own plays, modelled on the Nō, «may excite once more, whether in Gaelic or in English, under the slope of Slieve-na-mon or Croagh Patrick, ancient memories» (*E&I*, 236). But will they really do this?

The original version of the introduction begins with a sentence which he later eliminated but which presents his purpose most clearly: «I have asked Mr. Pound for these beautiful plays because I think they will help me to explain

a certain possibility of the Irish dramatic movement»²¹. The Nō plays will not only help him to write a new kind of drama; they will also infuse new life into Irish drama in general and reform it. As we know, such hopes were unfulfilled. Irish drama developed into a different direction, witness Sean O'Casey's realistic, even naturalistic, tenement dramas, such as *The Shadow of a Gunman* (1923). Yeats's *Four Plays for Dancers* were not included in the Abbey's main repertoire. *The Only Jealousy of Emer* was first produced in a Dutch translation in the Netherlands in 1922; the first Abbey production was in May 1926. *At the Hawk's Well* took even longer to arrive in Dublin, namely until November 1930. The most topical of the four plays, *The Dreaming of the Bones*, set in the aftermath of the 1916 Easter Rising, premiered in December 1931, fifteen years after the event with which it deals. *Calvary* (1920) was not performed during Yeats's lifetime.

The reference to ancient memories is related to an obscure phrase towards the end of Yeats's introduction. He refers to «that curious game which the Japanese called [...] "listening to incense"» (*E&I*, 236). Yeats does not explain the mixed metaphor or sense impression, nor does he quote a source. It comes from Pound's introduction to "*Noh*" or *Accomplishment*, where it is defined as an ancient Japanese court game:

For «listening to incense» the company was divided into two parties, and some arbiter burnt many kinds and many blended sorts of perfume, and the game was not merely to know which was which, but to give to each one of them a beautiful and allusive name, to recall by the title some strange event of history or some passage of romance or legend.²²

Pound notes that this composite appeal to the senses of sight and hearing, to the audience's well-trained memory, and to the ability to understand its allusive nature resembles that of the performance of a Nō play.

Yeats thought that his plays for dancers should stir the ancient racial memories of an Irish audience, but no such memories are invoked in the actual plays with the sole exception of *The Dreaming of the Bones*. The members of his ideal audience are gathered, not in an ancient imperial court or under Croagh Patrick, but in a fashionable early 20th-century drawing-room in London, and are united by «good taste» (*E&I*, 223), i.e. by aesthetic pleasure. The guests at the performances of *At the Hawk's Well* in Lady Cunard's and Lady Islington's drawing-rooms were mostly British, not Irish, and came from high society, even royalty, and the avant-garde of artists and writers, among them T.S. Eliot²³. Eliot was so impressed that in 1933 he advised Hallie Flanagan, an American theatre director, to stage his *Sweeney Agonistes* (1932) in a manner similar to that of the first performance of Yeats's play²⁴.

Yeats's notes to the four plays for dancers are relevant to their understanding²⁵. He considers the Nō his «first model» (*VPL*, 415), implying that he had no model when he began to write plays in the late 1880s, and confesses

that the Nō liberated his own playwriting. He is no longer plagued by the constraints of having to write plays that will attract paying audiences and thus help keep a theatre going. Instead he can write to please himself, to pursue his own philosophical and occult interests, and to experiment with various theatrical techniques. But he honestly concedes that he may have taken on more than he can handle: the dance, for instance, «will give me most trouble, for I know but vaguely what I want» (*VPl*, 1304-1305). He cannot control the execution of the dances or give guidelines, because he is not in a position to judge whether the actual performance will resemble Nō dancing. In fact, the first account in English of the technique of Nō dancing was published only in 1984²⁶. Instead he is obliged to find this place himself in the very different conception of his own dance plays or leave it to a producer schooled in the European tradition.

As several scholars have observed, Yeats was well prepared when he came to learn about the Nō²⁷. His early enthusiasm for French Symbolism, for symbolic art in general, for Eastern lore (especially Indian traditions) made him receptive to Oriental art. There are numerous anticipations of the characteristics of the Nō, as Yeats saw them, in the essays and plays written before 1913. In *The Tragic Theatre*, published in 1910, he finds in tragic art

rhythm, balance, pattern, images that remind one of the vast passions, [...] a symbolism handled by the generations, a mask from whose eyes the disembodied looks, a style that remembers many masters that it may escape contemporary suggestion. (*É&I*, 243)

These phrases celebrate the distancing effect which Yeats will discern in Nō plays a few years later. Violent passions are remembered, not acted out, and conveyed through stylized movements and personified as or in masks. Visual arts and poetry merge, because they express themselves in similar ways; the result is a synesthetic work of art, the tragic theatre, or, moving ahead some years, the Yeatsian play for dancers. Yeats's preference for restrained acting and measured movement, subordinate to poetic speech, was confirmed when he saw Sarah Bernhardt playing Racine's *Phèdre* in June 1902²⁸. He was to prescribe this style of acting in his plays for dancers, encouraged in his approach by the example of the Nō.

In the early years of the 20th century, Yeats assumed the role of a theatre reformer; this is reflected in the title of one of his essays of 1903 (*Expl*, 107-113). He wants to restore poetry on the stage and asks for simplified scenery. The background «should be but a single colour»; a tree or hills can be painted in, but only «decoratively [...], an unobtrusive pattern» (*Expl*, 110). His often quoted declaration of love for the drama, made in 1904, includes another anticipation of Nō characteristics, its extreme reductionism: «What attracts me to drama is that it is, in the most obvious way, what all the arts are upon a last analysis [...], a moment of intense life. An action is taken out of

all other actions, it is reduced to its simplest form» (*Expl*, 153). When Yeats became acquainted with the Nō, he was vindicated in his early rejection of the naturalistic theatre and in his preference for a theatre of the imagination.

There are also anticipations of Nō techniques in Yeats's plays written before 1913. The Faery Child's song and dance in *The Land of Heart's Desire* (1894) seduce Mary Bruin. In the revised version of 1912 the dance has magical powers; it encircles Mary and thus separates her from her family, who cannot pass the invisible line drawn by the dance. Four years later Yeats used this constellation in *At the Hawk's Well*, where the Guardian's dance seduces Cuchulain and erects a barrier between the Old Man and the well. In the later play, however, the song is provided, not by one of the characters in the dramatic action, but by the chorus.

There are three Musicians in *Deirdre* (1907), who sing three songs at crucial moments of the tragedy. The songs celebrate the two most important motifs of the play, love and death. While they sing, the Musicians are placed outside the dramatic action and comment on it as a detached chorus. But they become part of the action when they do not sing. They warn Deirdre, Naoise, and the old counsellor Fergus not to trust King Conchubar; the First Musician asks Deirdre to confide in her and reciprocates by revealing Conchubar's sinister plan to make Deirdre his queen. Finally the First Musician supplies the knife, which brings about the tragic end.

The plots of *The Land of Heart's Desire* and *Deirdre* depend on a double perspective. One and the same action is viewed in two different, diametrically opposed ways. The first perspective is naturalistic: the Bruin family in their house at their meal; Deirdre and Naoise summoned to Conchubar's court. The second perspective is introduced by characters who have songs and poetry at their command and possess unusual, even supernatural wisdom. A similar structure underlies *On Baile's Strand* (1904). Cuchulain, Conchubar, and Cuchulain's unrecognized son represent the first perspective. The chorus characters, the Blind Man and the Fool, provide the second perspective. The Blind Man knows about Cuchulain's past deeds and the fate that will befall father and son. Finally and most devastatingly, it is the Blind Man and the Fool who reveal to Cuchulain the identity of the slain warrior. The Blind Man and the Fool frame the heroic action, do not take part in it, but they provide its ultimate meaning in a dialog with Cuchulain. It is interesting to note that in a later version of 1921, i.e. after Yeats had begun experimenting with Nō techniques, masks are prescribed for the Blind Man and the Fool (*VPl*, 459). Clearly, Yeats wanted to relate this early play to *At the Hawk's Well* and *The Only Jealousy of Emer*, the dance plays which deal with two other episodes in Cuchulain's life; the first leading to the tragic events of *On Baile's Strand*, the second showing their consequences.

I now want to look at two of the plays for dancers and their sources among the Nō texts. At first sight, *At the Hawk's Well* differs considerably

from everything else which Yeats had written so far. The stage is bare and contains no props with the exception of a gong, a drum, and a zither, to be played by three Musicians who also represent a Chorus. All the characters wear masks or have their faces made up to resemble masks. They speak in verse throughout and move marionette-like to the accompaniment of music. One of the characters performs a dance. The plot is simple. For fifty years an Old Man has been waiting at a magical well whose water promises immortality, but bubbles up only rarely. It is guarded by a hawk-like girl, who is asleep and wakes up when the water is about to flow. Then she dances and thus puts the Old Man to sleep so that he will not be able to drink. A Young Man, the hero Cuchulain, appears in search of the well, but he is just as unsuccessful. The Guardian's seductive dance lures him away at the critical moment. Still, he does not despair when he realizes that he has been cheated. He goes out to fight «the fierce women of the hills, / Aoife and all her troop» (*VPI*, 411). The decision will turn out to be fatal; the Old Man accurately predicts that Cuchulain will kill his own son. The prediction connects this play to the earlier *On Bailé's Strand* and thus completes the Cuchulain cycle.

The Nō play *Yōrō* is one of the sources of *At the Hawk's Well*⁹. An imperial messenger has been asked to search for a waterfall and finds it on a mountain of a beautiful and wealthy country next to a pine tree. There he meets a father and a son, who know of the miraculous power of the water: it is an antidote against old age. Towards the end the father is replaced by the God of the Temple of the Mountain. The play ends with a song of praise of a peaceful and harmonious world. There is no indication in the text that there is a dance and who might be the dancer. It may be assumed, though, that the dance is performed by the God of the Temple.

Both plays feature an aristocratic quester in search of the water of immortality, a man waiting at the well (whose magical nature is known to him), a supernatural agent (who guarantees the existence of the well), and a commenting chorus. In *At the Hawk's Well*, Yeats has inverted the myth that he found in the Nō text. Cuchulain is no imperial messenger and no godlike character, and he does not dance. The action takes place in an inhospitable landscape; the withered Old Man is its only and fitting inhabitant. Cuchulain is deflected from his original quest when the Guardian's dance appeals to his heroic nature and to his erotic instinct. The Chorus laments the loss and makes dire predictions; the Guardian is a mute, enigmatic, and cruel seductress. There is neither praise nor a harmonious relationship between the natural and the supernatural worlds.

Yeats must have sensed that Fenollosa and Pound's texts are unsuited for performance. They are too fragmentary; their allusiveness is incomprehensible to a European reader. Their structure appears unfocussed; they hardly possess a plot. Yeats felt that he had to provide a plot structure in the conventional European sense, to substitute symbolism for allusiveness, and to invent certain

performative elements. The first problem which Yeats had to solve was how to begin and to end the play. Fenollosa's notes gave him little help. According to Fenollosa, characters frequently enter over a bridge which leads onto the stage and then begin the play by stating who and where they are and what they want to do. *Yōrō* begins with the following words of the imperial messenger:

Winds are calm – All the leaves & branches are quiet [...] I am a subject to the Emperor Yuriaku. Someone told him that a wonderful fountain is in this province of Motosu in Mino. So I received his order to see it quickly. So I am now making haste to Motosu [...] It is peaceful – the land is wealthy, and the people are rich. There are roads everywhere. The gates of the passes are opened. Passing the way of Mino which I heard far in the country I came to the fall of *Yōrō*.³⁰

This unsophisticated self-introduction did not appeal to Yeats, nor did a bridge onto the stage. It could not be made part of his drawing-room stage set. Still, Yeats needed some conspicuous stage business that would mark the beginning of the play. He invented the ceremony of the cloth, which cannot be found in *Nō* plays, and by doing so redefined the role of the chorus. Three Musicians enter with a folded black cloth which they unfold with measured steps. During the ceremony the Musicians sing or recite several verses of poetry which have the same introductory function as the first words of the imperial messenger:

I call to the eye of the mind
A well long choked up and dry
And boughs long stripped by the wind,
And I call to the mind's eye
Pallor of an ivory face,
Its lofty dissolute air,
A man climbing up to a place
The salt sea wind has swept bare. (*VPI*, 399)

The Chorus evokes the cold and inhospitable scenery, introduces the characters, establishes their roles in the play, and describes some of their actions, while they go through the motions in pantomime. The Chorus even considers the future implications of Cuchulain's actions:

What were his life soon done!
Would he lose by that or win? (*VPI*, 399)

This question will be answered at the end of the play, again by the Musicians. The ceremony of the cloth has another unexpected function. While the cloth is unfolded, the Guardian of the Well enters, covered by the Musicians and unseen by the audience, so that she is seen crouching when the cloth is folded up again, clearly a relic of the stage curtain of the realistic theatre

whose conventions Yeats has tried to avoid in almost every other respect. At the same time, the Musicians draw attention to themselves as important participants in the ensuing play; they are more than just uninvolved performers of incidental music. They get the play going; after some time they will close it, again unfolding and folding up the cloth to the accompaniment of songs. The concluding song picks up and perverts the motifs of praise and of a beautiful country, which Yeats found in *Yôrô*:

O lamentable shadows,
 Obscurity of strife!
 I choose a pleasant life
 Among indolent meadows;
 Wisdom must lead a bitter life.
 [...]
 Who but an idiot would praise
 Dry stones in a well? (*VPl*, 413)

A bit earlier, when Cuchulain follows the Guardian of the Well, the Chorus is even more outspoken in condemning his choice:

He has lost what may not be found
 Till men heap his burial-mound.
 And all the history ends.
 He might have lived at his ease,
 An old dog's head on his knees,
 Among his children and friends. (*VPl*, 410-411)

By sketching out a different and allegedly better life for Cuchulain, the Musicians dissociate themselves from his actions. They take sides and suggest an interpretation of the events which the audience might make their own. But should they? Does Yeats let his hero down? I do not think so; impotent old age is not what one should wish Cuchulain's fate to be. Yeats has recourse to the strategy of double perspective, but employs it differently. In the early plays, the second perspective is made known to the characters, whereas in *At the Hawk's Well* it is not. The Musicians do not interact with Cuchulain and do not advise him. They will not and cannot touch his integrity as hero and lover, however much they deplore his decision. The unbridgeable division of perspectives in Yeats's dance plays is another of his own unique inventions.

The complex role which Yeats assigns to the songs and the Chorus can be further explained by looking at the whole sequence of Cuchulain's mythical life. Before *At the Hawk's Well* Yeats wrote two Cuchulain plays, *On Bailé's Strand* and *The Golden Helmet*, later entitled *The Green Helmet* (1908/1910). *The Green Helmet* describes an early adventure of the hero in his prime; Cuchulain redeems a pledge to the supernatural Red Man, a pledge which he

had not given. He is vindicated when the Red Man praises his courage. *On Baile's Strand* deals with Cuchulain's downfall. When he learns that he has killed his own son, mad frenzy seizes him and he rushes into the sea to fight the waves. Heroic courage has destroyed his integrity.

Yeats now needed a play that could open the cycle by displaying Cuchulain's heroic nature and, at the same time, anticipating his failure, uniting both in a single text. Nō conventions gave him what he wanted. In *At the Hawk's Well*, the songs of the Chorus fuse the two aspects of success and failure in one complex character both heroic and flawed, who will have to enjoy and to suffer from the consequences of his action as the cycle progresses. Yeats seems to have cherished this sort of character complexity. It informs some of his mature poems, for instance the ambiguous portrayals of Maud Gonine in *No Second Troy* (1910) and of Leda in *Leda and the Swan* (1924). It is a strategy that allows both sympathy and ironic distance.

In *The Dreaming of the Bones*, Yeats extends the conventions, which he established in *At the Hawk's Well*, by relating them to Irish history, nationalism, and politics. *The Dreaming of the Bones* is based on the Nō play *Nishikigi*³¹. Yeats himself revealed his source by including a two-page summary of *Nishikigi* in his essay *Swedenborg, Mediums, and the Desolate Places* (*Expl.*, 66-68). On his travels, a Priest meets the ghosts of a man and a woman, who are «entangled» in an unfulfilled love affair and tell a story, actually their own story. Many years ago the man had courted his beloved by offering charmed red sticks, called *nishikigi*, as love tokens. But she busied herself with weaving a blue cloth and refused him, and so he died of a broken heart and was buried in a cave. Shortly afterwards the woman also died, «and now because they were never married in life they were unmarried in their death»³². The Priest, who does not realize that the ghosts tell their own story, follows them into the cave; the journey is described by the chorus. There the lovers re-enact their story by weaving and offering the charm-sticks; the Chorus explains the actions and enters into dialog with the lovers. The lovers dance and thus identify themselves to the Priest. The Priest prays for the lovers, who are finally united. With the approaching dawn they «dissolve like a dream»³³.

The Dreaming of the Bones is at the same time a close imitation of *Nishikigi* and an entirely new departure. The parallels are obvious: the imperfect dead lovers, their need to be reconciled, past events re-enacted as if in a dream and their impact upon the present, the figure of the possible redeemer who does not understand that the ghosts want his sympathy, the delayed recognition, the journey, the lovers' dance, and the descriptions and comments of the Chorus. The structural skeleton of *Nishikigi*, although left largely intact, is fleshed out by Yeats with a story which is contemporary and very much his own. For once he deviates from his usual practice of prescribing masks for all players. After the ceremony of the cloth the visitor enters; he is not a priest, but an unmasked young Irish revolutionary. The time is 1916, shortly after

the Easter Rising; the revolutionary has fled from Dublin to County Clare in the West of Ireland. A stage direction stipulates that he should pray in Irish; one of two small reminders of the priestly origin of the figure in *Nishikigi*. He meets a man and a girl, wearing «heroic masks»³⁴. They ask for the Young Man's story and promise to conduct him to a safe place. The journey thither, indicated by their going round the stage several times, is described by the Chorus. Almost imperceptibly the ghosts lead the conversation away from the present to the past, to their own story, told in the third person. It is the story of a love, not unfulfilled but based on a crime and therefore unforgiven. The Young Man recognizes the story; it is the abduction of Dervorgilla by Diarmuid Mac Murrough in 1152 and the subsequent invasion of Ireland by the English, to whom the treacherous Diarmuid had turned for help. The Young Man does not yet realize that he is confronted by their ghosts, who re-enact their crime as if in a dream and ask the Young Man's pardon. This is the second reminder of the priestly function of the visitor. But the Young Man refuses absolution: «O, never, never / Shall Diarmuid and Dervorgilla be forgiven» (*VPl*, 773). Only when they dance does he recognize them. As in *At the Hawk's Well* it is a dance of seduction, but unlike Cuchulain the young revolutionary does not yield to the temptation and the ghosts disappear, unforgiven. The Young Man has a clear view of Ireland's past history and of the events of 700 years ago. With Diarmuid's decision to bring the English in, Ireland's misery began. The Easter Rising is yet another episode in the long struggle to undo Diarmuid and Dervorgilla's treachery. The Young Man recognises the connection between the events of the 12th century and those of the early 20th and remains loyal to his Irish allegiances.

Where does the Chorus stand in the confrontation between two irreconcilable positions? In *At the Hawk's Well*, the Musicians dissociate themselves from Cuchulain's headlong heroism and predict future calamities. In *The Dreaming of the Bones*, the relationship between the Chorus and the three characters is more ambiguous. The first song prejudices the audience by introducing a note of fear, anticipating the fear of the Young Man who is about to arrive. The Chorus is afraid of the passionate shades of the unforgiven lovers. When the ghosts begin to involve the Young Man in their story, the Chorus sings again of fright and loneliness. It also sets up a dualism of night and day. A «red bird of March» (*VPl*, 768), clearly associated with the Young Man, is asked to fight against the seductive forces of the night, associated with the lovers, who have blown out the Young Man's lantern. The song for the concluding ceremony is, however, more sympathetic to the lovers' cause. Theirs is a sweet «music of a lost kingdom» and a beautiful dance. And yet, their music is a «snare» and their love led to destruction. Once more the red bird of March is invoked to end the nightmare (*VPl*, 775-776).

At the end of the play, the aesthetic pleasures inherent in the ancient conventions of the *Nō* and appreciated by Yeats, the elements of mask, poetry,

music, and dance, have to give way to unmasked contemporary political realities. The Chorus takes the Young Man's side, without forgetting the lovers' plight. Whether the Chorus can be regarded as Yeats's mouthpiece, here or in *At the Hawk's Well*, is an altogether different question.

A look at the later plays for dancers suggests that Yeats relaxed the use of the conventions established in *At the Hawk's Well*. In his last play *The Death of Cuchulain* (1939), which dramatizes the final stage in the life of his hero, Yeats no longer works under the constraints of his own inventions. He uses them freely and unsystematically; he even parodies them in the prologue of the Old Man, who introduces himself as the producer of Yeats's play and predicts that the play is bound to be unpopular because it is as old-fashioned as the Old Man or, by implication, Yeats himself. The dance will substitute for a poetry that might be misunderstood; the masked heads have been reduced to blocks of wood. The Musicians were picked up on the streets; their song has an element of spite. The music of a lost kingdom has become a vulgar «music of some Irish fair of our days» (*VPI*, 1062). Yeats finally throws away many of the beautiful presents that the Nō offered him more than twenty years ago, but cannot quite forget them.

Yeats insisted that he had no model when he began playwriting, and indeed there is in the history of the English-language theatre nothing quite like his own usually short dramas. Yeats did not attempt to write five-act tragedies, and he had no use for secondary or subplots. The authoritative example of Shakespearean drama did not shape his plays to any great extent. The conception of Cuchulain, his favourite tragic hero, is indebted to the much older Greek tradition. The most conspicuous relict of earlier English playwriting is his pervasive use of blank verse. One can find it in almost all his verse plays, including the experimental *Four Plays for Dancers*. Yeats's reason for relying on the traditional metre is not that he inherited it from a long line of English drama, although, to be sure, he did just that. Blank verse allows him to bring his plays «as close to common speech as the subject permitted», as he writes in 1934 (*VPI*, 567). He could not have done otherwise. According to Earl Miner, the poetry of the Nō plays is written in «traditional syllabic fours and sevens»³⁵. In the Fenollosa-Pound versions, the metre appears flattened into prose, occasionally enlivened by bits of irregular verse; clearly a procedure which had no attraction for Yeats's poetic program. He saw no alternative but to fall back on the metre of traditional English dramatic verse.

How should one sum up the relationship between Yeats and the Nō; which terminology is one to use? Looking at the secondary literature one finds the terms influence, model, indebtedness, inspiration, catalyst, imitation, adaptation, affinity, parallel, and more. All of these terms have some justification, none is satisfactory. Take «indebtedness»: to be sure, Yeats himself registered certain debts to the Nō, but we have seen that there are many instances where he had to strike out on his own. «Imitation» is even more questionable. By 1913 Yeats looked back on

more than twenty years of playwriting and theatre business and had the necessary experience to make use of new models without slavishly imitating them. I think that Yeats himself found the most satisfying even if slightly vague description when he wrote: «In fact, with the help of Japanese plays “translated by Ernest Fenollosa and finished by Ezra Pound”, I have invented a form of drama, distinguished, indirect, and symbolic» (*E&T*, 221). He challenges his audience to evaluate the plays for dancers on their own terms, not as sterile imitations of the Nō, and then to determine the measure of their originality and invention.

Notes

¹ W.B. Yeats, *Trois Nōs irlandais*, traduit par P. Leyris et précédé par K. Raine, *Yeats et le Nō*, J. Corti, Paris 1994. There are various ways of spelling the name of this type of Japanese drama; in this essay Nō is the preferred spelling except for quotations.

² L.C. Pronko, *Theater East and West: Perspectives toward a Total Theater*, University of California Press, Berkeley 1967, p. 72.

³ See for instance Y. Stucki, *Yeats's Drama and the Nō: A Comparative Study in Dramatic Theories*, «Modern Drama», 9, 1966, pp. 101-122.

⁴ See E.R. Miner, *The Japanese Tradition in English and American Literature*, Princeton UP, Princeton 1958, p. 235.

⁵ See Y. Hakutani, *Modernity in East-West Literary Criticism*, Fairleigh Dickinson UP, Madison 2001, p. 24.

⁶ See J.S. Kelly, *A.W.B. Yeats Chronology*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2003, p. 130.

⁷ See J. Longenbach, *Stone Cottage: Pound, Yeats, and Modernism*, Oxford UP, New York 1988.

⁸ E. Fenollosa, E. Pound, *“Noh” or Accomplishment*, Macmillan, London 1916.

⁹ E. Fenollosa, E. Pound, *Certain Noble Plays of Japan*, Cuala Press, Churchtown, Dundrum 1916.

¹⁰ Reprinted in *Explorations*, Macmillan, London 1962 (hereafter cited as *Expl*).

¹¹ R. Taylor, *The Drama of W. B. Yeats: Irish Myth and the Japanese Nō*, Yale UP, New Haven 1976, pp. 36-37.

¹² E.R. Miner, “Nō”, in A. Preminger (ed.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Enlarged Edition*, Princeton UP, Princeton 1974, p. 571.

¹³ M. Sekine, C. Murray, *Yeats and the Noh*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1990.

¹⁴ H. Ishibashi, *Yeats and the Noh: Types of Japanese Beauty and Their Reflection in Yeats's Plays*, Dolmen Press, Dublin 1966, pp. 129-132.

¹⁵ Reprinted as *Certain Noble Plays of Japan* in W.B. Yeats, *Essays and Introductions*, Macmillan, London 1961 (hereafter cited as *E&T*).

¹⁶ M. Sekine, *Noh and Yeats: A Theoretical Analysis*, «Ariel», 26, no. 4, 1995, pp. 135-146. This quotation p. 135.

¹⁷ On Michio Ito see H. Caldwell, *Michio Ito: The Dancer and His Dances*, University of California Press, Berkeley 1977.

¹⁸ M. Sekine, C. Murray, *Yeats and the Noh*, cit., p. xiii.

¹⁹ I owe this identification to Warwick Gould.

²⁰ E.R. Miner, *The Japanese Tradition in British and American Literature*, cit., p. 245.

²¹ E. Fenollosa, E. Pound, *Certain Noble Plays of Japan*, cit., p. i.

²² E. Fenollosa, E. Pound, *“Noh” or Accomplishment*, cit., p. 4.

²³ See R.F. Foster, *W.B. Yeats: A Life*, vol. 2, Oxford UP, Oxford 2003, pp. 39-41.

²⁴ See H. Flanagan, *Dynamo*, Duell, Sloan and Pearce, New York 1943, pp. 82-83.

²⁵ Quotations from the plays and Yeats's notes are taken from W.B. Yeats, *The Variorum Edition of the Plays*, ed. by R.K. Alspach, Macmillan, London 1966 (hereafter cited as *VPL*).

²⁶ See A. Parkin, *The Noh Triangle*, in D. Gerstle, A. Milner (eds), *Europe & the Orient*, Australian National University, Canberra 1994, pp. 155-179.

²⁷ See for instance J. Genet, *Le théâtre de William Butler Yeats*, Presses universitaires du Septentrion, Paris 1995, pp. 20-41.

²⁸ See J. Kelly, *A W.B. Yeats Chronology*, cit., p. 81.

²⁹ The text is available in R. Taylor, *The Drama of W. B. Yeats: Irish Myth and the Japanese Nō*, cit., pp. 121-127. A more accurate version can be found in N. Tsukui, *Ezra Pound and Japanese Noh Plays*, University Press of America, Washington 1983, pp. 102-109.

³⁰ R. Taylor, *The Drama of W. B. Yeats: Irish Myth and the Japanese Nō*, cit., p. 121.

³¹ The text of *Nishikigi* is available in E. Fenollosa, E. Pound, *Certain Noble Plays of Japan*, cit., pp. 1-16.

³² *Expl*, cit., p. 67.

³³ *Ivi*, p. 68.

³⁴ *VPL*, cit., p. 764.

³⁵ A. Preminger (ed.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, cit, p. 571.

Works Cited

- Caldwell Helen, *Michio Ito: The Dancer and His Dances*, University of California Press, Berkeley 1977.
- Fenollosa Ernest, Pound Ezra, "*Noh*" or *Accomplishment*, Macmillan, London 1916.
- , *Certain Noble Plays of Japan*, Cuala Press, Churchtown, Dundrum 1916.
- Flanagan Hallie, *Dynamo*, Duell, Sloan and Pearce, New York 1943.
- Foster R.F., *W.B. Yeats: A Life*, vol. 2, Oxford UP, Oxford 2003.
- Genet Jacqueline, *Le théâtre de William Butler Yeats*, Presses universitaires du Septentrion, Paris 1995.
- Gerstle Drew, Milner Anthony (eds), *Europe & the Orient*, Australian National University, Canberra 1994.
- Hakutani Yoshinobu, *Modernity in East-West Literary Criticism*, Fairleigh Dickinson UP, Madison 2001.
- Ishibashi Hiro, *Yeats and the Noh: Types of Japanese Beauty and Their Reflection in Yeats's Plays*, Dolmen Press, Dublin 1966.
- Kelly J.S., *A W.B. Yeats Chronology*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2003.
- Longenbach James, *Stone Cottage: Pound, Yeats, and Modernism*, Oxford UP, New York 1988.
- Miner E.R., *The Japanese Tradition in English and American Literature*, Princeton UP, Princeton 1958.
- , "*Nō*", in A. Preminger (ed.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Enlarged edition*, Princeton UP, Princeton 1974, p. 571.
- Parkin Andrew, *The Noh Triangle*, in D. Gerstle, A. Milner (eds), *Europe & the Orient*, Australian National University, Canberra 1994, pp. 155-179.
- Preminger Alex (ed.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Enlarged Edition*, Princeton UP, Princeton 1974.
- Pronko L.C., *Theater East and West: Perspectives toward a Total Theater*, University of California Press, Berkeley 1967.
- Sekine Masaru, Murray Christopher, *Yeats and the Noh*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1990.

- , *Noh and Yeats: A Theoretical Analysis*, «Ariel», 26, no. 4, 1995, pp. 135-146.
- Stucki Yasuko, *Yeats's Drama and the Nō: A Comparative Study in Dramatic Theories*, «Modern Drama», 9, 1966, pp. 101-122.
- Taylor Richard, *The Drama of W. B. Yeats: Irish Myth and the Japanese Nō*, Yale UP, New Haven 1976.
- Tsukui Nobuko, *Ezra Pound and Japanese Noh Plays*, University Press of America, Washington 1983.
- Yeats W.B., *The Land of Heart's Desire*, Unwin, London 1894.
- , *The Hour Glass and Other Plays*, Macmillan, London 1904.
- , *The King's Threshold and On Baile's Strand*, Bullen, London 1904.
- , *Deirdre*, Maunsel, Dublin 1907.
- , *The Green Helmet and Other Poems*, Cuala Press, Dundrum 1910.
- , *Responsibilities and Other Poems*, Macmillan, London 1916.
- , *Four Plays for Dancers*, Macmillan, London 1921.
- , *The Tower*, Macmillan, London 1928.
- , *The Collected Plays*, Macmillan, London 1952.
- , *Essays and Introductions*, Macmillan, London 1961.
- , *Explorations*, Macmillan, London 1962.
- , *The Variorum Edition of the Plays*, ed. by R.K. Alspach, Macmillan, London 1966.
- , *Trois Nōs irlandais*, traduit par P. Leyris et précédé par K. Raine, *Yeats et le Nō*, J. Corti, Paris 1994.

Re-Staging the 1934 Abbey Theatre Production of Yeats's *The King of the Great Clock Tower*: An Evaluation and Critique

Richard Allen Cave

Professor Emeritus, Royal Holloway, University of London
([<r.cave@rhul.ac.uk>](mailto:r.cave@rhul.ac.uk))

Abstract

This essay investigates and critiques an attempt from the surviving evidence to re-stage the first performance of Yeats's *The King of the Great Clock Tower* at the Abbey Theatre in 1934. This dance-drama was the last of four collaborations between the playwright and the dancer-choreographer, Ninette de Valois, during the period when she established for him a School of Ballet at the Abbey in Dublin. A wealth of evidence survives from which a performance text (as distinct from the printed text) may be inferred. The limitations to be found in various kinds of extant data concerning performance (music scores, set designs, photographs, revisions to play scripts, reviews, correspondence, reminiscence) are discussed in the light of the writer's experience of bringing such a re-staging into production. The dangers of overly hypothesising or historicising are examined and devices for negotiating gaps in the evidence while being wholly transparent in one's efforts are discussed. Finally the essay explores the many and diverse levels of collaboration on which a successful staging of one of Yeats's dance-dramas depends. In the course of that discussion the meaning of the word, collaboration, is interrogated and to some degree re-defined.

Keywords: Yeats, Ninette de Valois, collaboration, dance-drama, re-staging

For an academic to be challenged to prove a hypothesis always puts one on one's mettle. When that academic's discipline is in the practice of theatre, then the challenge can be both exhilarating and daunting. Where the discipline is performance studies, the writer is often a trained practitioner. Analysis in this instance involves a taking-stock, which generally comes after the performance event; the hypotheses that shaped the performance are revealed and evaluated through discussion or published critiques, but always in relation to perceived (and, if the writer was also the performer, *experienced*) success or

failure in achieving certain goals (goals, which were privately defined in the course of preparatory research, then tested and perhaps modified in rehearsal). When the scholar and practitioner also has training in theatre history and the performance takes the form of a re-creation of a historical event, the hypotheses are subtle and intricate. If such a scholar is challenged to prove what is tantamount to an *imagined* historical performance (though one informed by careful research), then the risks are considerable because of quite a different order from those attending the proving of a literary hypothesis or an engaging in experiments to extend performance skills or awareness. If one is challenged to stage a dance play by Yeats about which one has published a detailed verbal analysis, then the hypotheses embrace the literary, the performative and the historical, so the demand for accuracy in interpreting evidence becomes particularly acute. This was the situation I found myself in when recently I was invited to stage Yeats's *The King of the Great Clock Tower* (1934) before an audience of privileged experts at a conference organised by the Royal Ballet School to celebrate the achievements of Ninette de Valois, who had danced in the original production of the play at the Abbey Theatre in Dublin¹. Because much of the essay which follows requires analysis of what was the summation of an extended personal journey as scholar, practitioner and theatre historian, I must of necessity from time to time abandon traditional academic distance and objectivity and write in the first person singular.

One focus of the conference was on de Valois' experience of theatre and the extent to which it influenced her ambitions for her ballet company and its repertoire. My involvement came about as a consequence of a monograph I had written on de Valois' work with Yeats at the Abbey that demonstrated how much concerning their collaboration in Dublin is best understood in the light of what de Valois (earlier and simultaneously) was achieving as movement director for her cousin, Terence Gray, at the Festival Theatre, Cambridge, and for Lilian Baylis at the Old Vic in London. That volume argued that the staging of *The King of the Great Clock Tower* was the most unified and artistically satisfying of their productions. By pooling a wealth of surviving evidence, the monograph attempted to create a detailed scenario amounting to a performance text, which outlined as far as possible what the initial audiences actually saw and heard². This scenario was the basis of the re-staging in 2011. How the evidence was deployed in effecting the re-creation was described and analysed in a presentation I delivered at the conference immediately before the performance; it too has been published in a revised form³. The objective of the present essay is not to re-rehearse material that is already accessible in the public domain, but rather to ask: what exactly was achieved by the re-staging and what was learned through the processes of rehearsal and performance about de Valois' artistry and Yeats's? How valuable are two-dimensional forms of archival evidence (monochrome photographs, music scores, floor plans, sketches, manuscripts and proofs with textual emendations and revisions, newspaper

reviews, correspondence, reminiscence) in recovering the three-dimensional dynamics of theatre in performance?⁴ All played their part in the re-creation; but what in retrospect were their individual strengths and limitations as aids to recovery? What, in other words, were the limits of hypothesis?

One striking feature of the play in performance that emerged through the rehearsal period related to the issue of pacing. It was possible, given the structure of the piece and the demands on the performers' time, to rehearse sections of the play (the singers; the King and Stroller; the dancer as Queen) independently, so it was only in the final stages when putting those sequences together that the question of an appropriate pace impinged on our awareness. Arthur Duff's original music set one pace («in a flowing style») with the opening song⁵. «Flowing» is suggestive of continuous, unhurried movement, an idea which the delicate arpeggios of the accompaniment endorse. Yeats's lyrics are mysterious, otherworldly, magical; they intimate but do not particularise a narrative (we are in the world of his early poem, *The Wanderings of Oisín*, 1889); with that style of accompaniment, the magic is not threatening but confidently accepted. Does the mood this ambivalence inspires prepare spectators for the remarkable confidence of the Stroller when facing the King and his ominous threats? A more complex pace is set by the danced sequence, here created by Craig Fortnam from musical phrases to be found in Duff's songs⁶. Fortnam was inspired by Yeats's description of the dance as «a long expression or horror and fascination»⁷ to work with two contrasting themes of varying tempi that were underscored with percussion evoking initially fear then moving through acceptance to a mounting ecstasy. He also took note of Yeats's epithet «long», which accorded with Ninette de Valois' account of how the later danced section of the play roughly equalled in length the opening spoken and sung episode⁸. This indicates that the pacing of that initial episode should be slow: the play opens on a situation of stale-mate.

It is important from the first to establish for an audience the significance of silence: the King's aggressive questioning of the Queen meets only with a stonewalling silence: that silence impels him to further speech, while his words impel her to further passive resistance. Silence is a dominating metaphor that shapes, even to some degree explains, the ensuing action that will culminate in the dance. Dialogue enters the play only with the arrival of the Stroller; again in rehearsal it seemed imperative that these exchanges be played slowly. Most of Yeats's plays for dancers contain a description of the scenario of the danced sequence, which is proffered for the benefit of the audience by an onstage observer or a participant⁹. This is not the case with *The King of the Great Clock Tower*, where the content and impact of the dance are confined to the stage directions as an aid to readers of the printed text to help them imagine the movement content¹⁰. In the theatre and with de Valois as performer, such aids were unnecessary. Instead (and this, I would argue, is why the dialogue in the first part of the play must be paced relatively slowly in the playing), the exchanges

between King and Stroller and the Queen's song together create a context for an audience through which they are subtly given the means to interpret the second half of the play, where the body becomes the prime (and for long periods of stage time the only) means of expression. Even the logo-centric King is at the last compelled to enter the Queen's domain to define himself and his relation to her through mime and tableau. Appreciation of the meticulously sustained balance of the play's structure between speech and dance (voice and body), all framed within the medium of song, grew through rehearsal and performance in a way that no reading of the play text could realise. (It should be noted that the spoken section of the drama outnumbers the movement episodes by six pages to three in the Variorum edition of the prose version of the play, which was the text used in the 1934 staging)¹¹. Though the re-creation worked rigorously with the available evidence, there was, however, no way of proving absolutely that this was how the play was paced when performed to audiences in 1934.

This was also true of most of the visual aspects of the play. A surviving floorplan of the setting drawn on graph paper and accurately to scale (the work seemingly of the director, Lennox Robinson, rather than the designer, Dorothy Travers Smith) taken into consideration with Yeats's initial stage directions immediately poses problems¹². The floorplan defines two tower-like structures framing an inner semi-circle of screens or curtains, whereas Yeats writes only of the central semi-circle. The towers seem more appropriately symbolic of the King's realm and the «tower» that features in both the title of the play and the dialogue. They enclose and confine the playing space more precisely than curtaining alone would do, making the borders (and the limitations) of that realm apparent. Yeats in his directions is less concerned with the exact appearance of the set than its colour: predominantly a shade of «rich blue» but with the curtaining or screens «so painted that the blue is darker below than above». Colours are relative, being differently perceived by individual sensibilities. So what exactly constitutes «rich» in such a context? Approximations only are possible, giving a general, not a precise (authentic) effect.

This is equally true of the costuming, where a surviving monochrome photograph has to be embellished in the imagination by Yeats's description of the effect he intended the costumes to have onstage. He appears to have visualised a schematic approach with the dresses deploying stark contrasts of red (King), black (Stroller) and orange (Queen) but with details using one of the other tones so that the figures seem to inter-relate. The magnitude of the problem over how to interpret verbal evocations of colours is exemplified by the fact that de Valois herself frequently referred to her costume as «gold»¹³. To some eyes a spectrum of orange shades might embrace gold; to others, not. The issue is highly subjective; and moreover colours will often significantly change under the impact of stage lighting. Again, one must approximate; as one must too with the quality of materials used in the making of the costumes. While a surviving monochrome photograph gives a sense

of the overall line of each, it is difficult to judge the weight or texture of the fabrics originally used¹⁴. Working with the performers in terms of the requirements of the action may prove helpful, however. While the King's costume appears to be of heavier materials than the Queen's, for example, it must still in its construction give the actor ample room to allow him to appear violently to attack the Queen, when he tries to kill her (in the final mime) and then through a smooth physical transition lay himself prostrate at her feet. Too heavy a costume will impede the progress of the movement towards the final sustained tableau: if the sequence were to intrude on a spectator's awareness as clumsily achieved, it would rob that tableau of its sense of logical closure, of an inevitable ending. (Yeats admired an effect of utter implacability in the plot-development of serious drama).

The performers proved helpful too with the cut of the costumes. What is not clear, for example, from the photograph is how the sleeves of the Queen's dress were formed: the arms are closely encased in material but there also appear to be drapes hanging from the shoulders in soft folds which echo the folds at the base of the skirt. Were the «drapes» independently shaped lengths of material attached to each of the shoulders or were they part of a continuous piece of fabric forming a short cape? Experiment with the dancer involved in the re-staging showed the former possibility as the more likely (because far more practical) option. The Queen's role requires her at various stages of the dance to lift the Stroller's mask as representing his severed head: a cloak, however short, proved too constricting for the dancer's arms to be fully extended. In practice in the performance, having reached this decision, the draping fabric became responsive to every movement of the dancer's torso and arms, accentuating her efforts to escape the horror of the severed head but equally augmenting the effect of monumental, awed stillness when she stood in reverence before it¹⁵. Like all dancers, de Valois was invariably alert to the potential for costume to enhance choreographic detail. It would be good to be able to prove that our experimenting had reached an accurate recreation of her dress for this role; circumstantial evidence seemed strongly to uphold this view. As with our work on colour, fabrics, pacing, we had reached a level of highly informed conjecture, but it was conjecture nonetheless.

The two masks for Queen and Stroller were more troublesome. The extant photograph of the cast line-up (onstage but behind the scenes) gives a good, full-face view of de Valois' mask, but that for Denis O'Dea as the Stroller is seen only in profile. The Queen's mask depicts a round and appropriately moon-like face, pale and wan but with a pronounced mouth, half-open as if in invitation; the ebony black hair accentuates the general effect of pallor, particularly as the wig is cut short to frame the forehead and upper face while leaving the cheeks and mouth free. Of the range of traditional masks for the Japanese Nō drama, this design by George Atkinson for

the Abbey staging is close to that known as *Deigan* (worn by a beautiful but ghostly woman whose passion is unfulfilled). Yeats, through the agency of Ezra Pound, was familiar with the range of Nō masks and it is possible that at some deep subliminal level this particular mask influenced his conception of the Queen's role in his dance play or that he showed Atkinson a photograph of it from his collection to aid the designer's inspiration. However, the mask is not as simple as it might appear: it must not appear vacant or simple (as the interpretation of the Japanese prototype suggests, the face must suggest a wealth of suppressed experience and expectation). As the play unfolds, spectators are taught to read upon its features that the Queen is deeply self-possessed and, though utterly still and silent, profound in her self-communing. The task facing our mask-maker, Vicki Hallam, was to create a face that an audience could see from the first was full of potential, as much a challenge for them to interpret as for the King.

If the Queen's mask required subtlety of painting in its completion, the Stroller's required subtlety of construction. Whereas the Queen's mask fits the dancer's whole head, that for the Stroller is a half-mask, coming only part-way down the actor's cheeks but with a fully attached beard hiding the actor's own jaw line. Like the hair surmounting the mask, the beard is to be markedly red (typically Irish in colour) so that, when the mask is removed to represent the character's severed head, the beard may come to seem like dripping blood (the stylisation is calculated to enable an audience like the Queen to register horror and shock at the character's brutal fate, but not to alienate them emotionally from the developing action). Yeats specifies that this mask should appear «wild, half-savage»¹⁶. The darker quality of the mask's features when compared in the photograph with the Queen's or with the face of the actor playing the King (F.J. McCormick) intimates that it was painted by Atkinson to appear both ruddy and swarthy. Vicki Hallam worked with these various suggestions. The Stroller's dialogue with the King in time reveals him to be morally bohemian (he has walked out on his marriage), aesthetically gifted as a poet, a likely lad and a jester, but also a man blessed by the ancient gods, an outsider who seems brazen and audacious in the King's eyes, yet one who is ultimately possessed by a consummate daring because of his utter confidence in the truth of his convictions. For him there is no question but that the Queen will dance before him, hear the song he will sing her out of gratitude and ultimately kiss him. It is the contrast between his all-consuming rapture and the insecurities implicit in the King's relentless questioning that finally causes the Queen to move. The mask must support all these revelations and render them wholly credible to a spectator's awareness.

Vicki Hallam is an experienced mask maker for drama, dance and opera and knows that it is important not to make a mask too specific, too defined. «Meaning» is to be created in performance not only by the mask but by the performer's body language and changing vocal timbres. The actor must bring

the mask into the ensemble of his or her communicational skills so that body and voice work to give signification to the mask. Hallam's painting of the Stroller's mask, like that for the Queen's, was nuanced rather than precise, openly evocative rather than insistent: it invited an audience's imaginative engagement with a dynamism latent in the mask that awaited release through their committed, rapt attention. The resulting masks may not have been exact replicas, but Vicki Hallam's aim was not to achieve the contingent details but to embrace the presiding spirit of Atkinson and Yeats's invention. A consequence was that all involved in the re-staging learned much about the function of the mask in performance not only in literal, practicable terms but also as a potent signifier with figurative, emblematic, emotional and psychological dimensions to its shaping of meaning. We learned just how essential an element the masks were within the whole concept of a dance play by recognising the degree to which they begin to encourage spectators to read movement as the body's language well in anticipation of dance becoming the prime means of communication. The masks have a function within the dramatic narrative certainly, but they also prepare an audience increasingly to focus their attention on the physical impact that the actors and dancer are having on them as the performance evolves; spectators are steadily brought to focus on the immediacy of each performer's total *presence*.

At first glance there would appear to be no traces left of the dance whatever: no score, though clearly from the terse note «dance follows» Arthur Duff had devised some accompaniment to the movement. Perhaps this indicates that the songs set to Yeats's lyrics had been composed at an earlier date and that the music for the dance was worked out with de Valois as she devised the choreography¹⁷. Where were we to begin a re-creation or re-staging of this sequence? De Valois said in conversations and in lectures on her work with Yeats that the style of all her dances for him could be described as «abstract expressionism». She knew the work of the Ballets Jooss at this period and had experienced having dances choreographed on her by Nijinska, which gives some indication of the effects she aimed at¹⁸. The task of re-imagining the dance seemed hopeless: to hack together a kind of pastiche of moments from de Valois's surviving ballets for her London company in the Thirties was quite out of the question. Where, then, might choreographer (Will Tuckett), composer (Craig Fortnam), dancer (Deirdre Chapman) and myself as director begin?

Some years earlier when editing Yeats's manuscripts for *The King of the Great Clock Tower*, I had been struck by how extensively his stage directions for the whole sequence involving the dance had been repeatedly revised between his earliest conceptions and the final proofs of the published text¹⁹. Closer study of these now showed how Yeats had at first some rough ideas of how the dance should appear, though these focus rather on sustained poses (the Queen holding the severed head aloft or standing gazing raptly at it, after having placed it on the ground). Any attempt to describe the

movement required to link these poses is vague and generalised. We know that de Valois, like Duff, was in receipt of a copy of a relatively early version of the play to enable her to give Yeats some constructive feed-back; and it is possible that some of the revised versions of the play antedating the typescripts, which were circulated amongst the performers ready for rehearsals, incorporated some of her initial responses and suggestions. Steadily the language of the directions changes from the generalised to the specific; and final revisions to details in the proofs suggest that what Yeats recorded there reflected fairly accurately what occurred during performances on the Abbey stage in 1934. The printed directions in the Cuala text amount in other words to the outline of a scenario which it was possible to amplify further, incorporating information taken from Yeats's recorded reactions to the production and the comments of two reviewers²⁰.

What all this material revealed was the extent to which the dance had to mark a journey for the Queen, a psychological and emotional progress through horror at the brutality of the King in executing the Stroller; culpability in that her silence had in part excited that gruesome response in him; reverence for the Stroller's daring in laying down his life to determine the fulfilment of his vision; attraction to a style of masculinity in the Stroller which, marked by devotion and a capacity to give of himself, is so different from the King's phallo-centric aggression; to a growing openness to the Stroller's ardour; a complete surrendering to his vision; and finally to the discovery of a total empowerment within the depths of her being by so giving of herself. This seemed highly appropriate in the context of de Valois' development as a choreographer: most of her major works from the decade of the Thirties that survive in the repertory today centre on the psychological development of an individual in a manner which offers a wealth of acting challenges to the performer undertaking the role: Job in the dance-drama of that name (1931), based on both the Bible and Blake's illustrations for it, passes through despair to find a lasting serenity; Treginnis in *The Haunted Ballroom* (1934) confronts his fears of an inherited curse on his family and stoically accepts his fate; The Rake in *The Rake's Progress* (1935), based on Hogarth's sequence of prints, declines from affluence to debility, madness and death; the Black Queen in *Checkmate* (1937) relentlessly explores the extremes of her will-power and longing for an absolute political control to realise in her innermost self a profound and vicious sadism. What is remarkable about these ballets is the innovative way in which they tell a complex narrative. Conventionally narrative is communicated in this art-form through passages of extended mime alternating with bursts of dancing through which characters express their emotional state at that particular moment in the action. But this is not de Valois' way: she initiates and develops her story wholly through the medium of dance; she may encompass many different styles and idioms in the process but these always push the story onward in a manner that also requires the characters to confront more and more of their inner identities. They have to act and react to

situation as an actor in drama would, but here exclusively they do so through the language of movement.

One can from this immediately see why her artistry would appeal to Yeats, who similarly sought to create a form of theatre that engaged directly with 'the deeps of the mind'. In her autobiography, *Step by Step* (1977) de Valois includes an account of working with Yeats in which she recalls how in preparation for one of his roles she entered into a state akin to a deep meditation:

In these plays one developed a very strange and moving reaction to the poet, the strength of the stilled mind, devoid of anything but the purity of a deep inner meaning that was not capable of expression in the concrete terms of everyday speech.²¹

Yeats's *Queen* begins the play with a stilled mind despite being threatened in her isolation by a predatory King; physical shock releases her into a bitter but courageous self-examination, shaped and defined always in her own private medium of expression; the integrity of that inner search brings her to a new stillness in a posture indicative of an absolute authority. From being a figure on the periphery, she comes to possess the centre of the stage and the power that is traditionally invested in that positioning within the playing space. Every stage of this whole progression is explicitly or implicitly present in Yeats's directions for his play. We had found a shape and purpose, a style and a content for our dance and the music that would accompany it. The music now had a purposive narrative line to illuminate; basically it deployed two themes which Craig Fortnam took from Arthur Duff's music for the Queen's song and that for the Severed Head, so that the accompaniment anticipated and gradually prepared spectators for the second of these, which affords one of the climaxes in the dance. There was a sense from this of the Stroller even in death leading the Queen to her new-found awareness, an idea that Will Tuckett picked up in his choreography by devising moments where the head appeared to lead the Queen onwards in her search. Fortnam's two themes pursued many variations before appropriately coming to rest in a sustained harmonic relation against which the King's violence had no chance of prevailing. In no way could this dance be described as an authentic re-creation, but we had found a means (by the four of us working closely and cautiously together) to access the *spirit* of Yeats's envisioning of the dance and de Valois' realisation of it in performance. We had done so through a sympathetic engagement with surviving traces of what the original dance had entailed, through a study of the growing specificity of Yeats's instructions to the dancer, of de Valois' preoccupations as a choreographer at that stage of her career, and of her personal responses to the demands he exacted of performers in his plays.

Traces. We had been working with traces: the remains, *les restes*, hints, adumbrations, shadows, intimations, palimpsests, «vestiges or marks remaining and indicating the former presence, existence or action of something, which no longer exists» (OED), «a surviving memorial ... of some condi-

tion, quality, practice, etc., serving as an indication of its former existence» (OED), material evidence often surviving against all the odds of the nature of something now substantially lost. At some level we were dealing with material that fell into all these possibilities of meaning inherent in the word, *trace*; and our objective by bringing all such traces together was in part to create a memorial of a style of theatre that was highly sophisticated in its ambitions and achievement. We owe it to the past to try to understand the nature of their endeavours the better to understand the principles, the formal conventions and imperatives, and the ideologies (personal and public; conscious and subliminal; inherited and determinedly forged) that shape our own chosen modes of creativity. From such traces in the form of data a historian can weave a narrative of explanation and interpretation, a carefully constructed whole in which each datum (the *given* material) can find its fitting place²². By contrast, we already possessed a narrative in the form of Yeats's playtext; what we lacked were many (but decidedly not all) of the contingencies which in 1934 had given that text life as viable theatre, had steadily throughout the processes of rehearsal taken *The King of the Great Clock Tower* from a fifteen-page typescript to the Abbey stage. Many of the data offered a potential that was not in practice realisable as fully as one might have hoped. For example, though some of Duff's score existed, as previously noted, it was not in an orchestrated format; programmes indicate that an orchestra conducted by Duff himself was deployed during the run of Abbey performances; it clearly was a chamber ensemble but precisely what instruments were included it is not possible to estimate, since none of the players is actually named. Or to take another example, Yeats's stage directions offer directors and designers a choice of background for the inner stage: it may be either «a curtain hung in a semi-circle, or a semi-circle of one-foot Craig screens». But which exactly did Lennox Robinson and Yeats choose to deploy in 1934? The sketched floor plan, referred to above, merely defines the shape; there is no indication how it was to be formed and, though there are annotations on the plan for several other elements of the set, none relates to the semi-circle. Edward Gordon Craig's set of screens had been in use at the Abbey since 1911 and were still in use for heroic plays until the fire that gutted the theatre in 1951, according to Anne Yeats, who began her career as a stage designer at the Abbey in the mid-Thirties²³. A definitive decision on either matter was not ours to take. The resulting want of precision was often frustrating; in time, however, it came to be sensed rather as an asset.

Any attempt to replay history inevitably falls prey to the need to historicise: no re-staging could be wholly authentic. (One would not wish to rebuild the Abbey stage to its precise dimensions in 1934, create a new set of screens to Craig's specification, or search for actual doubles for each of the performers in terms of age, physique, vocal timbre, accent. Such would be fruitless tasks, yet essential if one's goal were authenticity). Instead we chose to make

clear the limits of our research. As Duff's score for the songs took the form of a piano redaction, Craig Fortnam respected that fact and only deployed his string ensemble and percussion for the dance (though he did underscore the final few bars of the last song with a complement of strings to bring the piece to a more emphatic ending as the lights faded). As the whole issue of reading colours was tricky, we chose to leave the painting of the screens in bands rather than sequencing smoothly from light down to darker shades of blue, since it is not clear from the available evidence whether this tonal declension was realised or, if so, how it was achieved. The effect of this both emphasized the construction of the screens for the re-staging (it was not feasible, except at great expense, to manufacture the one-foot screens Yeats writes of and somewhat wider screens proved necessary for reasons of practicality) and also, more importantly, showed for spectators familiar with the printed text that colour, so lightly touched on verbally by Yeats, was a problematic issue of some magnitude and uncertainty for the theatre historian. Yeats's directions for the dance principally focus on held poses, which form climactic points that define a basic scenario; how the dance was to progress between these tableau-like moments was to be de Valois' contribution. We respected the poses and the basic shape they bring to the structuring of the dance as the given data; by contrast the movement was wholly the invention of Will Tuckett. However, he had been selected as a fitting choreographer, because he had performed in a number of de Valois' works professionally and had evolved his personal style through training within the School and the Company that de Valois created. His body cannot but be inflected through that training with the conventions of a language of movement that she established and encouraged to develop through performance and in choreographic practice. Tuckett eschewed pastiche in creating for *The King of the Great Clock Tower*, choosing rather to work within the terms of a tradition that he has inherited experientially and physically, a tradition that respects de Valois as its founder and promoter. This is as close in terms of sympathetic creative affinities as we could hope in 2011 to approximate to de Valois' style and invention, despite the eighty-year gap between 1934 and today. None of these decisions and others like them was made in a quest for authenticity but for the kind of integrity that comes from respecting difference and acknowledging shortfalls in understanding. It is the practice currently in the restoration of buildings, interior décor, or severely damaged paintings to make evident by a variety of devices where the restorer's information ends and speculation begins. Irretrievable areas of paintings, for example, are 'finished' in dull, matt or monochrome colours, reproducing lost details wherever possible by copying them from photographs of the original canvases in their pre-lapsarian condition. The 'full' painting is to be viewed but it is abundantly evident what is original and what the input of the restorer's expertise. This re-staging was undertaken as a kind of restoration made in a similar spirit of transparency.

Given the limits to our achieving an absolute re-creation of what audiences saw at the Abbey in 1934, we continually questioned why we were making the attempt. Today professional artists, scholars and students of performance in all its manifestations can resort to film, video or DVD to study recent productions and discover the immediate history in which their own endeavours may be situated. Recording is increasingly wide-spread, even of amateur productions or of outdoor site-specific events. This was not the case in 1934, when efforts to record were highly selective and particularly so in Ireland. The sense of an inherited tradition is strong in the case of dance and especially ballet. It is well referenced that de Valois drew on her experience of working not only with Diaghilev but also with three experimental directors of artistic theatre (Lilian Baylis, Terence Gray and Yeats) and that she carried what she learned from them into the formation of her ballet company as a repertory dance theatre²⁴. Her essays on founding a dance company and creating a repertoire continually reference the drama and its traditions and styles of performance; as repeatedly, she pushes the word, «theatrical», as the proper aim of all choreographers²⁵. Given the passion with which both Yeats and de Valois honoured the past for its power, when fully understood, to shape the present and the future, it seemed appropriate to examine one of the works which they created together to determine the nature of their collaboration when devising a piece of theatre that deploys drama, music, dance, mime, mask work and scenic artistry in a perfect synthesis. Study of sources can carry our insight and appreciation only so far; practice (rehearsing, staging, performing) more completely illuminates understanding. Even learning where the gaps or *lacunae* in our awareness are, is instructive. So too is appreciation of the contingencies of performing in a work such as this: the stamina required of all the performers and especially the dancer; the intense levels of concentration exacted from all the practitioners, centred on the particular requirements of their own roles and on their individual contributions towards sustaining the prevailing levels of ensemble work. It was this sense of creative synthesis that most impressed us as we worked together on the re-staging. Good ensemble work is a strength sought after in most forms of theatre and dance; but the ensemble discovered in rehearsing and performing *The King of the Great Clock Tower* far exceeded conventional appreciation of the term, because it fostered and sustained bridges between practitioners coming from different art forms and performance traditions, and from varied styles of training, each with its own specialised kinds of technical expertise. Commitment in this context involved a challenging openness to such diversity and concomitant levels of trust between performers. To some degree these demands are required of any performance, but in a collaboration like this those demands are ratcheted up to a pitch of intensity. Inventive collaboration together required of Yeats and de Valois all these qualities (commitment, trust, intensity of effort, unity

of purpose), and required them in abundance. Re-staging *The King of the Great Clock Tower* caused everyone involved in the process completely to redefine what they understood by collaboration, and to relish this broadening of their creative horizons.

Notes

¹ The conference, *Ninette de Valois, Adventurous Traditionalist*, was held over three days in the Royal Opera House and the Royal Ballet School's premises in London and Richmond, 2-4 April, 2011.

² See R.A. Cave, *Collaborations: Ninette de Valois and William Butler Yeats*, Dance Books, Alton 2011, pp. 92-119. Hereafter referred to as *Collaborations*.

³ See R.A. Cave, *Re-creating The King of the Great Clock Tower*, in R.A. Cave, L. Worth (eds), *Ninette de Valois: Adventurous Traditionalist*, Dance Books, Alton 2012, pp. 218-229. Hereafter referred to as *Adventurous Traditionalist*. The volume also contains a filmed record of the production on DVD, which was made by Peter Hulton of Arts Archive, Exeter.

⁴ The sources of these forms of evidence are all laid out in the chapter in *Collaborations* devoted to the original staging of *The King of the Great Clock Tower*. I had also edited the range of extant manuscripts and related materials some years prior to writing *Collaborations*: see W.B. Yeats, "The King of the Great Clock Tower" and "A Full Moon in March": *Manuscript Materials*, ed. by R.A. Cave, Cornell UP, Ithaca-London 2007. Hereafter referred to as *Manuscript Materials*.

⁵ Quotations relating to Arthur Duff's scores for the songs in the play are taken from *Manuscript Materials*, cit., where his compositions are included as Appendix VIII, pp. 348-372. This comment is to be found on p. 349.

⁶ The extant score for Duff's music covers only Yeats's songs (and those only in a piano redaction). Though the direction «dance follows» is recorded in the score (*Manuscript Materials*, cit., p. 364), nothing of what he composed for this episode in the initial production remains.

⁷ A. Wade (ed.), *The Letters of W.B. Yeats*, Rupert Hart-Davis, London 1954, p. 827.

⁸ Ninette de Valois in conversation with Richard Cave in the late 1970s.

⁹ Yeats had seen little modern dance (ballet he disliked, influenced no doubt by the opinions of Edward Gordon Craig, himself influenced by Isadora Duncan) and had in the early days of composing these dance plays scant sense of how the danced sequences might be performed, not fully appreciating the narrative and representational potential of movement. The spoken descriptions, therefore, were to indicate to performers/choreographers precisely what the dance should convey to spectators. Yeats was equally well aware that serious theatrical dance was not regularly featured on Dublin stages and so Irish audiences were untrained in interpretation of its subtleties. Hence no doubt his verbal descriptions in plays such as *At the Hawk's Well*, *The Dreaming of the Bones* and *Calvary* were designed in part to aid spectators' appreciation.

¹⁰ The earlier dance plays were written with no expectation of that they would be immediately staged (the exception was the first, *At the Hawk's Well*, which was produced by Yeats for a charity performance in 1916 shortly after he had completed its composition). When they were staged, Yeats was often disappointed particularly with how the dance was performed. He wrote *The King of the Great Clock Tower* especially for Ninette de Valois, completing it only several weeks before it went into rehearsal (Duff, the composer, and de Valois had seen and commented on drafts of the play during its composition); and Yeats wrote in this instance out of some seven years' experience of de Valois' abilities as a choreographer and performer. The play was to be a celebration of her technical expertise and choreographic invention. Through directing a School of Ballet at the Abbey which gave regular performances at the theatre, she had begun to create a taste for dance in a variety of modes. Yeats now knew how expressive a medium dance could be and so perhaps in this play chose not to include a scenario in his dialogue.

¹¹ See R.K. Alspach (ed.), *The Variorum Edition of the Plays of W.B. Yeats*, Macmillan, London 1966, pp. 990-1006. Subsequent to the performances Yeats began to transpose his play into verse. The prose version of the play, as presented in the Variorum edition, is printed only on the verso pages for ease of comparison with the verse version, which is printed on the opposing recto pages. The prose version only of the play was first printed by the Cuala Press late in 1934 in "*The King of the Great Clock Tower*", *Commentaries and Poems*.

¹² The floorplan is reproduced in a modern transcription as plate 40 in *Collaborations* and as plate 16 in *Adventurous Traditionalist*.

¹³ In conversation with the author in the 1970s and also with Sam McCready while he was researching his (unpublished) MA dissertation, *The Stage Director's Approach to the Presentation of the Plays of W.B. Yeats*, University of Wales, Bangor 1975.

¹⁴ The photograph is reproduced as plate 46 in *Collaborations*; it and the floorplan are also reproduced as plate 18 in *Adventurous Traditionalist*.

¹⁵ The dancer involved in the re-staging was Deirdre Chapman, Principal with The Royal Ballet; the costumes were recreated by Tessa Balls, formerly on the staff of The Royal Ballet School.

¹⁶ W.B. Yeats, "*The King of the Great Clock Tower*", *Commentaries and Poems*, Cuala Press, Dublin 1934, p.1.

¹⁷ There is a similar gap in Walter Rummel's score for the danced sequences in *The Dreaming of the Bones* and it is on record that he disliked composing in a kind of vacuum for the dance without some input from the choreographer. Interestingly for Fand's dance in *Fighting the Waves* in a score completed before the play went into rehearsal, George Antheil created a massive wall of sound to be played fortissimo and lasting some ten bars, which he required to be repeated «*ad libitum*», so that de Valois would be left totally free to improvise for as long as she wished. (Walter Morse Rummel's score for *The Dreaming of the Bones* is reproduced in W.B. Yeats, *Four Plays for Dancers*, MacMillan, London 1921, pp. 107-125; George Antheil's score for *Fighting the Waves* is reproduced in W.B. Yeats, *Wheels and Butterflies*, Macmillan, London 1934, pp. 161-181; the music entitled *Fand's Dance* is to be found on p. 171).

¹⁸ Jooss was the one German Expressionist choreographer of whom de Valois wrote approvingly in *Invitation to the Ballet* (1937); she was far more critical of Laban and Wigman. Nijinska was choreographing for Diaghilev's Ballets Russes during the period (autumn 1923-August 1925) that de Valois was a member of the company and certainly the role of the Hostess in *Les Biches* was created on her (the role was subsequently shared with Nijinska herself); she danced minor roles in revivals or first performances of *Les Noces*, *Les Fâcheux*, and *La Tentation de la bergère* and was also in the ensemble for Nijinski's *Le Sacre du Printemps*. All these works in Diaghilev's repertoire showed in diverse ways a marked Expressionist style.

¹⁹ See *Manuscript Materials* (2007).

²⁰ For Yeats's reaction, see his letter to Olivia Shakespear, dated August 7, 1934 in A. Wade (ed.), *The Letters of W.B. Yeats*, cit., pp. 826-827. The two anonymous theatre reviews were *The Abbey Theatre: two new plays by W.B. Yeats*, «The Times» (London), July 31, 1934, p. 12; and *The Dublin Theatre: New Productions*, «The Weekly Irish Times», October 6, 1934, p. 12.

²¹ Ninette de Valois, *Step by Step*, W.H. Allen, London 1977, p. 184.

²² For an excellent example of this process at work, see C. Nicholl, *Traces Remain: Essays and Explorations*, Allen Lane, London 2011.

²³ In conversation with the author.

²⁴ Ninette de Valois' autobiographies (*Come Dance With Me* and *Step by Step*) acknowledge her debts to all three.

²⁵ See the six essays de Valois contributed to the *Dancing Times* in 1926 and in 1933, which are edited and reprinted in *Adventurous Traditionalist*, pp. 149-168. The theme recurs throughout what is in many ways her manifesto about the art of dance, *Invitation to the Ballet* (1937). Like Diaghilev, she strongly espoused the innovative and the contemporary (hence her choice to work with Baylis, Gray and Yeats) but only if this was coupled with a profound respect for the best of the past. This is why she referred to herself as an «adventurous traditionalist».

Works Cited

- Alspach R.K. (ed.), *The Variorum Edition of the Plays of W.B. Yeats*, Macmillan, London 1966.
- Anon., *The Abbey Theatre: two new plays by W.B. Yeats*, «The Times» (London), July 31, 1934, p. 12.
- , *The Dublin Theatre: New Productions*, «The Weekly Irish Times», October 6, 1934, p. 12.
- Cave R.A., *Collaborations: Ninette de Valois and William Butler Yeats*, Dance Books, Alton 2011.
- , *Re-creating The King of the Great Clock Tower*, in R.A. Cave, L. Worth (eds), *Ninette de Valois: Adventurous Traditionalist*, Dance Books, Alton 2012, pp. 218-229.
- Cave R.A., Worth Libby (eds), *Ninette de Valois: Adventurous Traditionalist*, Dance Books, Alton 2012.
- De Valois Ninette, *Invitation to the Ballet*, John Lane at the Bodley Head, London 1937.
- , *Come Dance With Me*, Hamish Hamilton, London 1959.
- , *Step by Step*, W.H. Allen, London 1977.
- , *Six Essays Contributed to The Dancing Times in 1926 and 1933*, in R.A. Cave, L. Worth (eds), *Ninette de Valois: Adventurous Traditionalist*, Dance Books, Alton 2012, pp. 149-168.
- McCready Sam, *The Stage Director's Approach to the Presentation of the Plays of W.B. Yeats*, Unpublished MA dissertation, University of Wales, Bangor 1975.
- Nicholl Charles, *Traces Remain: Essays and Explorations*, Allen Lane, London 2011.
- Wade Allen (ed.), *The Letters of W.B. Yeats*, Rupert Hart-Davis, London 1954.
- Yeats W.B., *Four Plays for Dancers*, Macmillan, London 1921.
- , *Wheels and Butterflies*, Macmillan, London 1934.
- , “*The King of the Great Clock Tower*”, *Commentaries and Poems*, Cuala Press, London 1934.
- , “*The King of the Great Clock Tower*” and “*A Full Moon in March*”: *Manuscript Materials*, ed. by R.A. Cave, Cornell UP, Ithaca-London 2007.

The Smart Wizard: Literature as a Lie, Theatre as a Rite (Giorgio Manganelli reads W.B. Yeats)

Fabio Luppi

Università di Roma 3 (<fabio.luppi@uniroma3.it>)

Abstract

The present essay investigates the relationship between the literary critic and writer Giorgio Manganelli, and W.B. Yeats. It is composed of two parts. The first deals with the idea of literature as a lie presented by Manganelli in his famous book collecting several essays on literary figures, *La letteratura come menzogna* (1985) and focuses on the articles written by Manganelli on Yeats over the years, explaining why the Italian writer was so fond of the Irish poet. Whereas in his first essays Manganelli proposed an introductory reading of Yeats, though centered on peculiar aspects of his poetry, later he concentrated on the idea which lies beneath the conception of Yeats's poetics. Yeats's poetry suggests to Manganelli the deep meaning of literature providing the most correct interpretation for all fictional work. In the second part of this essay focus shifts from literature in general to the idea of theatre expressed by the two writers. The attempt is to find the similarities between their conceptions of the theatrical work and their experimental plays, considering Yeats's plays as a fundamental model for Manganelli's theatre. The keyword which joins together their poetics is the return to the rituals of the primitive stage and the ceremonial aspects of ancient times.

Keywords: W.B. Yeats, G. Manganelli, drama, ritual, ceremony

1. *Yeats and Manganelli*

1.1 *Manganelli writes on W.B. Yeats*

«William Butler Yeats (1865-1939): that triple name, those age-old dates could indicate an encyclopedia entry or perhaps could be included, bureaucratic and glorious, on the name plate of a road, a road that I suppose to be peripheral or frequented by strange people: believers of improbable religions, irregular couples, illegal immigrants»¹. When the writer meets

the literary critic, an original definition for describing a poet it is the result. Giorgio Manganelli's words represent more than a clue to understand how much he was interested in the poetry of the Irish writer. Every now and then Manganelli makes no secret of his elective affinity with Yeats. In his personal canon Yeats is an immovable reference point. His assiduous attention to the writings of the 'smart wizard'² is remarkable.

In 1949, in the literary magazine «La Fiera Letteraria» Manganelli published *I simboli assediavano Yeats*; with the translation of *Sailing to Byzantium*. In 1950 his five talks on the Celtic Revival were broadcast on Italian radio (Terzo Programma). In 1955 he published in the magazine «Il Mulino» a review of the *Autobiographies*³ (1926), and one year later translated four of Yeats's Celtic plays which were intended to be published by the Italian publisher Guanda⁴. He also translated some eighty poems by Yeats, but they never appeared in print. In 1965 he wrote a review for the magazine «Il Mondo» on the symposium held the same year on the Irish poet⁵ - this review is now included in the well known collection of essays *La letteratura come menzogna*. He wrote three more essays on Yeats in 1973, 1984 and finally in 1987; they appeared respectively on the occasion of the publication of the Italian translation of *A Vision*⁶ (1925), *The Tower*⁷ (1928) and *The Celtic Twilight*⁸ (1893). There are also many unpublished pages that Manganelli wrote on Yeats (notes and reflections) held at the University of Pavia, 'Fondo Manoscritti'.

In 1998 Viola Papetti organized a symposium on Giorgio Manganelli. The conference proceedings⁹ include an article by Papetti - *Manganelli e gli inglesi* - in which she lists the most significant figures of English literature who contributed to the literary formation of the writer. Yeats was one of them: Manganelli was more and more deeply interested in and influenced by the poetry of Yeats. This deep interest became a sort of indoctrination; not to the principles expressed in *A Vision*, as one might think at first, but rather to the idea that lies behind this theosophical philosophy.

The first essay on Yeats is a quick overview on his life and poetry. Yeats is presented as the link between the aesthetic school from Swinburne (and the influence of the French symbolist movement) to the poetics of T.S. Eliot and Ezra Pound. The idea here expressed probably follows in the footsteps of T.S. Eliot's essay, *Yeats*, dated 1940, in which he focused on the different stages of Yeats's poetry, talking of a «slow and continuous development of what is always the same medium and idiom»¹⁰. The second essay, «Yeats autobiografico», is more specific. Here Manganelli tries to explain the importance of the *Autobiographies* in the Yeatsian literary corpus. He states that «those cumbersome excogitations»¹¹ gave Yeats «psychic coherence and matter for his poetry»¹² and that they could be seen as a lifeline («improbable occult life jackets»¹³) which made his career over the years and distinguished him from other contemporary poets defined under the label of «tragic generation»¹⁴.

The two following essays, *Il mago astuto* and *C'è un balcone sul destino* open with a quote from the introduction of *A Vision* where Yeats describes how his wife had ventured into automatic writing and how this book was born. The explicit formulation of the theory which gives order to the entire corpus of poetry already published and that had yet to come, embarrasses the critic because it opens a most serious problem for the interpreter.

1.2 *The problem posed by A Vision*

The scrupulous attention paid to *A Vision* is symptomatic of the deep interest Giorgio Manganelli had in the Irish writer. Giorgio Melchiori once told me that in the Fifties the British Library held only one copy of the first version of *A Vision* (1925). The book was damaged and its pages were held together by a string. Giorgio Melchiori had gone to London in order to study that particular edition, but he found out that another Italian was at the time viewing the book. He was told where this man had a seat so that they could arrange turns to view the book. The other man was Giorgio Manganelli. This anecdote is particularly relevant if we consider the fact that Manganelli wanted to study that particular edition of *A Vision*. He wanted to compare it to the second and most common one – which has now been translated into Italian too¹⁵. It must be said that the two editions are quite different¹⁶. The second is a systematic essay where all the schemes, patterns and tables elaborated by Yeats are presented in an organic way. The first one, on the other hand, is presented as a sort of tale introduced by the fictional characters of Aherne and Michael Robartes; its form is more like a fictional story than an organic pseudo philosophical treatise (like those of the Middle Ages or the Renaissance). Unquestionably, whoever wanted to see the first edition had to be a serious scholar, not just an amateur.

The topic and arguments set out in *A Vision* are at least questionable; they are controversial, they represent an obstacle for commentators, they perplex even the most devoted admirers and the most experienced literary critic. This is an ideal situation for those who love taking the side of the accused, being the devil's advocate. Manganelli was among them; Yeats gave him a perfect opportunity to defy the negative critics with provocative literary paradoxes and defend the 'literary suburbs'. As a literary critic, Giorgio Manganelli, found in Yeats a congenial author.

Both in the first and second (to a lesser extent) edition of *A Vision* there are passages that look like autobiographical stories, or rather like fictional ones disguised as autobiographical stories. But the systematic nature of the treatise is absolutely rigorous. Thus not only as a scholar, but also as a writer, and following the English tradition of paradoxical treatises such as Swift's *A Modest Proposal* (1729), De Quincey's *Murder as a Fine Art* (1887), Wilde's *The Soul of Man under Socialism* (1891), Giorgio Manganelli felt deeply involved

in the reading of Yeats's work. *A Vision* is a shameless affirmation of faith in a mysteriosophical theological system. Yeats challenges the reader because, unlike the writers I have just mentioned, he does not wink at the reader for his paradoxes or absurd theories; his book stands as an extreme truth.

Apparently some writers, each in his/her own way, make fun of their audience, embarrassing, confusing or misleading the reader and the commentators. Joyce was proud to state that critics would have to spend ages to trace all the literary references hidden in his books; so it seems that Yeats too was eager to challenge his followers with the system exposed in *A Vision*. The philosophical-theological system consistently exposed in the second edition of *A Vision* is a structure created in retrospect to give order to Yeats's work as a whole. It is so difficult, complex and articulated, so cumbersome and awesome, in a way, that it represents an obstacle for the reader who tries to take it seriously. Whoever tries to get closer to Yeats's work wonders whether the poet believed in its system or not, and in that case, to what extent he did believe in it.

1.3 *The first inevitable question*

A.G. Stock in 1961 stated that «one naturally asks what Yeats himself thought about its sources and in what sense he believed in its contents»¹⁷. Recently Nadia Fusini on the occasion of the publication of Yeats's poems in Italian¹⁸, poses the same question, quoting from Edmund Wilson: «If he did not believe all his discourses either, why is he bothering us? Edmund Wilson asked himself many years ago. And we keep on asking ourselves why»¹⁹. Giorgio Manganelli is no exception. Time and again when he has to do with Yeats he asks the same question, as a sort of superstitious refrain or magic formula necessary to ensure poetic licence and the suspension of belief: «it is difficult to get rid of the problem concerning the meaning, in his own poetry, of that occult and hermetic system»²⁰.

A Vision is the stumbling block: «that book, since it was published, is the provocation and the trial of critics and readers of his poems»²¹. We are prone to believe that we should not take it literally and that there is «more than a suspicion of farce in that invention of such an esoteric, symbolic and magic system»²². The question is legitimate, but at last we should come to a different conclusion: if we cannot find a definitive answer, maybe the problem is in the question: the question is wrong! When Manganelli states that «the question is always the same: "what did Yeats believe?"»²³, he is lying because the question has changed. From 'did he really believe?' we have come to 'what did he really believe?' It will change once more.

To the first question George Yeats replied to Richard Ellmann, ambiguously: «Sometimes he believed it, sometimes he didn't»²⁴. But the answer is not that difficult. Yeats himself gave it in *A Vision*:

Someone will ask whether I believe in the actual existence of my circuits of sun and moon [...] to such a question I can but answer that if sometimes, overwhelmed by miracle as all men must be when in the midst of it, I have taken such periods literally, my reason has soon recovered; and now that the system stands out clearly in my imagination, I regard them as stylistic arrangements of experience comparable to the cubes in the drawing of Whyndham Lewis and to the ovoids in the sculpture of Brancusi. They have helped me to hold in a single thought reality and justice.²⁵

Saying that «sometimes he believed it» means being sometimes overwhelmed by a miracle. «The system which William evolved in *A Vision*, was one that had a sort of ant-system built into it»²⁶. Believing and not believing do not represent a contradiction. Thus the first question is not wrong but its answer, though satisfactory, is useless. Asking whether Yeats believed in his system makes no sense. Yeats's theology was based on a structure invented in retrospect. It is just a method to give order:

Our thoughts turn to Dante, whose poetry presupposes a theology, the organizations of a fictitious world of figures. It is designed to introduce a regular feature, a sort of geometric definition, a logic insistence. [...] In Dante, as in Yeats, theology exists because it is an organization of figures.²⁷

Moreover, no one wonders whether Dante thought that the structure of Hell, Purgatory and Paradise was indeed as he had conceived it in the *Comedy*. That he believed or not in the theology he adopted makes no difference for the critic or the reader. If we do not believe in the structure he gave to his Paradise, our idea of his work does not change:

The claim that visionary revelations are valid, and are worth to receive years of disciplined concentration, will be called sense or nonsense according to different readers' prejudices, but this is not the main point. Dante and Milton would probably have made it, and that does not prevent their writings from being understood by skeptics.²⁸

We can apply the same idea to William Blake who inspired Yeats, providing, among other things, the concept of the spiral figures representing the non-opposition of opposites: «There is a place where Contraries are equally True». Manganelli then concluded: «did Yeats really believe in this odd organization of images, in this theology communicated through such enigmatic and suggestive means?». This time the answer gets to the point of the question. Is the question legitimate? «The question has been posed several times, and perhaps it is typical of a certain rustic and honest way of talking about literature»²⁹. Manganelli finally found the key to solve the problem; it is in the already mentioned quote from Blake. Apparently the answer does not apply to Yeats only but to Manganelli himself.

The instructors say repeatedly that their duty does not consist in ‘communicating the truth’; but it is obvious that they do not mean to communicate lies, that is the opposite of the truth. The term true belongs to a classification, to a judgment which implies the denial of its opposite; so it refers to a system that is exactly the opposite of the one Yeats aspired to. The opposite of the truth is a situation where true and false are not opposed. But if the category of ‘true’ collapses, the idea of ‘believing’ will collapse too.³⁰

Studying Yeats is for Manganelli a sort of esoteric training. The Irish poet gives him the opportunity to reflect upon literature from different perspectives, both as a scholar and literary critic and as a writer: «Yeats is problematic» Manganelli writes. For him it gets difficult to talk about the Irish poet «for reasons that I would define as ‘private’, perhaps as a private shame». This is why Manganelli, as an initiate, calls Yeats «ghostly companion»³¹.

1.4 *A change of perspective*

Manganelli feels very familiar with Yeats. He even uses various epithets: Yeats is the «theologian poet»³², and the «wizard» poet³³. And these are two couples of nouns that have no particular irreverent meaning. It is curious that Manganelli later kept the word ‘wizard’ (instead of the word ‘poet’) and accompanied it with an adjective which is more irreverent and implies some sort of judgment: Yeats is a «smart wizard»³⁴. Smart as Ulysses, whose ability consisted in fooling other people through a compelling rhetoric. Yeats is the perfect example of the paradigm supported by Manganelli in *La letteratura come menzogna*. Finally the epithet for Yeats changes again becoming «ghostly companion». The distance between the literary critic and his object of study has thinned. The poet is now a ‘companion’, that is, etymologically, the person who eats the same bread; it is a sort of literary banquet around the theme of literature which would be defined, according to Manganelli as completely amoral, dishonest duplicitous.

This study of the deep relationship between Manganelli and Yeats – that in the loop of the eternal return evoked by the cycles of history drawn in the Yeatsian gyres would almost seem mutual – gets finally to the real question we should pose when talking about Yeats. The question is no longer «Did he believe?» but, «what does ‘believing’ really mean?»; this is the closing sentence of the last paper by Manganelli on Yeats. In this question, which remains open, there is the answer too: «As he pointed out, ‘belief’ for the modern mind is not a word with precise, invariable meaning»³⁵. Thus our «ghostly companion»

creates and arranges images so as to express his sense of values, and this is the genius of mythology. A myth is a myth not because it is false to physical or historical fact but because, true or false, it offers just such an expressive image.³⁶

Mythology does not need to affirm its own truth, it is strong enough not to depend on the categories of true and false:

We have been taught Christmas as a lie, a trick, a tale, a jest, santaclaus, a joke, bullshit, a fraud, a story for handicapped. Even if it is literally true, that historically and actually, some thousand years ago the son of God was born, we have been taught it as a lie, and this is the way the news spread. Get rid of a 'true' lie, if you can, get rid of a 'false' truth.³⁷

2. For a ritual theatre: Yeats and Manganelli

2.1 Biographical coincidences

An initial biographical coincidence between Manganelli and Yeats is related to their experience with radio programmes. Yeats had been involved in broadcast talks with the BBC in 1937. In these programmes actors read Irish poems – among which Yeats's verses as well – accompanied by music. The programme was introduced and presented by Yeats who commented on the lines read. Giorgio Manganelli in 1951 held two radio lectures on the Lake District Poets and Poe's *Gordon Pym* (1838). Particularly important were also his lectures on the Celtic Revival in 1950 (in five parts) and those on English post-war poetry (from 1959) and finally a programme on Samuel Johnson in 1964³⁸.

He eventually produced works for the radio: *Teo, o l'acceleratore della storia* written together with Augusto Frassinetti in 1966, *Interviste impossibili*³⁹ and *In un luogo imprecisato* in 1974. All of these were originally radio plays and only later were they staged. Manganelli also translated English plays into Italian:

The attraction Manganelli had for the radio, then, is obvious, also because it is obvious that in this 'abstract' space of broadcasting, which is not constrained by the traditional way of staging, it is possible to have that condition of cancellation of the canonical scene, of transformation into an active darkness haunted only by language, a happening which the writer had often theorized.⁴⁰

Translations, broadcast talks, radio plays: all of these are experiences linked to the stage, but are not proper plays. Even the radio plays are something different from a play for the theatre. Manganelli's *Tragedie da leggere* (2005) cannot be described as traditional theatre plays. Their forms and patterns are peculiar; they belong to a different tradition. This is the first important coincidence with Yeats's theatre: both authors did not refer to the traditional theatre. If we are to find a model for their plays, we must refer to avant-garde writers, experimental theatre, symbolism, and some experiences linked to the Eastern theatre.

This coincidence is present in the structure of most of Manganelli's plays. Most of the times they are one act plays, or even more simply dialogues between characters without action, just like Platonic dialogues. Franco Ruffini in 2005 gave a definition for these plays⁴¹: he called them «chiavi di teatro», that is to say, key situations which could be the centre, or the main scene of a play. However they lack action, the dramatic development of a full play, they apparently do not have a proper background nor a traditional conclusion⁴². From this perspective they are potentially brilliant theatrical inventions though at a provisional stage, as if the author had left half his idea, waiting for someone to complete it. One can disagree with Ruffini's definition⁴³, however it marks an important point that will be examined after a brief reflection on Yeats's theatre.

We can state that it is also possible to apply the same definition to some of Yeats's mature plays: one act play, concluded by, or centred on, a ritual dance, that cannot be referred to as a traditional play. In a traditional perspective they would be miserable unfinished attempts. But this is the point: Yeats's theatre⁴⁴ just as Manganelli's cannot be judged by the traditional parameter of classical drama. Their plays are neither comedies, nor tragedies, it is impossible to talk about bourgeois drama or even to compare them to the Japanese Nō theatre⁴⁵.

Manganelli and Yeats had worked on a very different level, creating new dramatic genres with suggestions from very different experiences. Yeats had in mind the symbolist theatre, the Middle Ages morality plays, miracle plays and mystery plays, the Elizabethan stage and the Japanese Nō theatre⁴⁶. Manganelli too did not refer to traditional drama. Among his models are the Elizabethan stage, the symbolist movement, Artaud, Beckett, Plato's dialogues ... and Yeats!

Luigi Squarzina, at the time director of the Teatro Stabile di Genova, in a letter to Manganelli dated 1966, referring to the staging of Manganelli's radio play *Teo o l'acceleratore della storia* significantly raised the issue. He first said it was important to overcome the problem imposed by the radio setting. However, he noticed that this work could represent something particularly interesting and completely new which could not be valued according to the traditional theatrical canon. He wrote:

This new theatre of limited size which we are going to inaugurate with you, lends itself to *unusual forms* of theatricality, albeit reduced ones. There is a very direct relationship between the show and its audience. This is why the form of lecture, radio commentary, discussion of the text is an advantage rather than a disadvantage.⁴⁷

2.2 *In the beginning was the Word*

Yeats's and Manganelli's theatre are both a Theatre of the Word, according to Pasolini's definition of his own theatre. For them, the literary aspect of the theatrical production was of utmost importance. Speech had to be the centre

of the play. Yeats wrote: «[...] if we are to restore words to their sovereignty we must make speech even more important than gesture upon stage»⁴⁸; later on he proposed a model for his plays, choosing the best example in the use of language: «We have looked for the centre of our art where the players of the time of Shakespeare and Corneille found theirs – in speech, whether it be the perfect mimicry of the conversation of two country-men of the roads, or that idealised speech poets have imagined for what we think but do not say»⁴⁹. Yeats knew the importance of the versatility and richness of language in the theatre. Manganelli too refers to Shakespeare as an example, and exactly for the same reason as Yeats. The use of language in Elizabethan times, the possibility to decline it in different stylistic registers and the infinite possibilities and freedom given by its use represent the distinction of great art:

Shakespeare's plays are literature not because they show the characters, but because these characters represent active violent linguistic constants, and therefore are ambiguous, unstable and contradictory.⁵⁰

Language has to find again its own central position in the theatre, being closer to all aspects of real life. What Manganelli praised in the Elizabethan drama is the presence of a

[...] total language which feeds on the inventions of all classes, a language which is indecent, lewd, blasphemous, creative, never sentimental; it is a mixture of haggard Baroque, of vulgar and cunning slang, of real wisdom, of patched scholarship, of stylistic wit and oratorical incontinence.⁵¹

Yeats too focuses on the rich possibilities of language in Shakespeare's plays. He wrote: «Falstaff gives one the sensation of reality, and when one remembers the abundant vocabulary of a time when all but everything present to the mind was present to the senses, one imagines that his words were but little magnified from the words of such a man in real life»⁵².

The fact that the language used in the Elizabethan Age might be of difficult comprehension is not an obstacle for the two writers. Conversely, it is a value that contemporary societies have lost in search of the pursuit of success, pandering to the consent of the audience; this is what Manganelli writes:

I do not think that the writer tries to abuse his power through the words. He looks for freedom, a disorder other than that which can be found in a written text. I think of a non-'real' theatre, something that can be made with some libretto by Verdi (except Boito), with scurrilous scenes of Elizabethan plays, puns, nonsense, mystery plays (those with the Devil), or even modest tones, argumentations as monologues as in Molière... the writer knows, obscurely, in his dreams, that a word takes up space, it has a shape, a colour, and an unpredictable sound. He knows that the theatre finds again the incomprehensibility and the violence which are active in a word. The theatre is not made for being understood: this is the literary genre the writer looks for and will always look for.⁵³

The paradox that it is not necessary to understand everything in a play, has something to do with Yeats's ideas too. Surprisingly Yeats says something similar when he refers to the linguistic models for his new theatre: «all the old writers [...] wrote to be spoken or to be sung, and in a later age to be read aloud, *for hearers who had to understand swiftly or not at all*, and who gave up nothing of life to listen, but sat, the day's work over, friend by friend, lover by lover»⁵⁴; and Manganelli:

What I understand of this mysterious and marvellous monster which is the theatre, I do not think that its polymorphic intricacies have to be 'understood'; this event, made of words pronounced and not read, and thus phonetically plastic, and made of non words, of mental spaces, of not-existing inventions, of epiphanies and spells, does not aspire to be 'understood' but to be accepted.⁵⁵

So why cannot dramatists write today like Elizabethan playwrights? It is because contemporary society had pushed the author to adopt a less complex language. For different reasons and in different times Yeats and Manganelli gave similar explanations, blaming those writers who had followed this tendency, this inexplicable necessity to get closer to a full intelligibility, the ruin of literature:

if the difficult Shakespeare was popular in his own day, shall we think that the audience, the Elizabethan plebeians, were all geniuses? And if we no longer understand the difficult language, if we are not trained to, does this mean that we have become nitwits? I don't think that's how things are; I have the impression that this language has become incomprehensible just because our attitude towards language, and towards the way we can use language, has changed.⁵⁶

Talking about Eduardo De Filippo, Manganelli blames him for following this demeaning trend. So does Yeats referring to D'Annunzio and Maeterlinck: «The rhetoric of D'Annunzio, the melodrama and spectacle of the later Maeterlinck, are the insincerities of subjectives, who being very able men have learned to hold an audience that is not their natural audience. To be intelligible they are compelled to harden, to externalise and deform»⁵⁷. As I said before, the turning point of the matter is to be found in the language chosen by the author, in its distance from everyday speech, in the importance of the literary word.

2.3 *The actors and the scene*

True, the word is pronounced by the actor, whose role is fundamental. However, the histrionic actor had no place in Yeats's plays, nor in Manganelli's. In order to avoid the problems caused by traditional acting, Yeats decided to find his own actors among common people – the Fay brothers were non professional actors. He wrote:

At a time when drama was more vital than at present, unpaid actors, and actors with very little training, have influenced it deeply. The Mystery Plays and the Miracle Plays got their players at no great distance from the church door, and the classic drama of France had for a forerunner performances of Greek and Latin Classics, given by students and people of quality [...].⁵⁸

As for Manganelli:

the [...] main request was an absolute stasis of the actors, of a widespread darkness and of a diction as aseptic as possible, with a voice held constantly in a lower tone, thus eliminating the elements contributing to the traditional idea of a representation centred on the model of the 'great actor'.⁵⁹

The player is just a means, not the end of the performance. Similarly, scenery had the same role. It had to be changed drastically from that of bourgeois drama. Both writers did not want realistic scenery, nor a traditional description of what was on the stage. From this point of view too, Yeats could have been a model for Manganelli. The stage should only give an allusion to the mind's eye. This is what Yeats found, for instance, in the classical Nō theatre. As Ezra Pound had explained in *The Classical Noh Theatre of Japan* (1959): «[...] the properties and scene are not representational but symbolic, the hero-actor simply says in effect, "pretend that that is the tree and that the mountain"»⁶⁰.

For Manganelli it is exactly the same:

Oppose the symbolic essentiality to realism, to the most particular naturalism; oppose to the psychological and moral casuistry the invention of characters capable of gradually revealing themselves, but not of transforming themselves and whose dialogues have no conclusion, but only illuminate an external condition; [...] [Yeats] replaced a realistic language without style, with a way of speaking that was both poetical and popular, rich, in its unpredictable imagination, of endless metaphors belonging to the peasants' speech.⁶¹

2.4 *Rituals and ceremonies*

The two authors used similar words to describe the real nature of the theatre. Their reflections on the essence of theatrical practice leads to a general discomfort with their contemporary mainstream examples of the theatrical scene. Not that their conclusions are isolated in the literary panorama of their times⁶². However their theatre is experimental and marginal, or at least harder to comprehend. So they state with similar words, that a new theatre has to grow up on the ancient models of primitive theatrical experiences. The theatre was born as a ceremony; its roots cannot be forgotten and have to be revived as new models: «The theatre began in ritual, and it cannot come to its greatness again without recalling words to their ancient sovereignty»⁶³. The central part of the word in the theatre is directly linked to the ritual aspects of the play.

Yeats's conclusion is that «the hour of convention and decoration and ceremony is coming again»⁶⁴. Manganelli uses similar words:

We often speak of 'ceremony' of the theatre. That is to say that the audience is kept quiet by means of a calm terrorism, the actor replaced by the celebrant, ritual scenery, rigorous definition of the space designated for the miracle, and invention of the theatrical work as a prodigy. Ceremony and artifice. The theatre does not tell stories, it has no beginning and no end, it does not want to be praised. Applauding would be like applauding the priest at mass, because he managed to carry out a good transubstantiation.⁶⁵

There is a direct correspondence in the two authors' words: they both talk about a 'ceremony'. Yeats also says 'convention' which is another allusion to the ritual structure. Last but not least the word 'artifice' corresponds to 'decoration'. Its roots lie in the expression of artistic power especially in its most symbolic and articulated manifestations.

I will conclude with a most significant quote from Yeats that ends with three adjectives defining the idea of the two playwrights' reform of the theatre. I am convinced that Manganelli had these words in mind when he wrote his own *manifesto* for his theatre: «[...] as long as drama was full of poetical beauty, full of description, full of philosophy, as long as its words were the very vesture of sorrow and laughter, the players understood that their art was essentially conventional, artificial, ceremonious»⁶⁶.

Notes

¹ G. Manganelli, *Come parla Yeats, il poeta teologo*, in Id., *Incorporei felini II, Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti di lingua inglese (1949-1987)*, a cura di V. Papetti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, p. 30: «William Butler Yeats (1865-1939): quel triplice nome, quelle date ormai annose potrebbero indicare una voce di enciclopedia, o forse figurare, burocratiche e gloriose, sulla targa di una strada, un viale che suppongo periferico, o di bizzarra frequentazione: fedeli di improbabili fedi, inventori del moto perpetuo, coppie irregolari, immigrati clandestini». All translations from the Italian are mine.

² Manganelli titles an essay on Yeats *Il mago astuto (The Smart Wizard)*. G. Manganelli, *Il mago astuto*, in Id., *Incorporei felini II*, cit., p. 21.

³ W.B. Yeats, *Autobiographies*, Macmillan, London 1955.

⁴ W.B. Yeats, *Drammi Celtici*, BUR, Milano 1999.

⁵ A.N. Jeffares, K.G.W. Cross (eds), *In Excited Reverie*, Macmillan, London 1965.

⁶ W.B. Yeats, *Una visione*, translation by Adriana Motti with an essay by A.G. Stock, Adelphi, Milano 1973.

⁷ W.B. Yeats, *La torre*, introduction and commentary by A.L. Johnson, translation by A. Marianni, BUR, Milano 1984.

⁸ W.B. Yeats, *Il crepuscolo celtico*, a cura di R. Copioli, Teoria, Roma-Napoli 1987. These reviews and essays, together with other articles of similar nature, have been collected and edited in 2002 in the volume titled *Incorporei felini II*, cit.

⁹ V. Papetti (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Editori Riuniti, Roma 2000.

¹⁰ T.S. Eliot, *Yeats*, in Id., *On Poetry and Poets*, Faber and Faber, London 1957, p. 252.

¹¹ G. Manganelli, *Yeats autobiografico*, in Id., *Incorporei felini II*, cit., p. 20: «quelle macchinose escogitazioni».

¹² *Ibidem*: «coerenza psichica e materia per la poesia».

¹³ *Ibidem*: «improbabili salvagenti occultistici».

¹⁴ Definition given by Yeats. It is also the title of a chapter of *The Trembling of the Veil*, in *Autobiographies*.

¹⁵ W.B. Yeats, *Una visione*, cit.

¹⁶ Nowadays we have both editions in print, but at the time only the second edition had been published (Manganelli at the British library wanted to see the differences between the two editions).

¹⁷ A.G. Stock, *W.B. Yeats: His Poetry and Thought*, Cambridge UP, Cambridge 1961, p. 146.

¹⁸ W.B. Yeats, *L'opera poetica*, translated by Ariodante Marianni, commentary by Anthony L. Johnson, introductory essay and chronology by P. Boitani, Mondadori, Milano 2005.

¹⁹ «La Repubblica», 21 novembre 2005, p. 33.

²⁰ G. Manganelli, *Il mago astuto*, in Id., *Incorporei felini II*, cit., p. 22: «il problema di [...] che significasse nel suo fare poesia [...] quella macchina occultistica ed ermetica, è difficile scrollarselo di dosso».

²¹ Ivi, p. 21: «quel libro che, da quando venne pubblicato [...] è provocazione e cruccio dei critici e dei lettori della sua poesia».

²² *Ibidem*: «più che un sospetto di farsa in quella invenzione di un sistema esoterico, simbolico, magico».

²³ G. Manganelli, *Il diavolo è passato di qui*, in Id., *Incorporei felini II*, cit., p. 34: «la domanda è sempre quella: "a cosa credeva Yeats?"».

²⁴ R. Ellmann, *Yeats the Man and the Masks*, Penguin, London 1948 and 1979, p. xxix.

²⁵ W.B. Yeats, *A Vision*, second edition, in the chapter "A Packet for Ezra Pound", pp. 24-25.

²⁶ R. Ellmann, *Yeats, the Man and the Masks*, cit., p. xxviii.

²⁷ G. Manganelli, *Come parla Yeats, il poeta teologo*, in Id., *Incorporei felini II*, cit., p. 31: «il pensiero va a Dante, la cui poesia presuppone una teologia, l'organizzazione fittizia di un mondo di figure, ha la funzione di introdurre un elemento costante, una sorta di definizione geometrica, una insistenza logica [...]». «In Dante, come in Yeats, la teologia agisce perché è una organizzazione di figure».

²⁸ A.G. Stock, *W.B. Yeats: His Poetry and Thought*, cit., p. 160.

²⁹ G. Manganelli, *C'è un balcone con vista sul destino*, in Id., *Incorporei felini II*, cit., p. 27: «Credeva veramente Yeats a questa bizzarra organizzazione di immagini, questa teologia comunicatagli attraverso mezzi tanto suggestivi, ed enigmatici? La domanda è stata posta più volte, e forse è sintomatica di un certo modo onesto e rustico di fare letteratura».

³⁰ *Ibidem*: «Gli istruttori dicono ripetutamente che non è loro compito 'comunicare il vero'; ma è ovvio che con ciò essi non intendono comunicare il falso, cioè il contrario del vero. Il termine 'vero' appartiene ad una classificazione, un giudizio che presuppone la negazione del suo contrario; dunque, allude ad un sistema che è esattamente contrario a quello cui Yeats aspira. Il contrario del vero sarà una situazione in cui vero e falso non si contrappongono, non esistono; ma se cade la categoria del 'vero', cadrà l'atteggiamento del 'credere'».

³¹ G. Manganelli, *Come parla Yeats il poeta teologo*, in Id., *Incorporei felini II*, cit., p. 29: «Yeats [...] pone dei problemi»; «per motivi che direi privati, forse di privata vergogna»; «compagno spettrale».

³² G. Manganelli, *Come parla Yeats il poeta teologo*, in Id., *Incorporei felini II*, cit., p. 29: «poeta teologo».

³³ G. Manganelli, in *Incorporei felini II*, cit., p. 23.

³⁴ G. Manganelli, *Il mago astuto*, in Id., *Incorporei felini II*, cit., p. 21.

³⁵ A.G. Stock, *W.B. Yeats: His Poetry and Thought*, cit., p. 146.

³⁶ Ivi, p. 151.

³⁷ G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Rizzoli, Milano 1982, p. 44: «Il Natale [...] ce l'hanno insegnato come menzogna, trucco, favolello, arcatura, furbizia, santa-

claus, frode, burla, cazzata, storia per minorati. Anche se fosse letteralmente vero, storicamente, concretamente, che mille eccetera anni fa nasceva il figlio di Dio, ce l'hanno insegnato come menzogna e come tale ha proliferato. Liberati di una menzogna 'vera', se ci riesci. Liberati di una verità 'menzognera'».

³⁸ *Samuel Johnson e il suo tempo*, was on the air between the 27th of July and the 17th of August 1964. *Vita di Samuel Johnson*, is the tapescript of this programme, edited and revised by Viola Papetti, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2002; a new edition has been published by Adelphi in 2008, edited by Silvano Nigro. Manganelli took part also to the cycle titled *Un classico all'anno* with his contribution: *Il Morgante Maggiore di Luigi Pulci* (1972). His commitment with the radio had been rather assiduous.

³⁹ Twelve of them are written by Manganelli.

⁴⁰ L. Scarlini, *Dialogo notturno: un palcoscenico per Giorgio Manganelli*, introduction to G. Manganelli, *Tragedie da leggere*, cit., p. XL: «L'attrazione manganelliana per la radio, poi, è di fatto ovvia, anche perché è evidente che proprio in questo spazio di trasmissione 'astratto' e svincolato dalla rappresentazione tradizionale, si può dare quella condizione di annullamento della scena canonica, di trasformazione in buio, oscurità attiva e abitata e mutata dal verbo, che lo scrittore teorizzava».

⁴¹ The occasion was a conference organized by Viola Papetti at Università Roma Tre for the publication of Manganelli's *Tragedie da leggere*, a cura di L. Scarlini, Aragno, Roma 2005; this is a volume collecting all Manganelli's theatrical writings.

⁴² If I am not wrong Franco Ruffini said that the only exception among Manganelli's plays is represented by *Cassio governa a Cipro* (1977), whose structure is much more complex and articulated than that of all the other Manganelli's plays and can be considered a play in itself.

⁴³ In fact his speech produced more than a disagreement between the audience which was composed mostly by devotee and followers of the writer. Some of them were resentful, indignant and sceptical.

⁴⁴ F. Gasparini, *W.B. Yeats e il teatro dell' "antica memoria"*, Bulzoni, Roma 2002, focuses on this aspect: pp. 98-100.

⁴⁵ Yeats's plays were not intended as traditional plays. The ritual performances of the Japanese Nō plays were models which Yeats used and transformed in a new structure. Yeats transposed these forms in something original. The result cannot be compared to the Nō plays, because the *Plays for Dancers* represent something completely new in the western and in Eastern tradition (we are not even sure Yeats had ever assisted to the representation of a Nō play in the traditional form performed in Japan).

⁴⁶ See F.A.C. Wilson, *Yeats and Tradition*, Victor Gollancz, London 1958 and F. Luppi, *Cerimonie ed artifice nel teatro di W.B. Yeats*, NEU, Roma 2012.

⁴⁷ L. Squarzina, letter to Giorgio Manganelli of the 14th November 1966, quoted by Luca Scarlini in his introduction to Giorgio Manganelli, *Tragedie da leggere*, Aragno, Torino 2005, p. XXIX. My own italics: «Questo nuovo teatro di limitate dimensioni, che noi inaugureremo proprio con voi, si presta a forme insolite, seppur ridotte, di teatralità; con un rapporto estremamente diretto tra spettacolo e pubblico, fra attore e spettatore. È per questo che l'aspetto di conferenza, di radiocronaca, di incontro parlato del testo, costituisce un vantaggio anziché uno svantaggio».

⁴⁸ W.B. Yeats, *Sambain: 1903 - The Reform of the Theatre*, in Id., *The Irish Dramatic Movement*, ed. by M. FitzGerald and R.J. Finneran, Scribner, New York 2003, p. 27.

⁴⁹ W.B. Yeats, *Sambain: 1906 - Literature and the living voice*, in Id., *The Irish Dramatic Movement*, cit., p. 101.

⁵⁰ G. Manganelli, *Cerimonia e artificio*, in Id., *Cerimonie e artifice, scritti di teatro e di spettacolo*, a cura di L. Scarlini, Oedipus editore, Salerno-Milano 2000, p. 36: «Il teatro di Shakespeare è letteratura non perché esibisca i personaggi, ma perché questi sono delle attive, violentissime costanti linguistiche, e dunque ambigue, instabili e contraddittorie».

⁵¹ G. Manganelli, *Shakespeare*, in Id., *Cerimonie e artifici*, cit., p. 21: «linguaggio totale, che si nutre delle invenzioni di tutte le classi, impudico, lubrico, blasfemo, estroso, mai sentimentale; un impasto di sfatto barocco, i gerghi plebei e furbeschi, di autentica dottrina, di erudizione d'accatto, di arguzia stilistica e incontinenza oratoria».

⁵² W.B. Yeats, *Samhain: 1904 - The Play, the Player and the Scene*, in Id., *The Irish Dramatic Movement*, cit., p. 70.

⁵³ G. Manganelli, *Questo è il teatro che non voglio*, in Id., *Cerimonie e artifici*, cit., p. 44: «Non credo che lo scrittore cerchi nel teatro di prevaricare grazie alle parole. Cerca una libertà, un disordine diverso da quello che può trovare sulla pagina scritta. Penso ad un teatro non 'reale', qualcosa che si faccia con un po' di libretti di Verdi (eccetto Boito), le scene scurrili dei drammi elisabettiani, giochi di parole, nonsense, sacre rappresentazioni (quelle col Diavolo), o anche toni dimessi, argomentazioni monologate alla Molière... Lo scrittore sa, oscuramente, nei sogni, che la parola occupa spazio, ha veste e colore e un suono imprevedibile. Sa che il teatro ritrova l'incomprensibilità e la violenza attiva nella parola. Il teatro non è fatto per essere capito: ecco il genere letterario che lo scrittore cerca e cercherà sempre».

⁵⁴ W.B. Yeats, *Samhain: 1906 - Literature and the Living Voice*, in Id., *The Irish Dramatic Movement*, cit., p. 107. My own italics.

⁵⁵ G. Manganelli, *Quella volta che mi tuffai tra le masse*, in Id., *Cerimonie e artifici*, cit., pp. 41-42, previously in «L'Espresso», 8 settembre 1974: «Per quel che capisco di questo misterioso e mirabile mostro che è il teatro, non mi pare che i suoi intrichi polimorfi vogliano essere 'capiti'; questo evento fatto di parole non lette ma pronunciate, e dunque foneticamente plastiche, e di non parole, di luoghi mentali, di inesistenti invenzioni, di epifanie e di magherie non aspira affatto ad essere 'capito', ma ad essere accettato».

⁵⁶ Ivi, pp. 39-40: «se il difficile Shakespeare era popolare ai suoi tempi, bisogna pensare che gli spettatori, i plebei elisabettiani, fossero tutti geni; e se noi il linguaggio difficile non lo capiamo più, se non con un certo allenamento, vorrà dire che siamo diventati bischeri. Io penso che le cose non stiano a questo modo; ho l'impressione che quel linguaggio sia diventato incomprensibile semplicemente perché è cambiato il nostro atteggiamento verso il linguaggio, verso l'uso che se ne può fare».

⁵⁷ W.B. Yeats, *A People's Theatre*, in Id., *The Irish Dramatic Movement*, cit., p. 133.

⁵⁸ W.B. Yeats, *Samhain 1904 - The Dramatic Movement*, in Id., *The Irish Dramatic Movement*, cit., p. 43.

⁵⁹ L. Scarlini, *Dialogo notturno: un palcoscenico per Giorgio Manganelli*, cit., p. XXVI: «la [...] richiesta principale era quella di un stasi assoluta degli attori, di un'oscurità diffusa e di una dizione il più possibile asettica con una voce tenuta in modo ferreo sempre bassa, eliminando così gli elementi che contribuiscono all'idea tradizionale di rappresentazione incentrata sul modello del 'grande attore'».

⁶⁰ Ezra Pound, *The Classical Noh Theatre of Japan*, New Directions, New York 1959, p. 22 (published in 1917 as *'Noh' or accomplishment, a study of the classical stage of Japan*).

⁶¹ G. Manganelli, *La rinascenza celtica: i riti drammatici*, introduction to W.B. Yeats, *Drammi celtici*, ed. by V. Papetti, Bur, Milano 1999, pp. 11-12: «... al realismo, al naturalismo minuto, opporre l'essenzialità simbolica, alla casistica psicologica e morale l'invenzione dei personaggi capaci via via di rivelarsi, ma non di trasformarsi, i cui dialoghi non hanno conclusioni, ma solo illuminano una condizione esterna; [...] al linguaggio realistico, privo di stile, sostituì un discorso insieme poetico e popolare, nutrito da tutta la imprevedibile fantasia, le infinite metafore della parlata contadina».

⁶² See what Pasolini maintains about the importance of ceremony in the theatre and what Thomas Mann writes about the ceremonial aspects of Wagner drama in F. Luppi, *Cerimonie e artifici nel teatro di W. B. Yeats*, cit., pp. 123-124 and pp. 49-50.

⁶³ W.B. Yeats, *Beltaine: May 1899 - The Theatre*, in Id., *The Irish Dramatic Movement*, cit., p. 150.

⁶⁴ W.B. Yeats, *Sambain: 1904 - The Play, the Player, and the Scene*, in *The Irish Dramatic Movement*, cit., p. 79.

⁶⁵ G. Manganelli, *Cerimonia e artificio*, in Id., *Cerimonie e artifici*, cit., p. 37: «Si parla spesso di 'cerimonialità' del teatro. Questo significa: pubblico tenuto a bada con pacato terrorismo, attore sostituito dal celebrante, scenografia rituale, rigorosa delimitazione dello spazio deputato al prodigio, ed invenzione dell'opera teatrale come prodigio. Cerimonia e artificio. Il teatro non racconta storie, non ha inizio né fine, non vuole approvazioni. Applaudire sarebbe come applaudire il prete a messa, perché gli è riuscita bene la transustanziazione».

⁶⁶ W.B. Yeats, *Sambain: 1904 - the Play, the Player, and the Scene*, in Id., *The Irish Dramatic Movement*, cit., p. 73.

Works Cited

- Eliot T.S., *Yeats*, in *On Poetry and Poets*, Faber and Faber, London 1957, pp. 252-262.
- Ellmann Richard, *Yeats The Man and the Masks*, Penguin, London 1948, 1979.
- Fantaccini Fiorenzo, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, Firenze UP, Firenze 2009.
- Gasparini Francesca, *W.B. Yeats e il teatro dell' "antica memoria"*, Bulzoni, Roma 2002.
- Jeffares A.N., Cross K.G.W. (eds), *In Excited Reverie*, Macmillan, London 1965.
- Luppi Fabio, *Cerimonie e artifici nel teatro di W. B. Yeats*, Neu, Roma 2012.
- Manganelli Giorgio, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Rizzoli, Milano 1982.
- , *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985.
- , *Cerimonie e artifici, scritti di teatro e di spettacolo*, a cura di L. Scarlini, Oedipus editore, Salerno-Milano 2000.
- , *I simboli assediavano Yeats*, in Id., *Incorporei felini II, Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti di lingua inglese (1949-1987)*, a cura di V. Papetti, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2002, pp. 11-16.
- , *Yeats autobiografico*, in Id., *Incorporei felini II, Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti di lingua inglese (1949-1987)*, a cura di V. Papetti, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2002, pp. 17-20.
- , *Il mago astuto*, in Id., *Incorporei felini II, Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti di lingua inglese (1949-1987)*, a cura di V. Papetti, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2002, pp. 21-24.
- , *C'è un balcone sul destino*, in Id., *Incorporei felini II, Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti di lingua inglese (1949-1987)*, a cura di V. Papetti, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2002, pp. 25-28.
- , *Come parla Yeats, il poeta teologo*, in Id., *Incorporei felini II, Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti di lingua inglese (1949-1987)*, a cura di V. Papetti, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2002, pp. 29-32.
- , *Il diavolo è passato di qui*, in Id., *Incorporei felini II, Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti di lingua inglese (1949-1987)*, a cura di V. Papetti, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2002, pp. 33-35.
- , *Vita di Samuel Johnson*, a cura di V. Papetti, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2002.
- , *Tragedie da leggere*, a cura di L. Scarlini, Aragno, Torino 2005.
- , *Vita di Samuel Johnson*, a cura di S. Nigro, Adelphi, Milano 2008.
- Melchiori Giorgio, *The Whole Mystery of Art, Pattern into Poetry in the Work of W.B. Yeats*, Routledge&Kegan Paul, London 1960.
- , *Yeats, simbolismo e magia*, «Lo spettatore italiano», VIII, 11, 1955, pp. 453-465.

- Papetti Viola (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Editori Riuniti, Roma 2000.
- , *Manganelli e gli inglesi*, in Ead. (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Editori Riuniti, Roma 2000, pp. 184-192.
- Pound Ezra, *The Classical Noh Theatre of Japan*, New Directions, New York 1959.
- Scarlino Luca, *Dialogo notturno: un palcoscenico per Giorgio Manganelli*, in G. Manganelli, *Tragedie da leggere*, Aragno, Torino 2005, pp. IX-LXI.
- Stock A.G., *W.B. Yeats: His Poetry and Thought*, Cambridge UP, Cambridge 1961.
- Yeats W.B., *Una visione*, trans. by A. Motti, Adelphi, Milano 1973.
- , *La torre*, intr. e commento di A.L. Johnson, trad. it. di A. Marianni, Bur, Milano 1984.
- , *Il crepuscolo celtico*, a cura di R. Copioli, Teoria, Roma-Napoli 1987.
- , *The Collected Works of W.B. Yeats, Volume I: The Poems*, ed. by R.J. Finneran, Scribner, New York 1997.
- , *The Collected Works of W.B. Yeats, Volume III: Autobiographies*, ed. by W.H. O'Donnell, D. Archibald, J. Fraser Cocks, Scribner, New York 1999.
- , *Drammi celtici*, intr. e trad. it. di G. Manganelli, a cura di V. Papetti, Bur, Milano 1999.
- , *The Collected Works of W.B. Yeats, Volume VIII: The Irish Dramatic Movement*, ed. by M. FitzGerald, R.J. Finneran, Scribner, New York 2003.
- , *L'opera poetica*, trad. it. di A. Marianni, commento di A.L. Johnson, con un saggio introduttivo di P. Boitani, Mondadori, Milano 2005.
- , *The Collected Works of W.B. Yeats, Volume XIII: A Vision (The Original 1925 Version)*, ed. by M. Mills Harper, C.E. Paul, Scribner, New York 2008.
- Wilson F.A.C., *Yeats and Tradition*, Victor Gollancz, London 1958.

All'ombra del mago astuto W.B. Yeats

Viola Papetti

Università di Roma 3 (<viola.papetti@gmail.com>)

Abstract

In 1949 Giorgio Manganelli published his first review of W.B. Yeats's poetry in «La Fiera Letteraria». It was an impressive and enthusiastic appreciation of Yeats as the most intelligent and interesting poet among his contemporaries. In addition there was a very fine Italian translation of *Sailing to Byzantium* – at that time Manganelli himself was a young poet under the influence of the Symbolist Movement. In the late 1940s he had translated into Italian about 80 poems by Yeats, and was eager to publish them together with some of the Irish poet's plays, but he was utterly disappointed. For the first time, here are published three typewritten letters to Manganelli's friend, Oreste Macrì, in which he describes his attempts to publish his translations with Guanda and other companies. Also there are some interesting holographic pages from his cahier «9 aprile 1954-19 gennaio 1956/Roma», in which he discusses Yeats's early poems with subtle critical acumen.

Keywords: Yeats, Giorgio Manganelli, Symbolism, Theology, Versification, Poetry

I sei scritti di Giorgio Manganelli dedicati a W.B. Yeats¹ sembrano tracciare il disegno di un rapporto intellettuale continuo, mai pacifico, quasi una gara tra giovani poeti prima, tra non troppo dissimili e raffinati retori poi, e, verso la fine, tra due teologi che forse si sono incontrati ai piedi del medesimo altare. «Sopravvisse in lui sempre qualcosa di delicatamente adolescente, una puerizia efebica [...]»², sentenziò all'inizio Manganelli, che nelle sue prime prove poetiche si manifestava anche lui come un impacciato ma paludato simbolista. Solo dai tardi anni Cinquanta – scrive Daniele Piccini nella introduzione al volume *Poesie*³ – Manganelli abbandona «quella misura esistenziale-oggettivizzante, mitica e ancestrale, con possibili capisaldi in Montale e Yeats, esperita nel genere precedente di scrittura in versi»⁴. Yeats fu l'unico scrittore che per tanti anni lo intrigò, lo deluse, lo eccitò, e per ultimo lo consolò. Il primo articolo *I simboli assediavano Yeats* uscì su «La Fiera Letteraria» il 6 marzo 1949, non solo un ritratto di poeta fra i poeti

della sua generazione, una foto di gruppo da Swinburne a Eliot, un severo calcolo del suo peso storico all'interno dell'avventura decadentista. Come critico Manganelli soppesa l'anima del suo autore, ma in questo caso c'è di più, forse un personale conto da regolare con Yeats, non in quanto poeta perché presto si rese conto di quanto acerbe fossero le sue poesie. Dopo l'incontro con Giancarlo Vigorelli, redattore della «Fiera», scrisse alla famiglia del fratello una lettera euforica:

Carissimi, venni, vidi e vinsi [...]. La «Fiera Letteraria» è dunque debellata: l'articolo uscirà questa settimana o la prossima, e mi verrà pagato lire cinquemila (quando me l'ha detto Vigorelli credo di essere impallidito). Siamo d'accordo di pubblicare un libro del genere al mese. Inoltre sono incaricato di recensire libri usciti in Inghilterra e in America. Questi libri io dovrò acquistarli, e poi la Fiera mi pagherà libro e recensione [...]. Mi pare che valesse la pena di venire a Roma solo per questo.⁵

Ma le cose non andarono così, e quello fu il primo ma anche l'ultimo articolo che pubblicò sulla «Fiera». Una rottura immediata, luttuosa, che Manganelli non volle mai raccontare. Per quanto penetrante fosse lo sguardo e raffinata la scrittura, in realtà quel critico ventisettenne si era permesso di stroncare uno Yeats già tradotto e conosciuto in Italia come uno dei grandi poeti in lingua inglese – e lo studio capillare, attentissimo, di Fiorenzo Fantaccini fornisce ampie prove della fortuna di Yeats in Italia⁶. A conclusione del suo articolo, Manganelli aveva enunciato un brusco *dismissis*: il grande ritualista Yeats aveva sbagliato Golgota: «Celebrò; e gli fu caro non sapere chi. Per questo il suo linguaggio fu *quasi* il nostro: ora sappiamo che non potrà più esserlo»⁷. Il direttore della «Fiera» era in quegli anni Vincenzo Cardarelli, conosciuto per la rapidità con cui passava da istantanei entusiasmi a viscerali antipatie. Nel 1950 affidò a Marino Piazzolla il compito di censore di poesia con il singolare avvertimento di occuparsi «di poeti mediocri e in modo mediocre»⁸. Resta tuttavia in quella pagina della «Fiera» la migliore traduzione italiana della celebre *Sailing to Byzantium*, precedente alla versione-riscrittura montaliana:

Veleggiando verso Bisanzio

Questa non è terra per vecchi. I giovani
 L'uno nelle braccia all'altro, uccelli sugli alberi,
 – Queste generazioni che si estinguono – al loro canto,
 Il salto dei salmoni, il mare folto di sgombri,
 Pesci, carne, uccelli, per tutta l'estate esaltano,
 Quanto è concepito, è generato, e muore.
 Preso in questa musica sensuale, ognuno oblia
 I monumenti del pensiero eterno.
 Ben meschina cosa è un vecchio.
 Un lacero vestito su un bastone,

Eccetto se l'anima batta le mani e canti, e canti
 Con più alta voce per gli strappi della sua
 Veste mortale, né v'è per il cantare scuola
 Se non studiare la sua magnificenza;
 E perciò sui mari ho veleggiato e sono giunto
 Alla città santa di Bisanzio.

O voi che nel sacro fuoco di Dio vivete, o savi
 Come nell'aureo mosaico delle mura
 Dal fuoco sacro discendete, in cerchio volgetevi,
 Siate maestri cantori della mia anima.
 Consumate il mio cuore; malato d'ansia
 Legato a questo animale moribondo,
 Non sa ciò che è: ed accoglietemi
 Nell'artificio dell'eternità.

Fuori di natura mai non prenderò
 Corporea forma da cosa naturale,
 Ma forma quale fanno gli orafi di Grecia
 D'oro battuto e smalto d'oro
 A tener desto l'assopito Imperatore;
 O posto su un aureo ramo là cantare
 Ai signori ed alle dame di Bisanzio
 Ciò che è avvenuto, avviene, avverrà.

Nel mazzo delle ottanta poesie di Yeats tradotte da Manganelli, senza data precisa e tuttora inedite, scritte a macchina con correzioni olografe che testimoniano una prima revisione, esiste una differente versione di *Veleggiando verso Bisanzio*. Nel Fondo Manganelli, al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, si trova il testo inglese su cui lavorò: W.B. Yeats, *The Collected Poems* (Macmillan, London 1952, p. 217), ricco di sottolineature e postille. Ecco quella che, suppongo, sia la prima versione:

Veleggiando verso Bisanzio

I
 Questa non è terra per vecchi. I giovani
 L'uno nelle braccia dell'altro, uccelli sugli alberi
 – queste generazioni moribonde – al loro canto,
 il salto dei salmoni, i mari affollati di sgombri,
 pesci, carne, volatili, elogiano quant'è lunga l'estate
 tutto ciò che è concepito, generato, e muore.
 Presi in questa musica sensuale, tutti dimenticano
 i monumenti del sempre giovane intelletto.

II
 Un vecchio è una miserabile cosa, null'altro,

un vestito strappato⁹ su un bastone, a meno che
l'anima batta le sue mani e canti, con più alta voce canti
per ogni strappo¹⁰ della sua veste mortale,
né c'è scuola di canto se non studiare
i monumenti della sua magnificenza;
e perciò ho veleggiato per i mari e sono giunto
nella città sacra di Bisanzio.

III

O saggi che state nel sacro fuoco di Dio
come nell'aureo mosaico di un muro,
venite dal sacro fuoco, ruotate¹¹ in cerchio,
siate maestri cantori alla mia anima.
Consumate il mio cuore; malato di desiderio
e legato ad un animale moribondo
ciò che è lo ignoro¹²; ed accoglietemi
nell'artificio dell'eternità.

IV

Una volta tolto alla natura non prenderò
forma corporale da cosa di natura,
ma forma quale fanno gli orefici di Grecia
d'oro battuto e smalto d'oro
per tenere desto l'Imperatore torpido¹³;
o, posto su un aureo ramo, cantare
ai signori e alle dame di Bisanzio
ciò che è accaduto¹⁴, o accade, o avverrà.

La prima versione è stata attentamente scalpellata: tolte le parti molli, è stata invigorita la struttura sintattica e quella fonica. Nel biennio 1945-1946 Manganelli avvicina l'editore Guanda, ma la risposta è negativa. Ne informa Fausta:

Guanda mi ha scritto che ha pochi soldi e non può fare subito l'antologia. Vuole fare Frost.

Però da Modena l'editore Bebler (per cui lavora Cavicchioli) mi ha incaricato di tradurre subito qualcosa di Yeats e un dramma elisabettiano. Diritti 10%, acconto alla consegna. Usciamo in bella edizione, con disegni di un ottimo disegnatore. Gli ho detto se era disposto all'antologia, e fra due settimane avrò risposta. Sembra gente seria e intraprendente. Contenta? Usciamo prima di Natale.¹⁵

Invece non se ne fece niente. E probabilmente non si trattava dell'editore Bebler – capita spesso a Manganelli di trascrivere erroneamente certi nomi propri – mai esistito a Modena né altrove, ma della casa editrice Bèrben, fondata da Benedetto Berlino proprio nel 1946, che da pubblicazioni per chitarra passerà a testi di poesia, tra cui val la pena di ricordare *Sette poeti negri*, 1946, a cura di Virgilio Luciani¹⁶.

Nel 1948 il progetto di pubblicare le poesie presso Guanda riprende quota, e ne scrive all'amico Oreste Macri:

Data sulla busta 11/06/1948.

Carissimo Macrì,

questo turbinoso finale di scuola mi ha tolto la possibilità di passare un pomeriggio a Parma. E il futuro è irto di scrutini esami e commissioni, per cui non ho la minima idea di quando potrò venire. Certo, appena potrò verrò a Parma, e spero di trovarti e passare una qualche bella ora con te. Hai letto quelle altre faccende? E Yeats?

Ti ringrazio fin d'ora, sebbene la tua immagine sia lontana e silente, del tempo prezioso che hai continuato a sprecare con me e per me.

Guanda mi ha scritto che vuole pubblicare le poesie di Yeats. Una notizia che mi ha, direi, quasi turbato. Tramonto del satanismo modenese? (modenese?) Il noto anarchico liberal occasionalista pare voglia rimettersi a stampare. Attualmente io mi sto beando del Rinascimento di Pater. Lettura pericolosa e felicissima.

Carissimo spero molte cose: che l'indirizzo che scriverò sulla busta sia giusto, che presto ti potrò rivedere, e magari trascinarti una volta o l'altra a Borgotaro.

Ti prego di salutarmi la tua gentilissima signora, e a te un cordiale arrivederci.

G. Manganelli

Da Milano il 13/03/1950

Caro Macrì,

puttrollo anch'io ti scrivo con un biglietto a lutto: mio padre è morto il 23 febbraio, dopo aver molto sofferto.

Ti ringrazio della tua gentilezza: sabato l'altro sarò a Parma, e passerò a prendere il desiato volume.

Ho fatto la tua commissione: i tre abbonamenti – pagati in febbraio – risultano fatti con decorrenza primo marzo.

Hanno già cominciato a spedire.

Caro Macrì, scusa se non ti rispondo più a lungo, mi capirai.

Se ti occorre altro sarò lieto di esserti utile. A presto arrivederci. Ossequi alla tua sposa.

Giorgio Manganelli

Da Milano il 14/01/1951

Caro Macrì,

per quel che riguarda la tua cortese proposta su Yeats, devo dire ancora che il meglio mi sembra ancora pubblicare solo quegli atti unici che tu hai visto, e magari aggiungere un altro che ho qui (L'elmetto verde) e che, come gli altri è inedito in Italia; ma sono contrario a tutti i drammi, già tradotti egregiamente da Linati, e non meno contrario al volume misto progettato da tempo, miscellanea senza unità.

E poi nella mia coscienza di studioso Yeats è ben tramontato, e non lo riprenderei in mano, perché sulle parti di noi in qualche modo morte non si vuole più tornare che per giudicare. [cors. mio]

Ho ricevuto il tuo Fray Luis, che mi è infinitamente caro, e te ne ringrazio molto, ma ora devi farmi un altro favore e dirmi dove posso recensirlo, perché, arrivato ai primi di gennaio, ho trovato defunta L'Illustrazione Italiana settimanale. Ti dispiace scrivermene qualcosa?

Caro Macrì vederci non è molto facile, ma scriverci si può molto bene, che ne dici? Hai qualche buon lavoro per le mani? Scrivimi e vedrai che non vorrò indulgere a questi oziosi ritardi di cui ti chiedo scusa.

Affettuosamente ti saluta Manganelli.¹⁷

Quegli atti unici di Yeats che Macrì aveva visto sono *Deirdre, Al pozzo dello sparviero, Sulla spiaggia di Baile, L'unica gelosia di Emer* che Lietta Manganelli trovò tra le carte del padre, stampati in seconde bozze e rilegati con spirale. *Elmetto verde*, forse aggiunto, non è stato trovato. In un catalogo della collana Fenice – sempre Guanda – diretta da Attilio Bertolucci, risulta annunciata al quindicesimo posto la pubblicazione di poesie di W.B. Yeats, con testo a fronte, a cura di Giorgio Manganelli, senza il numero di pagine. Viene subito dopo l'*Antologia della poesia italiana 1909-1949* a cura di Giacinto Spagnoletti che uscì nel 1950. Il duplice progetto di cui Manganelli discusse con Guanda nel 1950-1951, non andò poi in porto¹⁸, «come sempre accade quando Manganelli propone uno Yeats tradotto da lui. Forse il mago Yeats non vuole essere accostato da quel discepolo troppo demonico, e tronca sistematicamente ogni tentativo sin dall'inizio»¹⁹.

Forse con una punta di stizza Manganelli continuò a seguire da vicino Yeats. Nel quaderno olografo denominato 2E e datato «9 aprile 1954 - 19 gennaio 1956/Roma» vi sono pagine di analisi di poesie che non sono quelle tradotte, ma le prime, scritte da Yeats dal 1904 al 1923. Su quel corpo poetico dichiarato morto, l'occhio chirurgico di Manganelli opera con affinata abilità tecnica, e ne ricava originali intuizioni di poetica. La scrittura è ellittica, il pensiero corre veloce e non sempre permette una trascrizione corretta. Scrive per se stesso, e non sembra che si sia riletto.

Dal quaderno 2E: «9 aprile 1954-14 gennaio 1956/Roma»

<19r-20v>

The King's Threshold di W.B. Yeats (1904) è di versificazione facile, e le immagini, con più rigore

che non in *The Land of Heart's Desire*, sono un poco generiche; v'è retorica onesta e di buona lega: ma non v'è quel gustoso ma impalpabile surrogato della poesia che, con l'aiuto di pochi aggettivi, mette in piedi le cartapeste posticce del *Celtic Twilight*. E poi, a noi piace l'idea. Quel *Twilight*, così 'go', così tenero, era cosa di poca fantasia e mediocre onestà: ma direi frammentaria – perché c'è una povertà, onestà del frammento – ma piuttosto elevato, diluito. Questa idea della dignità primitiva della poesia è incompatibile con una dissoluzione vergognosa della personalità: Yeats muove da codesta esigenza di costruzione, e cioè pura di toni; non è arrivato alla poesia più complessa, ma alla civiltà della retorica è pure arrivato.

<20r>

È meno geniale, ma più interno e aderente.

Perché Seanchan non «evade»: ma brutalmente usa se stesso come esempio morale.

(Il verso è semplice ma assai flessibile, tenero; non tutto espressivo ma delicatamente retorico.)

Confronto con *The Land*: dove la retorica non c'è come discorso storico, come termine morale, ma come convenzione letteraria, invece sorta di protezione tecnica per inquadrare le emozioni.

Versificazione facile: usata senza allusione alle qualità espressive degli accenti, delle pause. Le parole esistono in un discorso staccato, automatico. La versificazione sta sotto le parole, ne collega gli accenti; sul dato fonico: tende a elidere una serie di elementi, che se ne staccano, vengono esclusi.

In quella totalità che è la frase, non c'è modo di non 'versificare': lo si farà in modo estrinseco (dualistico, come dire forme grammaticali

<21v>

e forme sonore) e quindi rozzo, (tecnologico, direi), sordo; e lo farei bene, consapevole che la frase non patisce alcuna qualità di dicotomia.

<37r>

Rileggo *Crossways* (1889) di Yeats che si presta a molte e belle considerazioni. C'è molta decorazione: cioè, il poetico "generico", che si affida al riflesso condizionato dell'aggettivo "poetico": wandering, glistening, chopping, gleaming...: tipico che si tratti di aggettivi: che, cioè, il meccanismo dell'effetto poetico sta non nel sostantivo, ma nella lacca dell'aggettivo. Ne viene una poesia dell'approssimativo, intimamente sentimentale, facilmente articolata in una serie di procedimenti e di "devices" che hanno uno schema di retorica. (Retorica è anche concetto descrittivo, non qualitativo: retorica c'è anche in Shakespeare, e cioè è il dizionario concreto, il richiamo, il tessuto di richiami semantici, fonetici, e anche concettuali, di uno

<38v>

scrittore; talora, di più scrittori. Ma la insufficienza della retorica di Yeats in *Crossways* sta nella sua povertà; nell'ambito limitato, monotono, dei suoi richiami; nel suo vocabolario sostanzialmente rozzo.) (Il decorativo è, appunto, rozzo: ciarlierio talora, ma incapace di non ripetersi, perché ha poco da dire. Anzi nulla: si diletta di certi legami linguistici, niente di più.)

L'irrealismo del linguaggio decorativo non sta nello scegliere un mondo autonomo irreal: ma di non scegliere alcun mondo, e di essere impreciso e povero come linguaggio.

Ogni forma di linguaggio autentica è tendenzialmente realistica: cioè concreta, precisa, nuova (ogni parola si presenta come nuova, non consumata da un uso collettivo e generico) lucida, materna e ben maneggevole. Oggi tendiamo a gustare la poesia di diversa, con forse o nulla struttura ritmica: perché la guaina della vecchia ritmicità è per noi legata ad una aspettativa falsa, meschina, asfittica. Vedi la precisa concordanza del metro popolare e

<39r>

del tono di *To an Island in the Water* (22) che in questo momento credo sia la migliore: dove la semplicità del dizionario è apparente, perché – praticamente – la parola rimane in un alto grado di libertà, di originarietà (il contrario, ad es., invece

in un aggettivo come wandering) di una prestabilita poeticità: forse il vocalizzo del titolo-refrain si salva perché vocalizza: ma “melodizone” nulla, è una trascrizione grafica della melanconia, della ‘duende’, o che so io. In *the Salley Gardens*²⁰ (22) il contrario: quel popolarismo non ha nulla a che fare con l’atteggiamento: si capisce che Yeats “faceva” del popolarismo, risultando ad un folklore aristocratico di poca consistenza (il meglio è *The Ballad of Father O’Hart* e *The Ballad of the Foxhunter*). *Moll Magee*²¹ (25) dimostra come il maneggiare i sentimenti popolari non sia fare del popolarismo: perché la poesia, piena di facile pietà, di “g” saltate, è nulla: proprio per creare una esercitazione di moralità folkloristica. Si può fare il popolare anche nella moralità: è l’identificazione dell’aristocratico, che accelerando il sentimento senza cogliere e rivivere la dialettica che l’ha determinato –

<40v>

fa del “patronato scolastico”, e, invece del sentimento, “l’avant jeu du sentiment”. *The Foxhunter* è meglio perché la dialettica morale del cacciatore – creatura capace di gloria e sofferenza e compiacenza amabile – è comprensibile a Yeats: e la strofa finale, con la sua visione d’una rustica eroicità, è bella e intensa. (Ma anche scaltra, con quel verso finale austeramente narrativo). *The Stolen Child* (20) che mi par bella, è forse una delle più false: si salva per una certa coerenza nel falso, che ne fa il manifesto morale delle prime opere di Yeats.

Preferisco notare qualche precisa trascrizione – non realistica, ma schietta, e non le facili lacrime ma certe attività: come i primi quattro versi di *The Falling of Leaves* (16), qualcosa di *The Sad Sheperd* (9), e dove si parla di “topi” cioè /nel/ finale di *Anashuya* (14), /in/ *The Falling*, v. 2 (16), /nell’/ultima strofa di *The Stolen Child* (21), o le “herrings” dell’ *Old Fisherman* (23): cioè cose reali e umili; ma che danno il suono secco di cose precise, vitali, volgari. Ecco: in *Crossways* manca la “volgarità”: quell’elemento vitale fino ad essere urtante, eterno antivittorianesimo, momento del realismo polemico, intorno alle fonti inequivoche, sordide e caste, del quotidiano. (C’è anche una volgarità aristocratica, l’uso “eroico” dell’aggettivo scrementizio – vedi D’Annunzio; che è un’astuzia letteraria, /da/, utilizzare in modo non vitale, retorico – in senso qualitativo – un gesto vitale e antiretorico). «Words alone are certain good...» (7)²²: una affermazione irrealistica in parole stranamente realistiche, parole economiche, precise, e drasticamente schive. Forse se è giusto questo, realistico è un elemento espressivo, meglio uno stile, ma non ha a che fare con i concetti consapevoli (ma sarà vero? Penso a Galileo). È un punto delicato e assai importante. Da rivedere.

Quel verso «Words...» viene dopo una strofa irrealistica²³ da Scena Illustrata: forse è da vedere come un montare di anticlimax. Le enunciazioni vitali sono false, ma lo spunto è – psicologicamente – pertinente. [I riferimenti numerici nei ff. <39r-40v> sono alle pagine dell’edizione *Collected Poems*, Macmillan 1952, *ndc*]

Finalmente nel 1957 arrivò l’occasione di parlare di W.B. Yeats, e più precisamente del teatro, benchè all’interno del complesso quadro della ricca tradizione popolare irlandese. «La Rinascenza celtica» si intitola il ciclo di cinque conversazioni trasmesse sul Terzo Programma della Rai a cura di Manganelli: *Nascita di una letteratura irlandese* (13 ottobre), *Leggende popolari e poesia nazionale* (15 ottobre), *Una terra di druidi, una poesia di druidi*, (22 ottobre), *I riti drammatici* (30 ottobre), *Gli ultimi romantici* (8 novembre)²⁴. Finalmente nel 1999 i quattro drammi celtici

trovati in seconde bozze sono stati pubblicati nella Bur Teatro, per la mia curatela²⁵, e come introduzione il capitolo di Manganelli *I riti drammatici*. Cosa pensasse del teatro di Yeats, e quale esempio potesse essere per lui, lo si comprende da questa pagina:

La storia del suo lavoro di drammaturgo strettamente si accorda allo svolgimento della intera sua poesia. Il periodo del primo fervore celtico, che nella lirica si modula nella cantilena smorzata dell'*Isola del lago di Innisfree*, drammaticamente si incarna nel suo primo fantasioso dramma, *La contessa Cathleen*, dal verso intensamente scandito, perduto in una religiosità che è amorosità adolescente. La 'fede nel mondo invisibile' che Yeats voleva testimoniare con la sua opera non è ancor tutta uscita da un folklore rifatto con estrema consapevolezza letteraria. Più tardi, Yeats considerò con diffidenza quel suo primo periodo: «tappezzeria variopinta» definirà *La contessa Cathleen*, e fino al *Deirdre*, Yeats si era provato a tentare le linee di uno stile asciutto e nervoso, di più complessa e rotta musicalità, quello che negli stessi anni sperimentava nelle liriche di *Nei sette boschi*, e ritroveremo nell'*Elmetto verde*, in *Responsabilità*, dai quali veramente comincia la sua grandezza di poeta. Portò a maturazione la sua idea delle possibilità drammatiche di questo nuovo stile la lettura di una traduzione di Fenellosa e Pound di antichi *nob* giapponesi: lo affascino quella drammaticità simbolica, impersonale che trasformava in balletto ogni movimento passionale, e su di essa modellò una serie di "Drammi per danzatori" come li chiamò.²⁶

Dopo di che non tornò più sull'opera di Yeats, se non per qualche rapida illuminazione, ma invece seguì puntualmente la pubblicazione dei suoi scritti autobiografici continuando quel rapporto personale che lo aveva intrigato fin dall'inizio. C'era una segreta comunità di destino tra di due, e Manganelli aveva bisogno di interrogarlo, disapprovarlo anche, ma su quel sentiero senza orizzonte era incamminato anche lui. La generazione di Yeats e di Wilde aveva una «specie di vocazione a perdersi» – scrisse nel 1955: «Li logorano contraddizioni inconciliabili, passioni terrestri e vocazione astratte; o li condusse a rovina la fedeltà a uno stile di vita temerario». Ma «ai nostri occhi alquanto laici la sua salvezza si concretò nella poesia [...] crediamo che il gusto severo e consapevole della parola, la costruzione aspra dello stile, lo abbiano salvato dalle tentazioni di una oscurità che, probabilmente, nessuna salamandra avrebbe potuto rischiare»²⁷. Inseguendo «i temi essenziali della storia intellettuale e morale di Yeats», dieci anni dopo in occasione dell'uscita di *In Excited Reverie*, Manganelli fa un decisivo passo in avanti; lo riconosce come consanguineo in quanto scrittore, mago, attore: «La sacra funzione della menzogna, la frigida, disonesta ma accanita cerimonialità, consentono all'attore non i gesti agevoli e informi dell'amore, ma le tragiche figure di danza di Romeo. Protetto dagli esatti incantesimi, lo scrittore indifferente inserisce un materiale infimo, morituro, già morto, in una metallica, artificiosa armatura»²⁸. Attraverso Yeats o insieme a Yeats, Manganelli scopre lo stemma, la fine della letteratura del punto di vista, della confessione

umanistica: «Anonimo, criptico, scostante, totalmente innaturale lo stemma ci sfida: non significa nulla e insieme ci assedia di infiniti significati; sulla sua superficie liscia e dura i nostri occhi cercano indizi, vogliono riconoscere una faccia, una mano, una astrusa illuminante allusione privata. Ma quel segno respinge l'uomo, disdegna la vita: oltre uno scrittore non può andare»²⁹. Nella recensione del 1973 a *Una Visione*, «libro raro, scostante 'pietoso', non affabile [...]»³⁰, Manganelli si interroga sul 'vero' e sul 'credere'. Ma il passo ulteriore è del 1984, quando scopre la robusta architettura teologica sottesa alla poesia yeatsiana, anche questo un elemento portante della poetica ultima di Manganelli: «La teologia non è una struttura né realistica né perfettibile: è un sistema linguisticamente coerente, esigente, qualcosa che il poeta può insieme vivere e patire, una forma assoluta cui non potrà né vorrà sottrarsi»³¹. Riconosce a Yeats la grande capacità di invenzione mentale, la sintesi teoretica e insieme la grazia rituale «che si salda nella poderosa volontà gnostica». Quella stessa volontà gnostica che ha fermentato anche nei suoi scritti ultimi: «Ad un certo punto della loro storia», – scrive Manganelli a proposito di Dante e Yeats – «si è perduta ogni distinzione tra linguaggio poetico e teologia. La vertiginosa macchina che hanno costruito o contemplato si è consumata in lievità verbale, è scomparsa, ma ha lasciato nel cielo una perfetta, invisibile geometria, una immobilità cui ubbidirà la fragile irrequietezza del deforme discorso quotidiano»³². E quella macchina verbale che trascende dalle loro pagine vorrebbe che si illuminasse anche per lui. Resta l'interrogativo finale a cui, seguendo Yeats, è pervenuto: «La domanda è sempre quella: a che cosa credeva Yeats?». E l'eco che in lui, ansioso, risvegliò: «Che cosa significa 'credere'?»³³.

Note

¹ *I simboli assediavano Yeats* (1949), *Yeats autobiografico* (1955), *Il mago astuto* (1965), *C'è un balcone con vista sul destino* (1973), *Come parla Yeats il poeta teologo* (1984), raccolti in G. Manganelli, *Incorporei felini II*, a cura di V. Papetti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, pp. 11-35.

² G. Manganelli, *I simboli assediavano Yeats*, in Id., *Incorporei felini II*, cit., p. 11.

³ G. Manganelli, *Poesie*, a cura e con uno scritto di D. Piccini, postfazione di F. Francucci, Crocetti Editore, Milano 2006, p. 12. Ma il disincanto per Yeats poeta era già espresso da Manganelli nella lettera a Macrì del 14/01/1951, citata più avanti in questo saggio.

⁴ Ivi, p. 13.

⁵ G. Manganelli, *Circolazione a più cuori. Lettere familiari*, Nino Aragno editore, Torino 2008, p. 143.

⁶ F. Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, Firenze University Press, Firenze 2009.

⁷ G. Manganelli, *I simboli assediavano Yeats*, in Id., *Incorporei felini II*, p. 14.

⁸ V. Carratoni, 'Il tempo dei buoni amici e altro', «Fermenti», 224, 2002, < http://www.fermenti-editrice.it/archivio/Articolo_Carratoni_Fermenti_224.htm > (12/2012).

⁹ Un vestito strappato] una giacca lacerata.

¹⁰ Strappo] lacerazione.

¹¹ Ruotate] muovetevi.

¹² Ciò che è lo ignoro] non sa/ignora ciò che è.

¹³ Torpido] sonnecchiante.

¹⁴ Accaduto] stato, ciò che.

¹⁵ Lettera alla fidanzata del 23/10/1946, in G. Manganelli, *Circolazione a più cuori. Lettere familiari*, Nino Aragno Editore, Torino 2008, p. 93.

¹⁶ L'antologia, pubblicata nella collana "La vela", include testi di Countie Cullen, Lanston Hughes, Georgia Douglas Johnson, Fenton Johnson, Claude Mc Kay, Jean Toomer. Cfr. V. Luciani (a cura di), *Sette poeti negri*, Bèrben Editore, Modena-Milano 1946. Attualmente Bèrben Edizioni di Ancona, è nota per il ricco catalogo di pubblicazioni musicali. Si veda a proposito della sua storia G. Montecchi, A.R. Venturi, *Guanda, Delfini e la cultura modenese*, Edizioni Artestampa, Modena 2012, pp. 149-150.

¹⁷ Corsivo mio. Le lettere si trovano al Gabinetto Viesseux di Firenze, Fondo Macrì, cartellina Manganelli, e sono state copiate da Lietta Manganelli.

¹⁸ A. Benini, *Ugo Guanda Editore negli anni difficili (1932-1950)*, Tipolitografia Beretta, Lecco 1982, p. 424.

¹⁹ V. Papetti, *Presentazione a W.B. Yeats, Drammi celtici. Deirdre, Al pozzo dello sparviero, Sulla spiaggia di Baile, L'unica gelosia di Emer*, introduzione e traduzione di G. Manganelli, a cura di V. Papetti, testo inglese a fronte, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1999, p. 5.

²⁰ Titolo corretto *Down by the Salley Garden*.

²¹ Titolo corretto *The Ballad of Moll Magee*.

²² *The Song of the Happy Shepherd*.

²³ «Go gather by the humming sea / Some twisted, echo-harboured shell, / And to its lips thy story tell, / And they thy comforters will be, / Rewording in melodious guile / Thy fateful words a little while, / Till they shall singing fade in ruth / And die a pearl brotherhood; / For words alone are certain good: / Sing, the, for this is also sooth».

²⁴ Vedi G. Pulce, *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Titivillus, Firenze-Grosseto 1996. Un'edizione aggiornata e accresciuta con una sezione dedicata alle collaborazioni radiofoniche è di prossima pubblicazione.

²⁵ G. Manganelli, *Drammi celtici*, cit.

²⁶ Ivi, pp. 19-20. Un intelligente saggio sul teatro di Yeats e le sue ricche implicazioni drammaturgiche, influenti anche sullo stesso teatro di Manganelli, è quello di F. Luppi, *Cerimonie e artifici nel teatro di W.B. Yeats*, Nuova Editrice Universitaria, Roma 2011.

²⁷ G. Manganelli, *Yeats autobiografico*, in Id., *Incorporei felini II*, cit., p. 20.

²⁸ G. Manganelli, *Il mago astuto*, in Id., *Incorporei felini II*, cit., p. 23.

²⁹ Ivi, p. 24.

³⁰ G. Manganelli, *C'è un balcone con vista sul destino*, ivi, p. 25.

³¹ G. Manganelli, *Come parla Yeats il poeta teologo*, ivi, p. 31.

³² Ivi, p. 32.

³³ G. Manganelli, *Il diavolo è passato di qui*, ivi, pp. 34-35.

Opere citate

Benini Arnaldo, *Ugo Guanda Editore negli anni difficili (1932-1950)*, Tipolitografia Beretta, Lecco 1982.

Carratoni Velio, *Il tempo dei buoni amici e altro*, «Fermenti » 224, 2002, <http://www.fermenti-editrice.it/archivio/Articolo_Carratoni_Fermenti_224.htm> (12/2012).

Fantaccini Fiorenzo, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, Firenze University Press, Firenze 2009.

Jeffares A.N., Cross K.G.W. (eds), *In Excited Reverie. A Centenary Tribute to William Butler Yeats 1865-1939*, Macmillan, London 1965.

- Luppi Fabio, *Cerimonie e artifici nel teatro di W.B. Yeats*, Nuova Editrice Universitaria, Roma 2011.
- Luciani Virgilio (a cura di), *Sette poeti negri*, Bèrben Editore, Modena-Milano 1946.
- Manganelli Giorgio, *I simboli assediavano Yeats*, «La Fiera Letteraria», 6 marzo 1949, p. 3.
- , *La rinascenza celtica: i riti drammatici*, introduzione a W.B. Yeats, *Drammi celtici. Deirdre, Al pozzo dello sparviero, Sulla spiaggia di Baile, L'unica gelosia di Emer*, introduzione e traduzione di G. Manganelli, a cura di V. Papetti, testo inglese a fronte, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1999, pp. 11-27.
- , *Incorporei felini II*, a cura di V. Papetti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, pp. 11-35.
- , *Poesie*, a cura di e con uno scritto di D. Piccini, postfazione di F. Francucci, Crocetti Editore, Milano 2006.
- , *Circolazione a più cuori. Lettere familiari*, Nino Aragno Editore, Torino 2008.
- Montecchi Giorgio, Venturi A.R. (a cura di), *Guanda, Delfini e la cultura modenese*, Artestampa, Modena 2012, pp. 149-150.
- Pulce Graziella, *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Titivillus, Firenze-Grosseto 1996.
- Spagnoletti Giacinto (a cura di), *Antologia della poesia italiana, 1909-1949*, Guanda, Parma 1950.
- Yeats W.B., *The Collected Poems*, Macmillan, London 1952.
- , *Una visione*, trad. it. di A. Motti, Adelphi, Milano 1973.
- , *Drammi celtici. Deirdre, Al pozzo dello sparviero, Sulla spiaggia di Baile, L'unica gelosia di Emer*, introduzione e traduzione di G. Manganelli, a cura di V. Papetti, testo inglese a fronte, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1999.

Yeats's Digital Identity: Q&A with Web Editor Neil Mann

Arianna Antonielli

University of Florence (<arianna.antonielli@unifi.it>)

Abstract

This interview with Dr. Neil Mann provides insight into his involvement with digital humanities and his interest in using experimental hypertext-like format to leverage its communicative possibilities. Dr. Mann, author and web-manager of <YeatsVision.com>, reveals why he was drawn to work on W.B. Yeats's *opus*, with a particular attention to *A Vision*. He discusses his experience with approaching Yeats in the digital environment of a website, including how he first structured the site and its current possibilities of development, as well as the content organisation and cross-references. Dr. Mann also speaks about the various issues concerning digital scholarly communication, from work-in-progress models, through copyright and creative commons matters, to digital identity concepts.

Keywords: W.B. Yeats, *A Vision*, e-Interview, Digital Humanities, e-Literature

A keen advocate of the potential of Digital Humanities and an expert on the Hermetic tradition in English literature, Neil Mann first became interested in William Butler Yeats while a student at Oxford University. In his postgraduate work, he explored the late nineteenth-century 'flight from reason' and the conflict of science and religion before returning to Yeats's occultism in his PhD dissertation, *W.B. Yeats's A Vision: Ideas of Man and God*, 2003. He has also researched the meeting of early science and Hermetic thought in the work of Athanasius Kircher, and explored the strange connections between Kircher and Yeats¹. In 2003, after gaining his doctorate, he created a website dedicated to Yeats's *A Vision* (<<http://www.YeatsVision.com/index.html>>) and he has recently started a blog (<<http://YeatsVision.blogspot.com/>>). 2012 has also seen the publication of *Yeats's "A Vision": Explications and Contexts* (Clemson University Digital Press), which he edited with Matthew Gibson and Claire Nally. This work is printed in conventional paper form and is also freely available for download from the web (<<http://www.clemson.edu/caah/cedp/cudp/pubs/vision/index.html>>).

As a web-author and Yeats scholar, Neil seemed to me the ideal candidate for the following Q&A on his digital, web-based analysis of William Butler Yeats's esoteric and occult poetry and vision. Using a traditional pdf format, the interview structure is intended to give hints as to further possible investigations and interpretations deepened, or even suggested, by the interviewer as well as by the interviewee. Besides trying to mirror the linking structure of hypertexts, it is hoped that this model can enable a sort of circular communication between the interviewer and the interviewee, leaving both of them free to draw on the open windows that respectively precede or follow each question and answer.

This 'open' and dynamic pattern published in the second issue of the journal «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies», on an open journal system (OJS) platform, is intended to focus on Neil Mann's translation of his long-standing literary studies on Yeats's poetics and poetry into his website, licensed within a Creative Commons Public License (<www.ccpl.com>). Neil Mann's website on Yeats's *A Vision* is a comprehensive digital resource whose current version was launched in 2003. Unlike other sites on Yeats, Mann's website does not aim to give versions of Yeats's works, but rather to offer an in-depth analysis of a single work, *A Vision*², its ramifications and its complex backgrounds in literature, fiction, thought, and history. It starts from Yeats's esoteric and occult works and exploits the web's editorial, hypertextual and visual opportunities. To that end, the site also contains many links to other critical resources available on the web, as well as to Yeats's online poetry. One of the major features of the site is its aim at a form of inclusiveness on the subject and attempt to cover the themes of the System arising from the two versions of *A Vision* as well as Yeats's main esoteric *topoi*. In Neil Mann's opinion, the open-ended nature of links and the progressive organization of web-pages will take readers and users as far as they wish into the complexities of the Yeats's *schema*.

The main landing page gives an overall overview of the website objectives and features, but quickly drives its users on to a Contents page where the main topics are listed, each one leading to its related page. For the common reader, «each page starts with a general view and then moves on to more involved issues in the course of the treatment, again as far as is possible, so that readers who do not want so much depth can read the first few screens, while those who want more detail can go further» (<<http://www.YeatsVision.com/Yeats.html>>). An alternative to browsing the headings on the contents page is provided by the site map, which is conceived as an actual visual map giving an overall schematic layout to the ideas, supplemented by search engines. Users are provided with a great wealth of material, along with plenty of analysis, images, tables, diagrams and quotations. Critical works quoted within each page link back to the extensive bibliographical section of the site, which contains, besides Yeats's opus, scholarly treatises and the books within

the poet's own library that are relevant, as well as a collection of all the critical reviews of this work in both its versions, probably the only of Yeats's works for which such a resource is available. The map is admirably detailed and helpful in understanding the categorization of its contents. Technical documentation is also provided on the landing page, addressing possible problems created by web browsers and with instructions about how to overcome them.

Q: Neil, I would like to deal with your double-faced research and interest. Usually PhD dissertations and scholarly research tout court take the form of electronic or paper volumes, published online under copyright or open access licenses, and eventually printed and distributed through the common channels of distribution at very high costs. The traditional publishing model is currently very debated as to copyright restrictions (i.e. authors have to pass their rights to publishing houses), to author-pays model (authors have to pay huge sums of money to have their works published), to the new open access possibilities (where online scholarly communication must be freely accessed by users), as well as to its obvious 'static behaviour'. You chose neither traditional publishing nor online publishing. Why did you decide to let your studies flow into the atypical pattern of a website? Is there a relationship between your scientific research and your technological, computer-based competencies?

*A: In 2002 I finished my dissertation. This coincided with a move to a new country where it was difficult to find work at the beginning and I was still in many ways based in London. A Visiting Research Fellowship at the Institute of English Studies at London University School of Advanced Studies gave me access to the libraries there, when I was able to visit, as I wanted to round out the research that I had had to limit for the dissertation because of length. The Institute was at that stage exploring possibilities on the web, with work on John Masfield and Fiona MacLeod/William Sharp being made available on-line, and I talked with the director of the Institute, Warwick Gould, about what might be possible with Yeats and in particular my area of research. At the time, I was enthused by the non-linear possibilities of hypertext and how these were particularly appropriate for a web-like symbol system such as the one at the heart of the construct behind *A Vision*. I was fairly confident with computers, so looked into web-page construction and taught myself HTML from a couple of websites, and started to build web pages, using material from the thesis, material that I had had to cut from the thesis, and new research into aspects that I had deliberately put to one side. I wanted to retain control of correction and updating, so in the end I decided to create my own website rather than relying on the university pages. This has had its downsides as well, which I have recognized more with hindsight, as it is cost me quite a lot of money over the years to maintain the site and*

also London University imprimatur might have helped to reassure some users about the work quality and credentials. But at the beginning, in particular, it was actually very exciting getting the pages up and making them available, seeing people coming to them, seeing them emerge on search engines and getting feedback from other people. I was particularly grateful for the feedback I got from Colin McDowell in Australia, a man whose work on *A Vision* I had followed and respected for many years, and he continues to be very positive in his attitude to the web-project. Over the years I have had many others comment on things from minor details and typos to conceptual input and suggestions, and I have also been flattered to learn that many professors recommend it to their students as a resource.

Electronic books, articles and journals *do* remain mere translations of their paper counterparts if one is not aware of the technology which may be employed when putting these texts online. [...] one can simply transcribe a manuscript and publish the transcript online, or produce a list of contents of an archive and post it on a website. To provide the latter with a search engine (such as that of the National Archives – <www.nationalarchives.gov.uk>) or create a multimedia hypertext (viz, those presented on *Romantic Circles* <www.rc.umd.edu>) is quite another thing. This kind of publication can have a momentous effect on both scholarly communication (being fully searchable) and on literary content: think of what a different experience it can be to read Rossetti's or Blake's poems on their own and to have both the picture which is related to (or is even meant to accompany) them on your screen; and this, while being able to move between various versions of the same poem. One has just to see what the Rossetti Archive (<www.rossettiarchive.org>) and the Blake Archive (<www.blakearchive.org>) can do.³

Q: From your standpoint, to what extent are new technologies able to enrich traditional research in the Humanities? And, what difference does it make, as Marilyn Deegan and Kathryn Sutherland put it, «to shift the locus of our literate culture from page to screen»⁴?

A: I do not think that we are shifting the locus to the screen, at least not entirely – the screen is one of the many areas where we experience literature and find ideas now, but the primary text is still more often than not on paper. However, the screen is certainly often the first place that we encounter both texts and information or ideas about that text. This is because the screen comes into its own in search, as well as in access to unique or limited resources.

Internet search is probably the single greatest change – and benefit – that has come since I first started research, enabling you to look up a quotation, find what resources are available on a particular topic, and to explore areas that are of potential interest. If I am reading a thesis or an essay and I want

to check a quotation, whether for accuracy or context, I can usually find it in seconds, at worst minutes. If I come across a reference to something that interests me or I am groping for something I half remember, the first place I go is a search engine. It is by no means infallible or complete and there is a danger of losing sight of material that is not available there yet or that has been badly digitized – a lot of OCR of texts is still poor, so though the text may be there, it is not entirely findable as only half the words are recognizable. But the riches opened up by the many sources included in Archive.org or Hathi, or that individual libraries now make available, are wonderful. I am still in awe of the Gallica project by the Bibliothèque Nationale de France, and have consulted seventeenth-century books held in libraries in Poland, Germany and the Czech Republic, as well as Italy and Spain. Increasingly also many manuscript materials are becoming available in digital form.

The big problem remains copyright and the nature of intellectual property, and I see the various sides of the issue very clearly, though as yet no clear solutions or answers. There are things I would like to have included on my own site but have not put up because of copyright – and it is one of the reasons, for instance, why there are very few photographs of Yeats himself on the site.

Q: What do you mean when you claim that you «see the various sides of the [copyright] issue very clearly, though as yet no clear solutions or answers»? In your opinion, what kind of «solutions or answers» should be envisaged as for Yeats? In 2009 the greatest part of Yeats's works were freed from copyright having elapsed 70 years from Yeats's death. To what extent might this occurrence open towards those solutions or answers you are referring to?

A: You are talking about Europe, and I currently live in the United States – the copyright position is rather different here. For instance, here the public domain only applies to Yeats's works prior to 1923, which clearly has a significant effect on those of us dealing with the later works, including *A Vision*, which first came out in 1925. But this is one of the problems: the web is global and these laws are either national or confined to defined international communities such as the European Union.

Intellectual property is important, and writers and artists have a right to protection of their property. The question is how long after their death artists' property should last. It is reasonable that Yeats's widow should have benefited from his works, of course, and his children too, what about his grandchildren? Apparently Sonny Bono, an original sponsor of the move, wanted indefinite copyright (<http://en.wikipedia.org/wiki/Copyright_Term_Extension_Act>), turning intellectual property into a form of perpetual entail. Custom does not really endorse this. It is a question about legacy and afterlife, surprisingly akin to a question about the soul afterlife that Yeats considered: when does a spirit lose the identity of its former life?

«Indian Buddhists cease to offer sacrifice for a particular dead person after three generations, for after that time he must, they believe, have found a new body. A typical series of lives described by my instructors suggest that as an average limit, but in some cases rebirth comes very soon» (*A Vision B*, 236). If we take three generations as 75 years, then the European copyright limit is probably more or less correct. And of course it is 70 years in the US too, until you reach that magic cut-off date, while unpublished material is still in copyright even in Europe, of course. But the Yeats Estate has been so incredibly generous and public-spirited over the years that it would be hard to grudge the heirs what remains of the copyright.

On the other side, I would like to see relatively free access to ideas and books, within the bounds of fair usage – the original position of the Google Books project, I think, more or less. If everyone were reasonable about fair use and followed guidelines such as those formulated in Creative Commons, there would not really be any problem. But, of course, plenty of people want to get round such guidelines and move into a form of piracy. Piracy of intellectual production was of course rampant until the twentieth century really – everyone from Shakespeare to Dickens was pirated. The moves by authors and creators to control and just reward for their work was hard-won, with the Berne Convention coming in 1886 – though the United States did not sign it until more than a century later. If I write a book, create a song or a movie, I have the right to see how it is used and to some reward for it, and those of us who want the artist to be able to live and continue producing work have to accept some form of market for these works, unless we envisage some form of return to the days of rich patrons sponsoring a Ficino or a Mozart, which nowadays tends to mean the state, or public projects, and these only work so far.

As for Yeats's leaving copyright for those in Europe, it does make access to his works ever more straightforward and potentially simple, but there are already plenty of sloppily put together texts out there, so even here we need to be a little circumspect. As always, it is the job of educators to help people to discriminate good material from bad.

This site is a work in progress, and the content is very gradually expanding, not least in response to readers' comments and suggestions. There may be some links to pages that are projected but not yet completed, and the site-map gives a picture of the current and projected shape of the site. Any comment is welcome. (Neil Mann, <<http://www.yeatvision.com/>>)

Q: Your website is an important avenue for Yeats scholars to explore his opus, symbols, and visions. Would you define it as an attempt to disseminate scholarly communication and, in particular, Yeats's opus through the web or

would you also view it as a somewhat new literary way to monetize through clicks and ads, or is it yet ultimately about getting new subscribers? Businesswise, what is the goal of your website?

A: For better or worse, scholarly material has never been there to bring its authors monetary gain, so that is less a consideration and is the reason, for instance, why our new book is available free online. However, at the same time publishing houses need to protect their revenue, otherwise they will stop publishing this kind of writing. Traditionally the presses have been one of the elements we have used to judge the likely quality of an academic book or article, knowing that a reputable publishing house will not endorse inferior quality work, but if there is no profit for the press, then they are possibly going to abdicate from that role. The universities may be able to come in and assume some of that responsibility, but it is a problem of the web – there is a lot of bad material as well as good, and one of the main jobs of educators nowadays is to teach discrimination and methods of verifying the value and authority of material on the web.

With my own website, I hope that the quality speaks for itself and that gradually the links and the endorsement that they imply – both explicitly perhaps or as part of the various algorithms such as Google's – will also give some further reassurance to users, but I also realize that it lacks any clear imprimatur from a press or university. Another factor that we tend to trust is the biography attached to the creator, and I have tended to keep that to a minimum, through natural reluctance. I have had a couple of professors writing to me at the e-mail I provide to check on my credentials before they feel able to recommend me to their students, and I quite understand that.

I certainly do not expect to make any money from the site, though I have recently accepted some minor advertising on a number of pages just to help me defray some of the costs of maintaining the website. At least one person has got back to me and said that he hates it and that it would be better to solicit donations, but for the moment there is a commitment and it seemed a permissible evil.

So to return to the question: it is definitely an attempt to disseminate scholarly communication rather than a desire for more subscribers or monetized clicks. Obviously I follow the site statistics keenly and consider how to adapt and improve the site in light of this. For instance, quite a lot of people come directly to the page on *The Second Coming* or the one on Blake's *The Mental Traveller*, so it is important that those pages can stand alone and lead in to other pages, rather than requiring the reader to go back. I think that the one on *The Second Coming* is largely satisfactory in that respect, but that the one on *The Mental Traveller* needs more work. At the time I made it, it was a supplementary extra and I did not realize how popular it would be.

Q: This is definitely an interesting point. Concerning the disposition of the topics within the site map, it is worth noticing a three-circle organisation of the contents you provide, each of which is in turn connected with one or several other topics, the greatest part of them being eventually gathered within a square frame. I suppose the circular or radial pattern you provided depends on the importance of the topics you intended to focus attention on when you started the project: the most relevant appear in the heart of the site-map, while the others are more or less marginal. The flexibility of a website certainly allows you to insert new topics in any level of the structure you created. Can you trace the development of your site and explain its technological structure and work in progress model? Which are the pages you are currently projecting?

A: I planned the site quite carefully in terms of topics and areas, trying to keep the material covered to a reasonable length and planning the links that would be included in the text that was already written or as I wrote the new material. I think I do have a relatively visual way of thinking and the site-map that appears is a simplified version of the kind of diagrams that I drew for myself when I was constructing the site. I decided that my site map would be a good deal more ‘mappy’ than the majority of those that I had seen, though I also include the more conventional lists of pages in other options. I hope that the structure is relatively clear – with the idea of the first ellipse being the major areas covered by *A Vision*, with the second ellipse being slightly more specific, often technical areas, and then the third ellipse giving further detail and background, with the connecting lines used to indicate important interrelations – a visual and very basic indication of a conceptual link, and a kind of large-scale hyperlink.

Effectively I put the website together over the year of 2002-2003, hand-coding from scratch, and it is showing its age a little now, just from the design point of view. Although my priority has always been the content, I hope to find the time to do some work to give it a slightly more polished and up-to-date look. When I first put it up, it was probably about ten or twenty major pages, and then I carried on adding to it, usually two or three pages a week. Quite a bit of the text had already been written, but it needed to be adapted and honed to the requirements of the site. After a while, of course, that slowed down, and I went back to improve or add to pages that I had left slightly unfinished. Increasingly, I realized that I could not or should not change too much if I wanted the site to be treated with the respect that would be accorded to a book or other paper-based resource. Any changes would need to be documented at least, so that someone who referred to the site could be assured that their reference would remain there. In fact, I have now largely confined my changes to correcting errors – fortunately fairly few – and expanding without removing earlier material.

If I were remaking it now, I would probably use quite a bit less colour than I did – it seemed a good idea to make it clear when a link took you to a new page and to use colour creatively, but it now looks rather gaudy and over the years I have toned the palette down a little. As people's computer screens have become bigger and sharper, there is an increasingly large amount of text on the screen and it probably needs a little more visual discipline – I have always wanted to leave it to the viewer to choose how to view the pages, but I hear quite a few people telling me that they really do not know how to change what they see so easily and that it is probably better for the web-creator to dictate a little more. I am working on other web-based projects professionally, and seeing how some of these sites have recently been redesigned has let me see some of the huge advances and what is now possible in terms of design.

One of this website strengths, I am told, is how it illustrates and visualizes the material. When I was first creating it, I particularly enjoyed finding visual material to relieve the expanse of type of a largely text-based site and I also relished the freedom to construct diagrams and aids for the site. Quite a lot of the diagrams are significantly extrapolated from the Yeats's original formulations. It seems likely that the more visually minded one was George Yeats rather than her husband, so, though the diagrams in *A Vision* are important, there should probably be more of them. It is not helpful for Yeats to write about things going from left to right when he is talking about a circle and failing to clarify whether it goes under or above the centre – whether it is clockwise or anti-clockwise, and even the static diagrams are not always clear. What the website allows, through animation and multiple diagrams means that the movements can be made immediately obvious rather than something that requires long study and conjecture.

I think that I probably need to adopt a slightly more designed look, and to streamline the pages. They were designed for smaller screens than most of us use now, and so they can now appear rather cluttered. However, it will be a while before I have time for that, as this kind of reform takes quite a lot of thought, time and effort, so it will continue in its slightly cruder form for a while longer. I am not planning any pages immediately, though I would always be willing to consider one if someone asked, but I do not have so much time these days and I am generally quite a slow worker, going through a lot of drafting.

In today's digital environment the concept of identity is an issue of much greater complexity than it was in the days of the offline world. Our digital identity can exist in many forms and for many different purposes. Its existence on the web becomes a currency that can be unscrupulously traded and abused.⁵

Q: Neil, how do you take a 75-year-old research and bring it into the digital age without compromising its real identity and development? How do you perceive Yeats's digital identity in 2012?

A: It is not 75-year-old research – it is new research on something that was first formulated almost a century ago now, but something that has been to a large extent neglected. George Russell wrote one of the few reviews of the 1925 version of *A Vision* and he noted with foresight: «It is possible it may be discussed feverishly by commentators a century hence, as Blake's prophetic books—so ignored, so unintelligible a hundred years ago—are discussed by many editors of our time».

The Internet is at the forefront of people's journeys of intellectual discovery now, as it is the first place that many of us go nowadays to find out about something. I have tried to offer them something clear and interesting, but then I also want to indicate where this can also lead if the reader wants to follow things a little further. The site may seem a little daunting if all you are searching for is something on *The Second Coming* because it was quoted in an episode of *The Sopranos*, but I do not want to limit the site to popular nuggets. It is there to open up and to invite exploration, not to provide an easy answer.

Q: Do you think that, on the web, Yeats's esoteric and occult symbolism can be manipulated and, to a certain extent, trivialized at the expense of its own true intellectual identity?

A: I think that Yeats's digital identity is robustly healthy still, and that his words are very much alive, but that our culture can trivialize most things. Maybe Kant and Wittgenstein escape, but very few others. The important thing is to recognize that the web is a medium for communicating information and knowledge and for those who love our culture to keep putting quality material in. For instance, the exhibition on W. B. Yeats at the National Library of Ireland in Dublin was a superb piece of visual presentation of something that is hard to make into an exhibition: poetry. For the expert on Yeats, it gave real concrete expression to so much – Sato's sword and the carved lapis lazuli are both symbol and reality, as is the tower, of course – and to the person who had heard a few poems in school it provided a wealth of possible avenues for further exploration, as well as life lived in a key part of Irish history. Yet, in the end, probably many more people will have seen the virtual exhibition on the web than were able to visit it physically, while those who did visit will find so many things that they would not have had time to follow up in the exhibition. The interactive elements are superb, as is the visual quality, the captions and the whole conception – so that the virtual exhibition extends and expands the physical.

I had not taken up these subjects wilfully, nor through love of strangeness, nor love of excitement, nor because I found myself in some experimental circle, but because unaccountable things had happened even in my childhood, and because an ungovernable craving. When supernatural events begin, a man first doubts his own testimony, but when they repeat themselves again and again, he doubts all human testimony. (W.B. Yeats, *Autobiographies*, CW3, 211)

This web site is dedicated to the work of the Irish poet W.B. Yeats (1865-1939), specifically to the strange, esoteric system which he and his wife, George, created, and which he expounded in *A Vision*. It is intended primarily for students of this work, and also for those who are interested in the intellectual and symbolic background to his later poetry and prose. (Neil Mann, <<http://www.yeatsvision.com/>>)

One has not, perhaps, the right to laugh at Yeats for his mystical beliefs—for I believe it could be shown that some degree of belief in magic is almost universal—but neither ought one to write such things off as mere unimportant eccentricities.
(G. Orwell, *W.B. Yeats*, 189)

Q: Neil, you decided to focus on Yeats early in your career and were mostly fascinated by his occult system. Can you trace the main steps of this interest and try to explain the typical mood of Yeats's generation in blaming him for being magic addicted?

A: I was drawn to Yeats early on for a mix of reasons. As a teenager I had been very interested in astrology, tarot and related subjects, and had a fascination with that symbolic form of thinking. I had also decided to study English Literature for my degree course. Early on I was fascinated by Yeats and by the way in which he used this kind of symbolism and how he made it unashamedly the centre of his work. I was disappointed by *A Vision* at that time, as it did not fit clearly into the astrology and Cabala that I knew and understood, but I read it a little bit at a time and took in some of the ideas. In my final year, I decided to do an optional thesis on *A Vision*, as I had recognized that most people who studied Yeats and wrote about this kind of area really had little understanding of the Golden Dawn, Cabala and astrology – they studied this weird material because they wanted to look at Yeats, not because they were interested in it for its own sake, so they often learnt a bare minimum, enough to understand, but little more.

I think the symbolic approach is just something that certain people are drawn to: a certain way of thinking that is linked to a wide range of other aspects, including the supernatural, whether of conventional spirituality or what are now termed 'alternative' or 'new age' beliefs, including the magical. It exists all the time, but there are periods when it finds greater expression in the *Zeitgeist* or in the collective imagination. Yeats grew up in one of those and

was actually far from atypical of his period. Those who criticized him most were from his parents' generation – John O'Leary, for instance, and his father – or from the younger generation – like T. S. Eliot, W. H. Auden, or George Orwell. In his own generation, there were of course rationalists on the one hand and those committed to established religion on the other, and both groups disparaged such interests, but the more forceful critics are those who had not been young in the 1880s and 1890s. Yeats, though, certainly took such things further than most. He was an eminently clubbable man, and definitely liked being involved in organizations and societies – for all that he saw himself in *A Vision* as a solitary individualist – many of those were literary and artistic, others political and nationalist, but others included Theosophy and the Golden Dawn.

Magic is one of the more extreme forms of symbolic thinking, since it seeks to influence or manipulate aspects of reality by dealing with things through correspondence, which is usually symbolic. Large parts of experience and life are grouped together under certain headings, linked for instance to planets or the Cabalistic Tree of Life, and there is some flow or real connection, usually seen as a single animating force. Yeats calls it the Great Memory or Imagination, or *Anima Mundi*, the Soul of the World. It places great emphasis on symbol and words: this is no bad belief for a poet, certainly not for one who saw himself as a late Romantic. Even in his later poetry, where there is the clear influence of modernism on his poetic diction and form, he deals with a world where the physical is only part of the total reality.

Yeats did not quite understand the younger generation's desire to depict the Dublin of Stephen Dedalus and Leopold Bloom or to place the Fisher King on an urban canal by a gasworks – though of course he has an explanation for it in terms of his own system in *A Vision*. His poetic reality needed the sanction of time: he could write poetry about the moon and swans, also spades and kettles, but not tractors and telephones. It means that there is sometimes a lack of reality about Yeats's world, a lack of contemporary specificity, but also that it is relatively timeless.

I believe in the practice and philosophy of what we have agreed to call magic, in what I must call the evocation of spirits, though I do not know what they are, in the power of creating magical illusions, in the visions of truth in the depths of the mind when the eyes are closed; and I believe in three doctrines, which have, as I think, been handed down from early times, and been the foundations of nearly all magical practices. These doctrines are—

That the borders of our minds are ever shifting, and that many minds can flow into one another, as it were, and create or reveal a single mind, a single energy.

That the borders of our memories are as shifting, and that our memories are a part of one great memory, the memory of Nature herself.

That this great mind and great memory can be evoked by symbols.

(W.B. Yeats, *Ideas of Good and Evil*, 29)

*Q: Deeply interested in spiritualism, theosophy, and occult systems tout court, Yeats enjoyed the lasting effect of his juvenile occult influences throughout his works. The system at the basis of Yeats's later poetry appears to remain similar to the precepts set forth in *Magic* (1901). Yeats's occult system appears to be totally reproduced in *A Vision*, even though in a partially new 'queer dress' as he was to say of Blake's in *The Works of William Blake*. What, in your opinion, is the most significant development of Yeats's occult system that can be observed in *A Vision A and B*?*

*A: I think he continued to develop his thought and made significant modifications in his world-view, refining and extending his ideas, but he himself wrote, «I am persuaded that our intellects at twenty contain all the truths we shall ever find, but as yet we do not know truths that belong to us from opinions caught up in casual irritation or momentary fantasy. As life goes on we discover that certain thoughts sustain us in defeat, or give us victory, whether over ourselves or others, and it is these thoughts, tested by passion, that we call convictions» (*Autobiographies*, 189). So Yeats saw himself as trying to discover the truths that he had had all along, winnowing out the chaff from the grain.*

He also noted that he and his fellow students believed «that truth cannot be discovered but may be revealed» and that with the right preparation, revelation would come «at the fitting moment» (*A Vision A*, x). For him, *A Vision* was that revelation and had come at the right moment to the right person. Within its own mythology, the work is created by his and his wife's *Daimons*, in many ways their higher selves, and it certainly shows the hallmarks of much of Yeats's own kind of thought. What was most significant for him was that the system outlined in *A Vision* provided a whole framework for him, within which all his other interest and aspects could be related to each other, and also linked to broader philosophical questions.

A symbol is indeed the only possible expression of some invisible essence, a transparent lamp about a spiritual flame; while allegory is one of many possible representations of an embodied thing, or familiar principle, and belonged to fancy and not to imagination: the one is revelation, the other an amusement.

(W.B. Yeats, *Ideas of Good and Evil*, 176)

There is a form of meditation which permits an image or symbol to generate itself, and the images and symbols so generated build themselves into coherent structures often beautiful and startling. When a young man I made an exhaustive study of this condition in myself and in others, choosing as a rule for the initiatory symbol a name or form associated with the Cabbalistic Sephiroth, or with one of the five traditional elements. Sometimes, though not in my own case, trance intervened and the structure attained a seeming physical solidity [...].

(W.B. Yeats, *Prometheus Unbound*, *Ec&I*, 422)

Q: *As you know, Yeats was deeply concerned with the migration of his symbols from poetry to art (see his covers). Can we assume that with your website you have been able to support this migration from poetry to figurative arts and create a sort of digital iconographic symbolism: from poetry to art, from the paper to the web, from copyright restrictions to open access, etc.?*

A: Yeats was trained as an art student, of course, and had grown up with his artist father and his father's friends, so he had a deep appreciation of the visual arts. He certainly supervised his covers and other artistic elements with some care – but also trusting his artistic collaborators to conceive the actual representation. Various critics have traced the influences of the visual arts on his writing, and I think that there are strong connections. That said, the diagrammatic aspect of *A Vision* seems to derive in the main from George Yeats rather than from her husband, so in extending and increasing the diagrams, I have been following in her footsteps probably more than his. In selecting illustration for the site, I have tried to respect all forms of copyright, but also to give something for the user to spark certain connections and to make the text more memorable. Many people find it easier to remember a concept that is associated with a visual cue, not a symbol, just a prompt or focal point, so it can be helpful to find images to serve this function.

Q: *The 1925 edition of *A Vision* was limited to 600 copies signed by the author. Soon after Yeats embarked on a new revised edition that did not come out before 1937, published by Macmillan. As you rightly observe, the two editions are so different as to be considered two heterogeneous books. On your website, after showing the differences between the two versions on a very helpful table, which I have reproduced above, you maintain that «*A Vision A* was however a very necessary stage in the development of a public version for Yeats himself». Could you explain this assumption?*

A: In certain respects it may seem that *A Vision A* was perhaps premature. If Yeats started revising it almost immediately after publishing it, then it is clear there are some aspects that he felt dissatisfied with. Yet he had been working on the book for nigh on seven years when it finally came out in January 1926 (dated 1925), and I think he needed to feel that there was some hope of finishing it. He called it his «Old Man of the Sea», alluding to Odysseus's struggle with Proteus, who kept changing shape to avoid capture – this work also kept changing shape and he struggled with it mightily. There are drafts before and after that are even more different, but to a large extent in *A Vision A* he had found the form that he wanted to use. Quite a few readers find *A Vision A* more direct and personal, and the fact that the material is slightly less digested may give it some freshness. The revision was largely finished by 1931 – the delay after that was mainly because the publishers were less than enthused by the work.

<i>A Vision A (1925)</i>	pages	<i>A Vision B (1937)</i>	pages
		A Packet for Ezra Pound	3-30
son to Vestigia	ix-xiii	Rapallo	3-7
		Introduction to 'A Vision'	8-25
		To Ezra Pound	26-30
tion by Owen Alberne	xv-xxiii	Stories of Michael Roburaries and His Friends	32-35
		The Phases of the Moon	59-64
What the Caliph Partly Learned	3-117	Book I: The Great Wheel	67-184
Wheel and the Phases of the Moon	3-8		
Dance of the Four Royal Persons	9-11		
I: The Great Wheel	12-37	Part I: The Principal Symbol	67-80
		Part II: Examination of the Wheel	80-104
Twenty-Eight Embodiments	58-117	Part III: The Twenty-Eight Incarnations	105-184
What the Caliph Refused to Learn	121-176	Book II: The Completed Symbol	187-215
at Geometry or the Gift of Harun Al-Raschid	121-127		
Geometrical Foundation of the Wheel	128-176		
I: Dove or Swan	179-215	Book III: The Soul in Judgment	219-240
	179		
Great Wheel and History	180-215		
I: The Gates of Pluto	219-256	Book IV: The Great Year of the Ancients	243-263
Fool by the Roadside	219		
Great Wheel and from Death to Birth	220-252		
		Book V: Dove or Swan	267-302
		I: Leda	267
		II-V	267-300
		The End of the Cycle	301-302
Souls' Night	233-256	All Souls' Night: An Epilogue	303-305

Neil Mann, <<http://www.yeatvision.com/Versions.html>>

Q: *Would you speak of the new book you have co-edited with Matthew Gibson and Claire V. Nally, W. B. Yeats's *A Vision*. Explications and Contexts (2012), in terms of a return to a scholarly safe and legitimated side of traditional publishing, or, rather, as an exploration into alternative forms of scholarly publishing?*

A: Both, I suppose. Firstly, this is a collaboration – it is not just me involved, so I do not decide everything and it was important to have a range of contributors, many of whom need to publish in more traditional ways because of their universities' academic requirements. A book is a known quantity – it goes into the Library of Congress and any other libraries that buy it, so it is accessible in other catalogues and forms of referencing too. Secondly, the book is available for free download, so in many ways it is part of a new, hybrid form of publishing, where the paper book gives a physical presence and permanence, while most readers will probably come to it in electronic form, and probably by search. The fact that it is pdf rather than fluid text for an e-reader may place it on the more traditional side, but that is a factor that we are considering. Finally, I do not see any real conflict between the book and the web – they are complementary technologies and I certainly use both, side by side.

Q: *In Everywhere that antinomy of the “One and the Many”: the Foundations of “A Vision”, the introductory essay to the new volume, you maintain that «Yeats's clearest statement of the system foundation comes at the opening of the second book of A Vision B, the Completed Symbol». In what sense does «the Completed Symbol» represent the groundwork of the whole system and why, as you argue, «it is not given the prominence that it may seem to warrant, placed as a supporting comment» (5)?*

A: I was actually referring to a single, particular sentence on the first page of that section: «The whole system is founded upon the belief that the ultimate reality, symbolised as the Sphere, falls in human consciousness . . . into a series of antinomies» (AVB 187). This is the system metaphysical foundation, which Yeats explores relatively little. Yet if you look at the context Yeats is dealing with something quite different, the *Principles*, and this statement is put in almost as an aside, «a supporting comment». I think it should have been given a lot more prominence, and that Yeats should probably have realized that his readers would like a little more exposition of the more universal first principles than he actually gives.

Possibly «the Completed Symbol» itself suffers some neglect too, as you suggest, from the fact that most people reach it with some fatigue after the opening sections, only to meet more new definitions, and this time without even the apparently practical elements of the previous book. Most people tend to find the *Principles* too sketchy and that Yeats's approach is dominated by mechanics rather than by concepts. I think that many, understandably, skim this material.

Q: *Neil, if you were asked to create a new website on another work by Yeats, which one would you choose?*

A: *A Vision* is very much a special interest of mine, and I do not think that there is the same need for new material in other areas of Yeats studies – there are so many books on so much already and quite a lot of primary material already too. Again, I think one of the big problems is the US copyright cutting things off at 1923. There were plans a few years back with the National Library of Ireland looking at making some of the Yeats manuscripts accessible online, and that would certainly be a fascinating possibility, but it is something that only the National Library could do.

Another factor is that *A Vision* is not a work of art, and none of Yeats's other works needs explication in the same way or is so convoluted. It is very different when you are dealing with a work of art, where the form and the expression are essential to the work itself – *A Vision* has artistic elements but Yeats never intended the explanation of the system to be taken as art⁶. Having said all that, however, I have long had an interest in the role of the Golden Dawn elemental magic in *The Wind Among the Reeds*. Certain aspects there might lend themselves rather well to the flexibility of the web and the potential for non-linear exploration.

And I am sure it will be another great project!

This interview has been shaped and carried out collaboratively through e-mail communication (March-June 2012). All my gratitude to Neil Mann for his constant interest in my Yeatsian 'web-related' projects and for his relevant and careful comments on the draft of this Q&A.

Notes

¹ These include the essays *George Yeats and Athanasius Kircher*, «Yeats Annual», 16, 2005, pp. 163-193 (<[http://www.yeatsvision.com/Mann.George Yeats and Athanasius Kircher.pdf](http://www.yeatsvision.com/Mann.George%20Yeats%20and%20Athanasius%20Kircher.pdf)>) and *W. B. Yeats and the Vegetable Phoenix*, «Yeats Annual» 17, 2007, pp. 3-35 (<[http://www.yeatsvision.com/Mann.Yeats and Vegetable Phoenix.pdf](http://www.yeatsvision.com/Mann.Yeats%20and%20Vegetable%20Phoenix.pdf)>).

² Henceforth the two editions will be indicated as *A Vision A* (1925) and *A Vision B* (1937).

³ See Arianna Antonielli, *Shaping the New English Literature? An Interview with Web-Author C. Kilian, OA Publisher F. Pinter, and Academic Web-Reader C. M. Bajetta*, «Textus», 22, 2009, pp. 419-420.

⁴ *Transferred Illusions: Digital Technology and the Forms of Print*, Ashgate, Farnham-Burlington 2009, p. 14.

⁵ S. Saxby, *Introductory Note* to C. Sullivan, *Digital Identity*, University of Adelaide Press, Adelaide 2011.

⁶ He wrote to his first publisher, T. Werner Laurie, about the difficulty of dealing with «purely technical portions which cannot have literary value» and thought about putting «these portions into a different kind of type» so that readers «would know when to expect beauty of form, or my attempt at it, and when to expect mere explanation» (11 September 1924), see J.

Kelly (ed.), *The Collected Letters of W. B. Yeats*, Oxford UP (Intelex Electronic Edition), Oxford 2002, accession number 4649, held in the W.B. Yeats Collection, in the Special Collections of the Robert W. Woodruff Library at Emory University, Atlanta GA.

Works Cited

- Antonelli Arianna, *Shaping the New English Literature? An Interview with Web-Author C. Kilian, OA Publisher F. Pinter, and Academic Web-Reader C. M. Bajetta*, «Textus», 22, 2009, pp. 643-662.
- Deegan Marilyn, Sutherland Kathryn, *Transferred Illusions: Digital Technology and the Forms of Print*, Ashgate, Farnham, Surrey-Burlington, VT 2009.
- Mann Neil, *George Yeats and Athanasius Kircher*, «Yeats Annual», 16, 2005, pp. 163-193; available online: <<http://www.yeatsvision.com/Mann.GeorgeYeatsandAthanasiusKircher.pdf>> (07/2012).
- , *W. B. Yeats and the Vegetable Phoenix*, «Yeats Annual», 17, 2007, pp. 3-35; available online: <<http://www.yeatsvision.com/Mann.YeatsandVegetablePhoenix.pdf>> (07/2012).
- , *A Vision Website*, <<http://www.yeatsvision.com/index.html>> (05/2012).
- , *A Vision Blog*, <<http://YeatsVision.blogspot.com/>> (07/2012).
- Mann Neil, Gibson Matthew, Nally Claire (eds), *W.B. Yeats's "A Vision": Explications and Contexts*, Clemson University Digital Press, Clemson 2012; available online: <<http://www.clemson.edu/caah/cedp/cudp/pubs/vision/index.html>> (07/2012).
- Orwell George, *W. B. Yeats* (1943), in W.H. Pritchard (ed.), *W. B. Yeats: A Critical Anthology*, Penguin Books, Harmondsworth 1972, pp. 187-193.
- Sullivan Clare, *Digital Identity*, University of Adelaide Press, Adelaide 2011.
- Yeats W.B., Ellis E.J., *The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical*, Bernard Quaritch, London 1893.
- Yeats W.B., *A Vision: An Explanation of Life Founded upon the Writings of Giraldus and upon Certain Doctrines attributed to Kusta Ben Luka*, T. Werner Laurie Ltd., London 1925.
- , *Autobiographies*, Macmillan, London 1955.
- , *A Vision* (1937), Macmillan, London 1962.
- , *Essays and Introductions*, Macmillan, London-New York 1961.
- , *The Collected Works of W.B. Yeats, Volume III: Autobiographies*, ed. by W. O'Donnell, D.N. Archibald, J. Fraser Cocks, Scribner, New York 1999.
- , *The Collected Letters of W. B. Yeats*, ed. by J. Kelly, Oxford UP (Intelex Electronic Edition), Oxford 2002.

Gabriele Baldini

«Dietro un velo». Gabriele Baldini traduce Yeats

Fiorenzo Fantaccini

Università di Firenze (<fiorenzo.fantaccini@unifi.it>)

«In vita si era mimetizzato nella figura del professore, critico e storiografo, ma anche traduttore di tutto Shakespeare»¹: così Viola Papetti tratteggia efficacemente la personalità 'insolita' di Gabriele Baldini (1919-1969), anglista e americanista di rango, allievo di Mario Praz e docente a Roma presso la Facoltà di Magistero per quasi un ventennio. Autore di fondamentali studi su Poe, Melville, Webster, sul teatro inglese da Shakespeare al Settecento, Baldini fu anche musicologo, esperto di melodramma italiano, di Verdi in particolare. La sua attività di traduttore, infaticabile ed eclettico, spazia da Webster a Marlowe, da Poe a Dreiser, Willa Cather e Sherwood Anderson, da Greene a Orwell, ma è per l'impresa titanica di rendere in italiano tutte le opere shakespeariane che Baldini è soprattutto ricordato, un «quotidiano commercio»² durato un quindicennio e culminato nel 1963, quarto centenario della nascita del Bardo, con la pubblicazione per i tipi di Rizzoli delle 4000 pagine delle *Opere complete nuovamente tradotte e annotate*, da allora regolarmente ristampate, singolarmente o in volumi antologici. Le traduzioni baldiniane, che privilegiano la resa in prosa, raramente son state usate per la scena; le loro pecche sono la «vaga patina ottocentesca»³ e l'alone 'rondista', che pure affascinano per la loro 'inattualità', perché – come sostenne Ennio Flaiano, che apprezzava il traduttore «per la sua solidissima cultura, l'antica giovialità, un raro buon senso e qualcosa che illumina tutto questo: un profondo amore per Shakespeare, un amore probabilmente ricambiato e che fila senza una nube» – la prosa di Baldini è «piena di umore, con impercettibili spiragli d'impertinenza»⁴. Un altro dei motivi per cui le versioni vennero criticate è l'acribia filologica che eccede in fedeltà, provoca un'espansione del testo e fa sì che si accresca e dilaghi abbondante, di certo per venire incontro al lettore (Vittorio Gabrieli definisce l'operazione di Baldini «traduzione-esplicazione»⁵); una soluzione che va contro le scelte stilistiche del Baldini saggista e prosatore, inventivo, coltissimo ma sempre sobrio, elegante e misurato. Lo dimostra la breve introduzione a tredici traduzioni di poesie di W.B. Yeats che qui presentiamo, in cui sembra prevalere quell'«opzione diminutiva» di cui parla Mariarosa Bricchi nelle sue note sulla scrittura saggistica baldiniana⁶: la presentazione è succinta, asciutta, precisa, anche graffiante, ma in definitiva esauriente, e si 'appoggia' alle chiarificazioni proposte da Giorgio Melchiori nella sua introduzione alle *Quaranta poesie* di Yeats tradotte per Einaudi nel 1965.

Le idee di Baldini sulla traduzione sono espresse soprattutto nell'«Avvertimento» alle traduzioni shakespeariane. A informare la sua attività – lo si è detto – è soprattutto lo scrupolo filologico: obiettivo di chi traduce è «intendere il peso semantico e stilistico dell'originale e di trasportarne quanto più possibile e nei modi più urbani [...] nella nuova lingua, italiana. Quanto più possibile. Non certo fino al punto di rinunciare a farsi leggere»

(*Opere complete*, vol. 1, pp. 12-13). Eppure certe scelte esorbitanti o polverose di urbano e nuovo hanno ben poco; se ne leggano diversi esempi nel saggio di Viola Papetti *Un traduttore miracoloso*⁷. Le intenzioni di Baldini di muoversi per istinto «nel seminato del Manzoni o delle *Operette morali*», e «di adoperarsi a sfrondare la nuova prosa che si era venuta organizzando di tutto quello che avrebbe potuto apparire di riporto, raggiustato, calcolato, infine» (p. 14) vengono in definitiva disattese. Fedeltà, dunque, e purismo ottocentista che tuttavia - notava Praz - vengono disciolti spesso «nella perifrasi e nella chiosa»⁸.

Le versioni da Yeats qui ristampate risalgono al 1966. Furono raccolte - con testo inglese a fronte - in una dispensa dal titolo *Malory, Sackville, Yeats: anno accademico 1966-67. Testi, traduzioni e commenti*, curata da Baldini per un suo corso universitario, e pubblicata da E. de Santis⁹. La scelta è essenziale, ma significativa, e copre tutto l'arco della parabola poetica yeatsiana. Sulle versioni di Melchiori, che «aspirano [...] alla fedeltà letterale» (*Quaranta poesie*, p. 137), quelle di Baldini dichiaratamente si modellano, essendo condotte, leggiamo, «col suo stesso metodo: interpretazione del testo e sua trascrizione, verso per verso, in un corretto italiano» (p. 178). Si tratta di traduzioni che, seppur 'di servizio', risultano limpide, distanti dalle versioni shakespeariane per la maggior corrispondenza all'originale e il maggior controllo sulla sovrapposizione o l'aggiunta. Baldini era consapevole che la 'sfortuna' dello Yeats poeta in Italia fino alla metà degli anni Sessanta del Novecento fosse proprio dovuta al dato idiosincratico e ridondante che, ad esempio, caratterizza le pallide versioni di Roberto Sanesi e altre che precedono quelle di Melchiori. Si costrinse quindi a proporre l'«estrema verità»¹⁰ del testo senza 'sprechi', lasciando vive le ambiguità, l'intensità e il mistero dell'originale, custodendo per il lettore l'essenziale, che deve consistere «in quell'intimo lavoro della fantasia sollecitata dalla parola»¹¹, poiché - osservava giustamente - della poesia di Yeats in traduzione si può avere «soltanto un'idea mediata, indiretta, come di qualcosa appena intravista dietro un velo» e che «non si può fare, umanamente, di più» (pp. 178-179).

Note

¹ V. Papetti, *Presentazione*, in Ead. (a cura di), *La forma del fuoco e la memoria del vento. Gabriele Baldini saggista e narratore*, Storia e Letteratura, Roma 2003, p. 7.

² V. Gabrieli, *Ricordo di Gabriele Baldini*, in AA.VV., *Arte e letteratura. Scritti in onore di Gabriele Baldini*, Storia e Letteratura, Roma 1972, p. 15.

³ Una "lettera scarlatta" di Gerardo Guerrieri, in G. Baldini, *Le acque rosse del Potomac*, Rizzoli, Milano 1967, p. 350.

⁴ E. Flaiano, *Recensione a W. Shakespeare, Opere complete* (1964), in Id., *Lo spettatore addormentato*, Rizzoli, Milano 1983, p. 186.

⁵ V. Gabrieli, *Ricordo di Gabriele Baldini*, cit., p. 19.

⁶ M. Bricchi, *Le due maniere di Gabriele Baldini: note sulla scrittura saggistica*, in V. Papetti (a cura di), *La forma del fuoco ...*, cit., p. 31.

⁷ V. Papetti, *Un traduttore miracoloso*, in W. Shakespeare, *Amleto*, cura, introduzione e note di K. Elam, trad. di G. Baldini, Rizzoli, Milano 2006, pp. 49-67.

⁸ M. Praz, *Caleidoscopio shakespeariano*, Adriatica, Bari 1969, p. 176.

⁹ Ho consultato le copie presenti nella Biblioteca Nazionale di Firenze e nella Biblioteca Nazionale di Roma. Un sentito ringraziamento va a Carlo Ginzburg, erede di Baldini, che ha gentilmente concesso la ristampa delle traduzioni e della breve premessa. La parte su Yeats è alle pp. 175-208.

¹⁰ L. Frezza, *A Gabriele Baldini*, in AA.VV., *Arte e letteratura ...*, cit., p. 7.

¹¹ G. Baldini, *Volgarizzamenti*, in Id., *Le acque rosse del Potomac*, cit., p. 306.

W.B. Yeats: tredici poesie

Gabriele Baldini

W.B. Yeats nacque a Dublino il 13 giugno 1865, ma prima dei dieci anni la famiglia si trasferì in Inghilterra, a Londra. A quindici anni, tuttavia, il ritorno in Irlanda suggerì il consolidarsi del mito maggiore e centrale del poeta. Sulle orme dell'attività paterna furono tentati, dapprima, studi d'arte: e la pittura fu definitivamente abbandonata per la poesia solo nel 1886, con la pubblicazione di un dramma in versi, *Mosada*, di poi ripudiato. L'esordio sbagliato lasciò tuttavia un segno importante nell'opera del poeta, in cui l'elemento pittorico e comunque visivo, e soprattutto legato ai modi della scuola preraffaellita, ma con un'apertura che lo condurrà poi ad accettare in pieno e con naturalezza quelli dell'art nouveau, avrà sempre una importanza decisiva, anche se col trascorrere degli anni il segno si farà sempre più semplice e spoglio, abbandonando il forte, pervicace elemento decorativo che caratterizzò i versi pubblicati fin quasi alla fine del secolo, e di cui resta emblematica la famosa *Isola lacustre di Innisfree*.

Caratteristico di questa prima fase è anche l'appassionato interesse per il corpo delle saghe e delle leggende celtiche delle quali Yeats si fece raccoglitore insieme esatto ed estroso, inseguendole lungo le direttrici e dell'epopea pagana, dello stralunato sottomondo degli elfi, delle streghe e delle fate e infine anche d'una sorta di delicato smarrimento religioso in pro di un cristianesimo medioevale in cui furono sottolineati elementi anticattolici, come venne naturale per ragioni d'ascendenza familiare.

Questo attaccamento alla materia natia si ritrova presente in tutti gli stadi successivi della sua ricerca di poeta, anche se variamente trasformato e combinato con l'attenzione a quanto volgeva nella carta letteraria d'Europa a cavallo dei due secoli. Nel 1904, con la fondazione dell'Abbey Theatre di Dublino – promossa dal poeta e da Lady Augusta Gregory – che avrebbe dovuto essere, come in effetti fu, il centro di un risveglio letterario irlandese, W.B. Yeats concentrò i suoi interessi sul mezzo teatrale, peraltro non mai compiutamente posseduto come linguaggio di pari efficacia a quello della poesia. Ma l'Abbey Theatre, per merito soprattutto della finezza del giudizio e dell'apertura critica dello Yeats – che scoperse e portò, dopo iniziali difficoltà, al successo drammaturghi come J.M. Synge e Sean O'Casey – ebbe una parte determinante nella storia del teatro moderno e non soltanto di lingua inglese, e proprio per la sua capacità straordinaria di comprensione delle correnti

più disparate e apparentemente fino antitetiche, come quelle, ad esempio, che predicavano e attuavano il più crudo realismo proprio a *Giunone e il pavone* dello O'Casey, e quelle che si studiavano di dar corpo al più famoso e rimandatario misticismo espresso nelle forme indirette e simboliche dei Nō giapponesi, sperimentate dallo stesso Yeats. Anche oggi, del resto, l'Abbey Theatre, può offrire un 'double bill' con drammi affatto remoti tra loro come *Il furfantello dell'ovest* di Synge e *Il sogno delle ossa* di Yeats.

A un lungo soggiorno londinese alla fine del secolo, durante il quale Yeats si trovò a capo del Rhymers' Club da lui fondato, ed espressione più avanzata del decadentismo inglese, e alla sua frequentazione di Arthur Symons, Lionel Johnson, W.E. Henley ed Ernest Dawson, si fa risalire l'interesse per la poesia simbolista francese – in specie Mallarmé – a cui tanto dovrà la fase intermedia dell'attività poetica dell'autore di *Veleggiando verso Bisanzio*.

Meno impegnati sembrano gli sforzi per imprimere un qualche segno risentito a una figura di rivoluzionario e profeta della indipendenza irlandese: atteggiamenti in cui si compongono una breve attività politica nella qualità di Senatore del nuovo Stato libero d'Irlanda, e nell'ostinato e anche un po' ridicolo vagheggiamento dell'amore impossibile e mai corrisposto per la patriota e attrice Maud Gonne.

Una fase avanzata e per qualche aspetto risolutiva di Yeats è quella in cui ai modi e agli effetti del simbolismo francese egli sposa quelli di un simbolismo esoterico da cui era fatale che si lasciasse prendere, dapprima aderendo alle dottrine teosofiche di Madame Blavatsky ed entrando a far parte, quindi, dell'Ordine Ermetico dell'Aurora Dorata, alla cui direzione subentrò infine lo stesso poeta. Variamente influenti su questa ultima fase sono anche le nozze con Georgie Hyde-Lees, anch'essa affiliata all'Ordine dell'Aurora Dorata. Dalle facoltà medianiche della moglie e dai suoi esperimenti di scrittura automatica, Yeats si sforza di decifrare e di elaborare un sistema cosmologico che sarà esposto nel trattato *Una visione* (1925, riscritto nel 1937). Riaffiora meglio marcata, a questo punto, una lettura giovanile ch'era stata condizionatrice di tutta una vita e un'esperienza: William Blake.

Yeats è morto alla vigilia della seconda guerra mondiale, il 28 gennaio 1939, in un paesino della Francia meridionale. Perché la sua salma potesse esser trasportata in Irlanda e inumata con l'epitaffio da lui dettato sotto il Ben Bulbin, si dovette attendere il 1948. Alla cerimonia, il governo irlandese era rappresentato dal ministro MacBride, ch'era figlio di Maud Gonne.

Poiché tra i più illuminanti contributi alla chiarificazione della poesia di Yeats ce n'è uno italiano, di Giorgio Melchiori, ci è grato concludere questa notizia con una citazione:

Yeats soffre e gode allo stesso tempo [...] della fondamentale ambiguità della condizione dell'uomo nell'universo, e dell'intimo dissidio in ciascuno di noi. La sua

teoria dell'io e dell'anti-io, o dell'io contrapposto alla maschera, è espressione della consapevolezza che l'uomo vorrebbe costantemente essere quel che non è. E l'espressione poetica ed estetica è l'unico modo di raggiungere una momentanea fusione, la pace di un attimo, nella costante dialettica degli opposti, attrazione e repulsione esistenti all'interno della personalità umana. L'arte è così anche atto d'amore, e si esprime nella fase più matura così della sua poesia in un vigoroso simbolismo erotico e sessuale, che trova la sua più alta figurazione nel sonetto *Leda e il cigno*. Un simbolismo di vigore tale, dicevo, da farsi concreto, da divenire realtà fisica. Si risolve così nei suoi versi anche l'ulteriore antinomia fra astrazione di pensiero e realtà concreta. E la realtà a sua volta si trasfigura: il vecchio poeta e uomo pubblico, il senatore dello Stato Libero d'Irlanda, oppresso dagli anni, diviene il viaggiatore diretto a Bisanzio, il danzatore che si annulla nella danza.

La poesia di Yeats dunque, anche al di là delle sue singolarissime qualità formali, ci rende la figura intera dello Uomo, il suo costante tormento dovuto alla coscienza della sua inadeguatezza, e insieme la sua gioia di vivere appunto in questa condizione imperfetta. È in ciò la sua grandezza. (W.B. Yeats, *Quaranta poesie*, Einaudi, Torino 1965, p. viii)

Con una sola eccezione, Yeats è stato piuttosto sfortunato con i traduttori italiani. L'eccezione è per l'appunto quella di Giorgio Melchiori. Le mie traduzioni, che qui presento per la prima volta, sono condotte col suo stesso metodo: interpretazione del testo e sua trascrizione, verso per verso, in un corretto italiano. A questo modo, si può avere, della poesia di Yeats soltanto un'idea mediata, indiretta, come di qualcosa appena intravista dietro un velo: ma non si può fare, umanamente, di più. Una preziosa imitazione di Eugenio Montale (*L'indiano all'amata*, in *Quaderno di traduzioni*, Edizioni della Meridiana, Milano 1948) riscatta alla poesia italiana un saggio di poesia yeatsiana poco o null'affatto rappresentativo.

Va notato, tuttavia, che per il progressivo spogliarsi delle suggestioni di uno stile smagliante e capriccioso nelle ultime e più intense poesie, lo Yeats bizantino, curiosamente, si riesce a trasportare in altra lingua molto più facilmente e con molto minor spreco. Le difficoltà qui non sono più tanto del tradurre, quanto dell'intendere, dell'interpretare: ma la ambiguità, il mistero e una sorta di caparbia volontà a restar celato sono parte dell'emozione poetica: e non potendosi risolvere, non vanno certo forzate.

THE LAKE ISLE OF INNISFREE

I WILL arise and go now, and go to
 Innisfree,
 And a small cabin build there, of clay and
 wattles made:
 Nine bean-rows will I have there, a hive for
 the honey-bee,
 And live alone in the bee-loud glade.

And I shall have some peace there, for
 peace comes dropping slow,
 Dropping from the veils of the morning to
 where the cricket sings;
 There midnight's all a glimmer, and noon a
 purple glow,
 And evening full of the linnet's wings.

I will arise and go now, for always night
 and day
 I hear lake water lapping with low sounds
 by the shore;
 While I stand on the roadway, or on the
 pavements grey,
 I hear it in the deep heart's core.

(1888)

WHEN YOU ARE OLD

WHEN YOU are old and grey and full of
 sleep,
 And nodding by the fire, take down this
 book,
 And slowly read, and dream of the soft look
 Your eyes had once, and of their shadows
 deep;
 How many loved your moments of glad
 grace,
 And loved your beauty with love false or
 true,
 But one man loved the pilgrim soul in you,
 And loved the sorrows of your changing
 face;
 And bending down beside the glowing
 bars,
 Murmur, a little sadly, how love fled
 And paced upon the mountains
 overhead
 And hid his face amid a crowd of stars.

(1891)

L' ISOLA LACUSTRE DI INNISFREE

Mi leverò subito, mi metterò in cammino,
 e andrò a Innisfree,
 E vi costruirò una piccola capanna d'argilla
 e di canne.
 Nove filari a fave, avrò laggiù, un'arnia per
 le api,
 Solo vivrò nella radura in mezzo al ronzio delle api.

E godrò un po' di pace laggiù, che goccia a
 goccia scende la pace,
 Scende dai veli del mattino fino a dove
 canta il grillo;
 E la mezzanotte è un vivido palpitar di luci,
 purpurea incandescenza il meriggio.
 Tutta piena d'ali di fanello è la sera.

Mi leverò e subito mi metterò in cammino,
 ché sempre notte e giorno
 Ascolto l'acqua del lago mentre con suoni
 discreti lambisce la sponda,
 Mentr'io attendo sulla strada, su grigi
 marciapiedi,
 Odo il suo suono nell'intimo segreto del mio
 cuore,

QUANDO SARAI ...

Quando sarai vecchia e grigia e pieno di sonno
 avrai il capo
 A tentennare presso il fuoco, togli questo
 libro,
 Leggilo con cura, e sogna il tenero sguardo
 Che i tuoi occhi ebbero una volta, sogna anche
 le loro ombre fonde;
 E come tanti amarono i tuoi momenti di grazia
 felice
 E amarono la tua bellezza con falso o vero
 amore;
 Ma uno solo amò in te la tua anima errante
 E amò le pene del tuo mutevole
 volto;
 E curva sui ceppi che rimandano il loro
 bagliore,
 Mormora pure, un po' triste, come Amore si
 volse in fuga,
 E oltrepassò i monti
 E nascose il suo volto in una miriade di stelle.

A COAT

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

(1912)

THE MAGI

NOW as at all times I can see in the
 mind's eye,
 In their stiff, painted clothes, the pale
 unsatisfied ones
 Appear and disappear in the blue depth of
 the sky
 With all their ancient faces like rain-beaten
 stones,
 And all their helms of silver hovering side
 by side,
 And all their eyes still fixed, hoping to find
 once more,
 Being by Calvary's turbulence unsatisfied,
 The uncontrollable mystery on the bestial floor.

(1913)

UPON A DYING LADY

I
Her Courtesy
 WITH the old kindness, the old
 distinguished grace,
 She lies, her lovely piteous head amid dull
 red hair
 Propped upon pillows, rouge on the pallor of
 her face.
 She would not have us sad because she is
 lying there.
 And when she meets our gaze her eyes are
 laughter-lit,
 Her speech a wicked tale that we may vie
 with her,
 Matching our broken-hearted wit against her
 wit.
 Thinking of saints and of Petronius Arbitrator.

UN MANTELLO

Fatto ho al mio canto un mantello
 Ornato di ricami
 D'antiche mitologie
 Da capo a piedi;
 Me l'han strappato gli sciocchi,
 L'hanno ostantato davanti a tutti
 Come se l'avessero ricamato loro.
 Lascia, o mio canto, che se lo tengano,
 Perché c'è più coraggio
 A camminare nudi.

I MAGI

Anche ora, come sempre, li posso vedere
 nell'occhio del mio spirito,
 Nelle loro rigide vesti dipinte, pallidi e
 insoddisfatti,
 Apparire e sparire nell'azzurro profondo del
 cielo,
 I loro volti antichi come pietre solcate dalla
 pioggia,
 I loro elmi d'argento che tentennano l'uno
 accanto all'altro,
 E i loro occhi fissi che sperano di trovare ancora
 una volta
 - Non paghi al tumulto del Calvario -
 L'incontrollabile mistero sul suolo, bestiale.

VERSI SU UNA SIGNORA MORIBONDA

I.
La sua cortesia
 Con l'antica gentilezza, l'antica grazia e
 distinzione,
 Ella giace, il suo bel capo pietoso fra i capelli
 d'un rosso spento
 Puntellato ai cuscini, sul pallore del volto un po'
 di rouge.
 Non vuol che siamo tristi perché così se ne
 giace,
 E come incontra il nostro sguardo, s'accende il
 suo di riso
 E narra una storiella salace per indurci a
 gareggiare con lei,
 Confrontando con la sua arguzia l'arguzia nostra
 desolata,
 Pensando insieme ai santi e a Petronio Arbitro.

II

Certain Artists bring her Dolls and Drawings

Bring where our Beauty lies
 A new modelled doll, or drawing,
 With a friend's or an enemy's
 Features, or maybe showing
 Her features when a tress
 Of dull red hair was flowing
 Over some silken dress
 Cut in the Turkish fashion,
 Or it may be, like a boy's.
 We have given the world our passion
 We have naught for death but toys.

III

She turns the Dolls' Faces to the Wall

Because to-day is some religious festival
 They had a priest say Mass, and even the
 Japanese,
 Heel up and weight on toe, must face
 the wall
 - Pedant in passion, learned in old
 courtesies,
 Vehement and witty she had seemed -; the
 Venetian lady
 Who had seemed to glide to some intrigue
 in her red shoes,
 Her domino, her panniered skirt copied
 from Longhi;
 The meditative critic; all are on their toes,
 Even our Beauty with her Turkish trousers on.
 Because the priest must have like every dog
 his day
 Or keep us all awake with baying at the moon,
 We and our dolls being but the world were
 best away.

IV

The End of Day

She is playing like a child
 And penance is the play,
 Fantastical and wild
 Because the end of day
 Shows her that some one soon
 Will come from the house, and say -
 'Though play is but half done -
 'Come in and leave the play.'

V

Her Race

She has not grown uncivil

II.

Alcuni artisti le portano bambole e disegni

Là dove giace la nostra bella portate
 Una bambola modellata pur ora, o un disegno,
 Che d'un amico o d'un nemico
 Rimandi la fattezze, o che ci offra
 Le sue, di quando una treccia
 Di capelli rossi un po' spenti fluente scendeva
 Su una veste di seta
 Tagliata alla foggia turca
 O forse simile a quello d'un ragazzo.
 Demmo al mondo la nostra passione.
 Per la morte abbiamo solo giocattoli.

III.

Ella rivolta contro il muro il viso delle bambole

Oggi è una solennità religiosa, e perciò
 Hanno avuto un prete a dir Messa, e persino la
 Giapponese
 Col tacco alto e il peso sulle punte, dovette
 volgersi contro il muro
 - Pedante nella passione, esperta d'antiche
 cerimonie.
 Ci parve insieme veemente e arguta - la dama
 veneziana
 Con l'aria di involarsi furtiva a un'avventura,
 sulle sue scarpette rosse,
 Il domino, il guardinfante modellati su un
 Longhi;
 Il critico intento; tutti si tengono in punta di piedi,
 Ed anche la nostra bella, che ha indossati i calzoni turchi.
 Ché anche al prete spetta, come ad ogni cane, la
 sua giornata,
 O altrimenti ci terrà svegli abbaiando alla luna;
 E a noi e alle nostre bambole, che siamo soltanto il mondo
 S'addice starcene lontani.

IV.

Il termine della giornata.

Giuoca ella come una bimba
 E penitenza è giuoco
 Fantastico e sfrenato,
 Perché il termine della giornata
 Le annuncia che qualcuno presto
 Verrà dalla casa a dirle -
 Nonostante il giuoco sia compiuto appena a metà -
 "Rientra e smetti di giocare".

V.

La sua razza

Non s'è fatta villana

As narrow natures would
 And called the pleasures evil
 Happier days thought good;
 She knows herself a woman,
 No red and white of a face,
 Or rank, raised from a common
 Unreckonable race;
 And how should her heart fail her
 Or sickness break her will
 With her dead brother's valour
 For an example still?

VI

Her Courage

When her soul flies to the predestined
 dancing-place
 (I have no speech but symbol, the pagan
 speech I made
 Amid the dreams of youth) let her come
 face to face,
 Amid that first astonishment, with Grania's
 shade.
 All but the terrors of the woodland flight forgot
 That made her Diarmuid dear, and some
 old cardinal
 Pacing with half-closed eyelids in a sunny
 spot
 Who had murmured of Giorgione at his
 latest breath -
 Aye, and Achilles, Timor, Babar, Barhaim,
 all
 Who have lived in joy and laughed into the face of Death.

VII

Her Friends bring her a Christmas Tree

Pardon, great enemy,
 Without an angry thought
 We've carried in our tree,
 And here and there have bought
 Till all the boughs are gay,
 And she may look from the bed
 On pretty things that may
 Please a fantastic head.
 Give her a little grace,
 What if a laughing eye
 Have looked into your face?
 It is about to die.

(1913-14)

Come sarebbe accaduto a nature piccine
 Né ha giudicato cattivi quei piaceri
 Che i giorni più felici crederettero buoni;
 Sa d'essere una donna,
 Non rosso e bianco su un volto,
 O rango, educata da un'ordinaria
 Razza senza distinzione;
 E come avrebbe potuto venirle meno il cuore
 O spezzarle il male la volontà
 Da che il valore del fratello morto
 Le fu sempre d'esempio?

VI.

Il suo coraggio

Quando la sua anima volerà al luogo della
 danza che l'è destinato
 (Altro non ho linguaggio che simbolico, il
 linguaggio pagano che mi sono creato
 Frammezzo i sogni della giovinezza) s'incontri
 ella faccia a faccia
 In quel suo primo stupore, nell'ombra di
 Grania,
 Quasi obliati i terrori della fuga nelle selve
 Che caro le resero Diarmuid, e in qualche
 vecchio cardinal
 Mentre passeggia con le palpebre socchiuse in
 luogo assoluto
 Che mormorò di Giorgione con l'ultimo
 respiro -
 Sì, e s'incontri con Achille, Timor, Babar,
 Barhaim, con tutti
 Coloro che vissero felici e risero in faccia alla Morte.

VII.

Gli amici le portano un albero di Natale.

Perdona, grande nemica,
 Senza pensieri d'ira
 Abbiamo portato qui dentro il nostro albero
 E qua e là abbiamo comprato qualcosa
 Così che ogni ramo ne splendesse,
 E dal letto ella potesse guardare
 A cose graziose, di quelle
 Che piacciono a uno spiritello fantastico.
 Concedi a lei la grazia d'una breve dilazione.
 Che conta se un occhio sorridente
 Ti ha guardato in faccia?
 Morirà tra poco.

N.B.: La dama moribonda è Mabel, sorella del disegnatore Aubrey Beardsley, cui si allude nella sezione V. I Beardsley erano cattolici (cfr. l'allusione alla messa nella sezione III). I personaggi cui si allude nell'ultima sezione sono tolti a vario titolo dal folklore irlandese. Mabel morì di cancro nel 1912.

THE WILD SWANS AT COOLE

THE trees are in their autumn beauty,
The woodland paths are dry,
Under the October twilight the water
Mirrors a still sky;
Upon the brimming water among the stones
Are nine-and-fifty swans.

The nineteenth autumn has come upon me
Since I first made my count;
I saw, before I had well finished,
All suddenly mount
And scatter wheeling in great broken rings
Upon their clamorous wings.

I have looked upon those brilliant creatures,
And now my heart is sore.
All's changed since I, hearing at twilight,
The first time on this shore,
The bell-beat of their wings above my head,
Trode with a lighter tread.

Unwearied still, lover by lover,
They paddie in the cold
Companionable streams or climb the air;
Their hearts have not grown old;
Passion or conquest, wander where they will,
Attend upon them still.

But now they drift on the still water,
Mysterious, beautiful;
Among what rushes will they build,
By what lake's edge or pool
Delight men's eyes when I awake
some day
To find they have flown away?

(1916)

THE WHEEL

THROUGH winter-time we call on spring,
And through the spring on summer call,
And when abounding hedges ring
Declare that winter's best of all;
And after that there's nothing good
Because the spring-time has not come -
Nor know that what disturbs our blood
Is but its longing for the tomb.

(1921)

CIGNI SELVATICI A COOLE

Gli alberi sono nella loro bellezza autunnale.
Asciutti i sentieri del bosco,
Nel crepuscolo d'ottobre l'acqua
Specchia un cielo immoto;
Sull'acqua che giunge fino all'orlo delle pietre
Sono cinquantanove cigni.

Scaduto è il diciannovesimo autunno
Da quando ne ho fatto il conto la prima volta;
E prima di finire, li ho visti
D'un subito levarsi
E perdersi roteando in grandi anelli rotti
Sulle ali fragorose.

Quelle splendide creature ho guardato
E triste è ora il mio cuore.
Tutto è mutato dal dì ch'io ascoltando al crepuscolo
Su questa riva per la prima volta
Il suono di campana delle loro ali sul mio capo,
Mossi con un piede più leggero.

Non ancor colti da stanchezza, amanti fianco a fianco,
Solcano le fredde
Amichevoli correnti o si levano nell'aria;
Non invecchiarono i cuori;
Passione o conquista, ovunque muovano,
Li accompagnano tuttavia.

Vanno ora su chete acque,
Misteriosi, belli;
Fra quali canne costruiranno,
Sulla riva di quale lago o stagno
Allieteranno occhi umani quel giorno in cui mi
sveglierò
Per sapere che son volati via?

LA RUOTA

Invochiamo d'inverno la primavera,
A primavera l'estate,
E quando lussureggianti le siepi mandano suoni
Proclamiamo l'inverno la più bella stagione;
E dopo non c'è nulla che valga,
Perché la primavera tarda ancora
Né sappiamo che a turbarci il sangue
È solo il suo desiderio della tomba.

LEDA AND THE SWAN

A SUDDEN blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.

How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And how can body, laid in that white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.

Being so caught up,
So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her drop?
(1923)

AMONG SCHOOL CHILDREN

I
I WALK through the long schoolroom questioning;
A kind old nun in a white hood replies;
The children earn to cipher and to sing,
To study reading-books and histories.
To cut and sew be neat in everything
In the best modern way - the children's eyes
In momentary wonder stare upon
A sixty-year-old smiling public man.

II
I dream of a Ledaean body, bent
Above a sinking fire, a tale that she
Told of a harsh reproof, or trivial event
That changed some, childish day to tragedy.
Told, and it seemed that our two natures blent
Into a sphere from youthful sympathy,
Or, else, to alter Plato's parable,
Into the yolk and white of the one shell

III
And thinking of that fit of grief or rage
I look upon one child or t'other there
And wonder if she stood so at that age -
For even daughters of the swan can share
Something of every paddler's heritage -
And had that colour upon cheek or hair,
And thereupon my heart is driven wild:
She stands before me as a living child.

LEDA E IL CIGNO

Schianto improvviso: le ali grandi palpitano
Sulla giovane presa da vertigine; le cosce accarezzate
Da oscure membrane. Colta nel becco la nuca,
La tiene indifesa il suo petto al suo petto premendo

Come potranno dita incerte e atterrite respingere
La luce piumata dalle cosce che s'arrendono?
E come può un corpo, rovesciato in quell'impeto bianco
Non sentire il cuore straniero che palpita al suo luogo?

Un fremito nei lombi vi genera
La breccia nel muro, il tetto e la torre in fiamme
E Agamennone morto.

In ceppi,
Vinta dal sangue brutale dell'aria,
Il potere di lui poté forse trasmetterle conoscenza
Innanzi che il becco indifferente la lasciasse cadere?

ISPEZIONE SCOLASTICA

I.
Interrogo la classe muovendomi tra i banchi;
Una monaca vecchia e cortese in candida cuffia risponde:
Apprendono le alunne aritmetica e canto,
A studiar libri di lettura; e la storia.
E a tagliare e a cucire, ad essere compite
Secondo le mode d'oggi - gli occhi delle bambine
Con la meraviglia d'appena un momento fissano
Un famoso personaggio sessantenne che sorride.

II.
Sogno d'un corpo Ledeo, curvo
Su un fuoco morente, la storia da lei
Narrata d'un duro rimprovero, d'un fatto comune
Che pure trasformò in tragedia la giornata d'un bimbo...
Narra e parve che le nostre due nature si combinassero
In una sola sfera per giovanile attrazione,
Ovvero, mutando un poco la parabola di Platone,
Nel tuorlo e nella chiara dello stesso guscio.

III.
E pensando a quell'insorgere di dolore e di rabbia
Guardo ora una bimba ora l'altra,
E mi domando se stesse così a quell'età -
Ché le figlie del cigno anch'esse possono aver la loro parte
D'eredità d'ogni altro uccello acquatico' -
E se avesse quel colore o sulla gota o sui capelli,
E a questi pensieri s'accende il mio cuore di follia:
La vedo ritta dinanzi a me come una bimba viva.

IV

Her present image floats into the mind
 Did Quattrocento finger fashion it
 Hollow of cheek as though it drank the wind
 And took a mess of shadows for its meat?
 And I though never of Ledaean kind
 Had pretty plumage once - enough of that,
 Better to smile on all that smile, and show
 There is a comfortable kind of old
 scarecrow.

V

What youthful mother, a shape upon her lap
 Honey of generation had betrayed,
 And that must sleep, shriek, struggle to escape
 As recollection or the drug decide,
 Would think her son, did she but see that shape
 With sixty or more winters on its head,
 A compensation for the pang of his birth,
 Or the uncertainty of his setting forth?

VI

Plato thought nature but a spume that plays
 Upon a ghostly paradigm of things;
 Solider Aristotle played the taws
 Upon the bottom of a king of kings;
 World-famous golden-thighed Pythagoras
 Fingered upon a fiddle-stick or strings
 What a star sang and careless
 Muses heard:
 Old clothes upon old sticks to scare a bird.

VII

Both nuns and mothers worship images,
 But those the candles light are not as those
 That animate a mother's reveries,
 But keep a marble or a bronze repose.
 And yet they too break hearts - O Presences
 That passion, piety or affection knows,
 And that all heavenly glory symbolise -
 O self-born mockers of man's enterprise;

VIII

Labour is blossoming or dancing where
 The body is not bruised to pleasure soul,
 Nor beauty born out of its own despair,
 Nor blear-eyed wisdom out of midnight oil.
 O chestnut-tree, great-rooted blossomer,
 Are you the leaf, the blossom or the bole?
 O body swayed to music, O brightening glance,
 How can we know the dancer from the dance?

(1926)

IV.

Entra fluttuando nella mia mente la sua immagine d'oggi -
 L'hanno forse modellata dita quattrocentesche,
 Scavate le guance come se bevesse il vento
 E cibo le fosse una poltiglia d'ombre?
 Seppure non mai del genere Ledeo
 Anch'io una volta avevo belle piume ... ma basti di ciò,
 Meglio è sorridere a tutti coloro che sorridono, e dimostrare
 Che c'è pure una sorta di innocui accoglienti vecchi
 spaventapasseri.

V.

Quale giovane madre, sul suo grembo una forma
 Che il miele della generazione ha tradito.
 E che deve dormire, gridare, sforzarsi d'uscire
 A seconda che la memoria o la droga decidano,
 Crederebbe che suo figlio, s'ella potesse veder quella forma
 Con sessanta e più inverni sul capo,
 Fosse compenso per la pena della sua nascita,
 O l'incertezza del suo entrare nella vita?

VI.

Platone pensava che la natura fosse soltanto una spuma che
 Sullo spettro d'un paradigma di cose;
 Più deciso, Aristotile prendeva a vergate
 Le terga d'un re di re;
 Famoso in tutto il mondo, Pitagora, per la sua coscia d'oro
 Arpeggiava su un archetto o sulle corde e riandava
 Quanto una stella aveva cantato e quanto avevano
 udito le Muse indifferenti:
 Abiti vecchi su vecchi stecchi per spaventare un uccello.

VII.

Monache e madri venerano entrambe immagini,
 Ma quelle illuminate dalle candele non son come quelle
 Che animano le fantasticherie d'una madre,
 Ma serbano una calma di marmo o di bronzo.
 Eppure schiantano anch'esse i cuori - O presenze
 Alla passione note, e alla pietà e all'affetto,
 Emblemi di tutta la luce del cielo -
 O irrisioni d'umane intraprese da se stesse generate;

VIII.

Fiorisce e danza la fatica là dove
 Il corpo non soffre tortura per compiacere l'anima,
 E dove la bellezza non nasce dalla sua propria disperazione,
 Né la saggezza, con gli occhi cisposi dalla notturna lucerna.
 O castagno, che fiorisci dalle tue grandi radici,
 Sei tu foglia, fiore o tronco?
 O corpo che secondati al moto la musica o sguardo che illumini,
 Da che riconosceremo il danzatore dalla danza?

SAILING TO BYZANTIUM

I
 THAT is no country for old men. The young
 In one another's arms, birds in the trees
 - Those dying generations - at their song,
 The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,
 Fish, flesh, or fowl, commend all summer
 long
 Whatever is begotten, born, and dies.
 Caught in that sensual music all neglect
 Monuments of unaging intellect.

II
 An aged man is but a paltry thing,
 A tattered coat upon a stick, unless
 Soul clap its hands and sing, and
 louder sing
 For every tatter in its mortal dress,
 Nor is there singing school but studying
 Monuments of its own magnificence;
 And therefore I have sailed the seas and come
 To the holy city of Byzantium.

III
 O sages standing in God's holy fire
 As in the gold mosaic of a wall,
 Come from the holy fire, perne in a gyre,
 And be the singing-masters of my soul.
 Consume my heart away; sick
 with desire
 And fastened to a dying animal
 It knows not what it is; and gather me
 Into the artifice of eternity.

IV
 Once out of nature I shall never take
 My bodily form from any natural thing,
 But such a form as Grecian goldsmiths make
 Of hammered gold and gold enamelling
 To keep a drowsy Emperor awake;
 Or set upon a golden bough to sing
 To lords and ladies of Byzantium
 Of what is past, or passing, or to come.
 (1926)

BYZANTIUM

THE unpurged images of day recede;
 The Emperor's drunken soldiery are abed;
 Night resonance recedes, night-walkers' song

VELEGGIANDO VERSO BISANZIO

I.
 Non è un paese per i vecchi. I giovani
 L'uno stretto fra le braccia dell'altro, sugli alberi uccelli
 - Moribonde generazioni - presi dal loro canto,
 Cascate ricche di salmone, mari affollati da sgombri,
 Pesce, carne, selvaggina tutta l'estate
 raccomandano
 Quanto è generato, nasce e muore.
 Colti in quella musica dei sensi, trascurano tutti
 I monumenti dell'intelletto che non invecchia.

II.
 Un vecchio è una cosa miserevole,
 Una giacca lacera su un bastone, a meno che
 L'anima non batta le mani e canti, e sempre
 più forte canti
 Per ogni strappo della sua veste mortale,
 Né altra scuola di canto v'è se non lo studio
 Dei monumenti del suo stesso splendore;
 E quindi ho veleggiato sui mari e sono giunto
 Alla città santa di Bisanzio.

III.
 Uomini sapienti che vi levate nel sacro fuoco di Dio
 Come nel mosaico d'oro d'una parete,
 Scendete dal sacro fuoco, scendete in una spirale,
 Fatevi maestri di canto all'anima mia.
 Consumate il mio cuore fino a incenerirlo;
 malato di desiderio
 E legato a un animale morente
 Ignora quel che è; raccoglietemi
 Nell'artificio dell'eternità.

IV.
 Liberato com'io sia dalla natura non toglierò mai più
 La mia forma corporea da cosa naturale,
 Ma una forma di quelle che creano gli orefici greci
 D'oro battuto e di sfoglie d'oro
 Per mantener sveglio un Imperatore che caschi dal sonno;
 O posato su ramo d'oro a cantare
 A signori e signore di Bisanzio
 Di quel ch'è stato che è o che sarà.

BISANZIO

Le immagini non purgate del giorno recedono;
 La soldataglia ebba dell'imperatore è addormentata;
 Recedono i suoni della notte, il canto delle passeggerie

After great cathedral gong;
A starlit or a moonlit dome disdains
All that man is,
All mere complexities,
The fury and the mire of human veins.

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

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

At midnight on the Emperor's
pavement flit
Flames that no faggot feeds, nor steel has lit,
Nor storm disturbs, flames begotten of flame,
Where blood-begotten spirits come
And all complexities of fury leave,
Dying into a dance,
An agony of trance,
An agony of flame that cannot
sing a sleeve.

Astraddle on the dolphin's mire and blood,
Spirit after spirit! The smithies break the flood,
The golden smithies of the Emperor!
Marbles of the dancing floor
Break bitter furies of complexity,
Those images that yet
Fresh images beget,
That dolphin-torn, that gong-tormented sea.
(1930)

CRAZY JANE TALKS WITH THE BISHOP

I MET the Bishop on the road
And much said he and I.

Dopo il grande gong della cattedrale;
Una cupola illuminata dalle stelle o dalla luna sdegnata
Tutto quanto l'uomo è,
Tutte le proprie complessità,
La furia e il fango delle vene umane.

Galleggia di fronte a me un'immagine, uomo o ombra,
Ombra più che uomo, più immagine che ombra;
Perché il rocchetto dell'Ade avvolto dalle fasce
d'una mummia
Può svolgere all'indietro l'avvolgente sentiero;
Una bocca che non ha né umidità né respiro
Può convocare a raccolta bocche senza respiro;
Saluto il sovrumano;
Lo chiamo morte-in-vita e vita-in-morte.

Miracolo, uccello o aureo lavoro fatto a mano
Più miracolo che uccello o lavoro a mano,
Piantato sul ramo d'oro illuminato dalle stelle,
Può cantare come i galli dell'Ade,
O, amareggiato dalla luna, spregiare ad alta voce
Nella splendida luce del metallo immutabile
Il comune uccello o petalo
Ed ogni complessità di fango e sangue.

A mezzanotte sulla terrazza dell'imperatore
passano rapide e lievi
fiamme non nutrite da alcuna fascina né accese dall'acciaio,
né turbate dall'uragano, fiamme generate da fiamma,
Dove spiriti generati dal sangue vengono
Ad abbandonare ogni complessità di furia,
Morendo in una danza,
Un'agonia di estasi,
Un'agonia di fiamma che non può strinare
nemmeno una manica.

In sella al fango e al sangue del delfino,
Spirito dopo spirito! Le fucine spezzano il flusso,
Le auree fucine dell'Imperatore!
I marmi del pavimento su cui avviene la danza
Spezzano le amare furie di complessità,
Quelle immagini che nondimeno
A fresche immagini dan vita,
Quel mare lacerato dai delfini, tormentato dal gong.

GIANNA LA PAZZA PARLA AL VESCOVO

Ho incontrato il Vescovo sulla strada
E molto abbiám detto e lui e io.

'Those breasts are flat and fallen now,
Those veins must soon be dry;
Live in a heavenly mansion,
Not in some foul sty.'

'Fair and foul are near of kin,
And fair needs foul,' I cried.
'My friends are gone, but that's a truth
Nor grave nor bed denied,
Learned in bodily lowliness
And in the heart's pride.

'A woman can be proud and stiff
When on love intent;
But Love has pitched his mansion in
The place of excrement;
For nothing; can be sole or whole
That has not been rent.'

(1931)

UNDER BEN BULBEN

Under bare Ben Bulben's head
In Drumcliff churchyard Yeats is laid.
An ancestor was rector there
Long years ago, a church stands near,
By the road an ancient cross.
No marble, no conventional phrase;
On limestone quarried near the spot
By his command these words are cut:
*Cast a cold eye
On life, on death.
Horse man, pass by!*

September 4, 1938

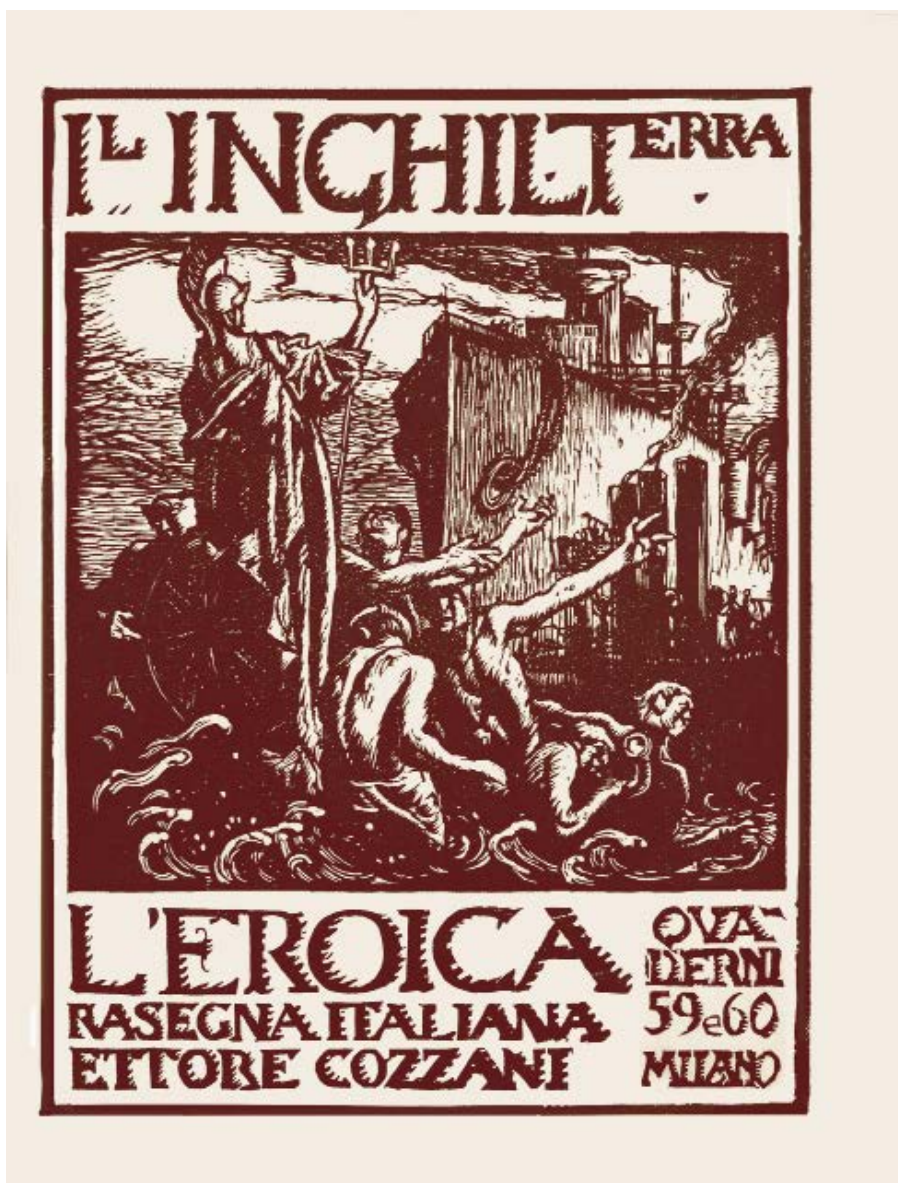
"Quei seni son piatti e cadenti, ora,
Quelle vene saranno presto inaridite;
Vivi in una celeste magione,
Non in qualche sozzo porcile".

"Parenti stretti sono il sozzo e il bello,
E il bello ha bisogno della sozzura", gridai.
"Andati sono i miei amici, eppure questa è una verità
Che mai né la tomba né il letto smentirono,
Appresa nell'umiliazione del corpo
E nell'orgoglio del cuore".

"Una donna può essere orgogliosa e rigorosa
Quando sia intenta all'amore;
Ma Amore ha eretto la sua magione
Nel luogo degli escrementi;
Perché nulla può essere integro e sano
Che non sia stato prima lacerato".

EPITAFFIO DEL POETA, da "Under Ben Bulben"

Sotto la cima spoglia del Ben Bulben
Nel camposanto di Drumcliff è sepolto Yeats.
N'era stato parroco un antenato
Lunghi anni fa. Sorge, vicina, una chiesa,
Sul ciglio della strada un'antica croce.
Né marmo, né alcuna frase convenzionale;
Su un pezzo di calcare scavato lì vicino
Per sua volontà sono state incise queste parole:
*Getta una fredda occhiata
Sulla vita, sulla morte.
Prosegui, 'Cavaliere'*



«L'Eroica. Rassegna italiana», Copertina, quaderni 59 e 60, 1919
xilografia di F.W. Brangwyn

Carlo Linati

Linati nei «ritmi sospirosi» di Yeats

Fiorenzo Fantaccini

Università di Firenze (<fiorenzo.fantaccini@unifi.it>)

A differenza di altri paesi europei, e persino del Giappone, in Italia il nome di W.B. Yeats inizia a circolare con un certo ritardo. Risale al 1905 la prima notizia, a firma di Ulisse Ortensi¹ che in un articolo tratteggia la figura dell'irlandese, sottolineandone la grande statura di autore per il teatro più che di poeta. La tendenza a considerare Yeats solo o essenzialmente drammaturgo prevarrà nel nostro paese fino agli anni Trenta, quando vengono pubblicate traduzioni poetiche su riviste o in scelte antologiche più ampie, grazie a Francesco Gargaro e a Leone Traverso².

È a Carlo Linati (1878-1949)³ che molto deve la diffusione in Italia del nome di Yeats e delle sue opere. Lo scrittore comasco fu il primo a dedicarsi con passione alle nuove voci d'Irlanda: tra il 1914 e il 1920 tradusse opere di Lady Gregory, J.M. Synge, Joyce, e scrisse pezzi d'occasione divulgativi e interventi di taglio giornalistico su molti scrittori irlandesi, raramente però di serio affondo critico. *Le tragedie irlandesi* di Yeats, scelta di quattro drammi, venne stampata a Milano dallo Studio Editoriale Lombardo di Gaetano Facchi nel 1914 ed ebbe un discreto riscontro, apprezzata dall'uggioso Emilio Cecchi e da Mario Vinciguerra che la recensirono su «La Tribuna» e sul «Conciliatore». Come osserva Simone Dubrovic, Linati amò gli irlandesi per «la loro "intima sconsolazione" a lui non estranea, il "soffocato dolore" e "l'angoscia mortale velata d'ironia"», e considerava Yeats «artista incomparabile»⁴. Linati aveva conosciuto Yeats a Londra nel 1913, e dell'incontro resta una preziosa nota in cui Yeats viene descritto come «assai preoccupato da un suo misticismo scenico, da problemi raffinati di colori, luci, tenebre, mistero, quei problemi a un dipresso che vennero poi di moda tant'anni dopo anche da noi»⁵.

Linati si cimentò anche nella traduzione di sei poesie di Yeats, che qui riproponiamo, pubblicate su «L'Eroica» (1911-1947)⁶, rivista mensile di futurismo, arte, letteratura e xilografia, fondata a La Spezia da Ettore Cozzani, che si trasferirà a Milano nel 1917. Il numero 59-60, pubblicato nel 1919 ma progettato per il 1916, è dedicato all'Inghilterra ed è impreziosito da belle illustrazioni di Frank William Brangwyn. Linati contribuì con versioni da Edward Carpenter, Yeats e William Blake⁷. Curiosamente, se si eccettua la traduzione di due lunghe poesie di D.H. Lawrence apparse su «Il Convegno» nel 1924 e 1928, son queste le uniche versioni poetiche prodotte dal comasco nella sua lunga carriera di traduttore dall'inglese.

Le poesie scelte da Linati sono tratte dalla raccolta *The Wind Among the Reeds* (1899), ad eccezione di *The Old Men Admiring Themselves in the Water* apparsa, invece, in *In the Seven Woods* (1904). Si tratta di meditazioni sull'amore e

sulla vecchiaia, in cui prevale un simbolismo denso e sensuale, ispirato dall'amore del poeta per Olivia Shakespear e dalla sua non ricambiata passione per Maud Gonne. Le traduzioni, suggestive per le scelte lessicali rare tipiche delle prose linatiane (basti citare a mo' d'esempio: «Were twisted like the old thorn-trees / erano rattorti come vecchi spruneggi», v. 5 di *The Old Men ...*, e «The Horses of Disaster plunge in the heavy clay / I Cavalli del Disastro sfangano dentro la greve mota», v. 8 di *He Bids Peace ...*), sono in genere rispettose di segmentazione versale e testo originale; solo in alcuni punti Linati elide per questioni di ritmo senza tuttavia stravolgere il senso («and then I must scrub and bake and peep / Poi m'affatico a infornare, a scopare», *The Song of the Old Mother*, v. 3). Ci sembra che in definitiva le sei traduzioni riproducano fedelmente gli «elementi idealistici ed erotici» della lirica yeatsiana del periodo che va dal 1892 al 1904 coi loro «ritmi sospirosi» e il loro «figurato ardito»⁸: sono, come sostiene Emilio Cecchi a commento della resa linatiana dei drammi, versioni poetiche in cui «Linati è riuscito a un'opera molto aderente, e italianamente fine»⁹, ed «esemplificano con grande bellezza e evocatività la tensione verso la visione e il sogno del Linati lettore, traduttore, scrittore»¹⁰.

Note

¹ Cfr. U. Ortensi, *Letterati contemporanei: William Butler Yeats*, «Emporium», 21, 124, aprile 1905, p. 269. L'articolo presenta anche la traduzione, senza titolo, di *When you are Old*. Sulla fortuna di Yeats mi permetto di rinviare al mio *W.B. Yeats e la cultura italiana*, FUP, Firenze 2009.

² F. Gargaro, otto versioni da Yeats su: «Rassegna italiana politica letteraria e artistica», CLXXVI, gennaio 1933, pp. 34-38; L. Traverso, *Quattro poesie*, «Frontespizio», 10, 1938, pp. 646-649.

³ Su Linati si rimanda a A. Della Torre, *Carlo Linati*, Cairoli, Como 1972 e *Carlo Linati: antologia degli scritti*, a cura di A. Della Torre, Boni Editore, Bologna 1980. Su Linati e gli scrittori irlandesi, si veda M. Pasquero, G. Talbot, G. Gaspari, *Carlo Linati tra 'Irish Renaissance' e rivoluzione joyceana*, Terra insubre, Varese 2010. Sul rapporto con Joyce si legga in questo numero il saggio di Maurizio Pasquero.

⁴ S. Dubrovic, *Carlo Linati e Emilio Cecchi, un'amicizia distratta*, in Id. (a cura di), *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio*, Vecchiarelli, Manziana 2012, p. 10.

⁵ C. Linati, *William Butler Yeats – Sua lirica, suoi drammi e la rinascita celtico-irlandese*, in W.B. Yeats, *Tragedie irlandesi*, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1914, p. xiv.

⁶ Cfr. <<http://www.istitutolombardo.it/pdf/FascicoloCozzani.pdf>> (11/2012).

⁷ Tutte le traduzioni sono state ristampate in *Appendice* a S. Dubrovic (a cura di), *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio*, cit., pp. 161-169.

⁸ C. Linati, *William Butler Yeats – Sua lirica ...*, cit., pp. xxi-xxii.

⁹ E. Cecchi, cit.

¹⁰ S. Dubrovic, cit., p. 20.

Sei versioni da Yeats

Carlo Linati

The Song of the Old Mother

I rise in the dawn, and I kneel and blow
Till the seed of the fire flicker and glow;
And then I must scrub and bake and sweep
Till stars are beginning to blink and peep;
And the young lie long and dream in their bed
Of the matching of ribbons for bosom and head,
And their day goes over in idleness,
And they sigh if the wind but lift a tress:
While I must work because I am old,
And the seed of the fire gets feeble and cold.

Il lamento di una vecchia madre

Mi levo all'alba e m'inginocchio e soffio
Sulla brace del fuoco finché scoppietti e splenda:
Poi m'affatico a infornare, a scopare,
finché le stelle cominciano a ammiccare.
Le giovani, intanto, stese ne' lor letti, sognano
ornamenti di gale per il petto e il capo,
e il lor giorni trascorrono in ozio,
e si lagnano sol che il vento sciogla loro una treccia.
Ma io debbo lavorare perché sono vecchia
E la brace del mio fuoco si fa lenta e fioca.

The Old Men Admiring Themselves in the Water *Vecchi che si specchiano nell'acqua*

I heard the old, old men say,
'Everything alters,
And one by one we drop away.'
They had hands like claws, and their knees
Were twisted like the old thorn-trees
By the waters.
I heard the old, old man say,
'All that's beautiful drifts away
Like the waters.'

Udii dei vecchi, vecchi uomini che dicevano:
"Ogni cosa si muta
e, a uno a uno, noi dileguiamo via".
Avevano mani come zanne, e i lor ginocchi
erano rattorti come vecchi spruneggi
dall'acque.
Udii de' vecchi uomini che dicevano:
"Tutto ch'è bello ruina via
Simile all'acque".

He gives his Beloved certain Rhymes

Fasten your hair with a golden pin,
And bind up every wandering tress;
I bade my heart build these poor rhymes:
It worked at them, day out, day in,
Building a sorrowful loveliness
Out of the battles of old times.

Donando certe canzoni all'amata

Ferma i tuoi capelli con aureo spillone
E allaccia su ogni disciolta treccia:
dissi al mio cuore di costruire queste povere rime
ed ei vi lavorò attorno giorno e notte,
costruendo una sconsolata dolcezza
su dai tumulti degli antichi tempi.

You need but lift a pearl-pale hand,
And bind up your long hair and sigh;
And all men's hearts must burn and beat;
And candle-like foam on the dim sand,
And stars climbing the dew-dropping sky,
Live but to light your passing feet.

Sol che tu levi una mano perlata
E sospirando allacci i tuoi lunghi capelli,
tutti i cuori degli uomini ardonno e palpitano,
e la cerea spuma sulla fosca spiaggia,
e le stelle che s'inerpicano pe' rugiadosi cieli
vivono solo per dar luce ai suoi fuggenti piedi.

He wishes for the Cloths of Heaven

Had I the heavens' embroidered cloths,
 Enwrought with golden and silver light,
 The blue and the dim and the dark cloths
 Of night and light and the half-light,
 I would spread the cloths under your feet:
 But I, being poor, have only my dreams;
 I have spread my dreams under your feet;
 Tread softly because you tread on my dreams.

He bids his Beloved be at Peace

I hear the Shadowy Horses, their long
 manes a-shake,
 Their hoofs heavy with tumult, their eyes
 glimmering white;
 The North unfolds above them clinging,
 creeping night,
 The East her hidden joy before the morning break,
 The West weeps in pale dew and sighs
 passing away,
 The South is pouring down roses of crimson fire:
 O vanity of Sleep, Hope, Dream, endless
 Desire,
 The Horses of Disaster plunge in the heavy clay:
 Beloved, let your eyes half close, and
 your heart beat
 Over my heart, and your hair fall over
 my breast,
 Drowning love's lonely hour in deep
 twilight of rest,
 And hiding their tossing manes and their
 tumultuous feet.

The Travail of Passion

When the flaming lute-thronged angelic door
 is wide;
 When an immortal passion breathes in mortal clay;
 Our hearts endure the scourge, the plaited
 thorns, the way
 Crowded with bitter faces, the wounds in
 palm and side,
 The vinegar-heavy sponge, the flowers by
 Kedron stream;
 We will bend down and loosen our hair over you,
 That it may drop faint perfume, and be heavy
 with dew,
 Lilies of death-pale hope, roses of passionate dream.

Desidera vesti di cielo

Aves'io le ricamate vesti di cielo
 lavorate con luce d'oro e d'argento,
 le azzurre e le fosche e le oscure vesti
 di notte e luce e di luce mezza,
 tutte vorrei stenderle sotto i tuoi piedi.
 Ma poiché sono povero, e ho soltanto i miei sogni,
 ho disteso i miei sogni sotto i tuoi piedi...
 Cammina piano che calpesti i miei sogni.

Prega pace alla sua innamorata

Sento i Tenebrosi Cavalli, le loro lunghe
 criniere agitate,
 i loro zoccoli tumultuosi pesanti, i lor occhi
 scintillanti, bianchi.
 Il Nord dispiega sopr'essi opprimente
 strisciante notte,
 l'Est la sua celata gioia avanti lo spuntare del giorno,
 l'Ovest piange in pallide rugiate e sospirando
 dilegua via,
 il Sud versa rose di cremisino fuoco.
 O vanità del Sonno, Speranza, Sogno, senza
 fine Desio!
 I Cavalli del Disastro sfangano dentro la greve mota.
 O Amata, socchiudi gli occhi, lascia che il tuo
 cuore palpiti
 sopra il mio cuore, e i tuoi capelli si scioglano
 sopra il mio petto,
 e la solinga ora d'amore affondi nel cupo
 crepuscolo del riposo,
 celandoti le loro squassate criniere e i lor
 tumultuosi piedi.

Il travaglio della passione

Quando vota è la fiammante angelica porta
 gremita di liuti,
 quando immortal passione spira in mortale creta:
 i nostri cuori soffrono la sferza, le fitte spine,
 la via
 gremita d'amari volti, le ferite nel palmo e nel
 costato,
 la spugna greve d'issopo, i fiori della corrente
 di Kidron:
 noi ci chineremo e scioglieremo su voi i nostri capelli
 che ne gocci alcun soave profumo greve di
 rugiada,
 gigli di pallida speranza, rose d'appassionato sogno.

*Letteratura, storia, società
e arti visive*

*Literature, History, Society,
and the Visual Arts*

«Mi par di trovarmi di fronte a un fatto nuovo letterario»: Carlo Linati alla scoperta di James Joyce

Maurizio Pasquero

Ricercatore indipendente (<info@mauriziopasquero.it>)

Abstract

Carlo Linati was Joyce's first translator into Italian. The two writers started corresponding in 1918 and kept in touch throughout the 1930s. They only met once in 1930 in Paris. Joyce had a high opinion of Linati, but – after his «gran rifiuto» concerning *Ulysses* – their paths separated. Nevertheless Linati did devote his last years to translating *Dubliners* and *Stephen Hero*. The essay reconstructs their long relationship by means of rare unpublished documents and letters.

Keywords: Joyce, Linati, translations, *Exiles*, *Stephen Hero*

Il 18 maggio 1930 James Joyce, sottoposto tre giorni prima a un nuovo intervento oculistico, incaricava il figlio di far avere proprie notizie a Carlo Linati, sua vecchia conoscenza. Il tono dell'inedita comunicazione, redatta in lingua italiana su una cartolina illustrata dell'ospedale della Croce Rossa di Zurigo, era mesto:

Caro Signor Linati,
mio padre è stato operato qui agli occhi per la nona volta giovedì. Il risultato è incerto. Quando lo si saprà le scriverò. Egli la ringrazia per quello che ha fatto per lui.
Saluti cordiali, George Joyce.¹

Strani casi della vita: solo poche settimane prima, in un «luminoso pomeriggio di febbraio», dopo una dozzina d'anni di corrispondenze a intermittenza e qualche appuntamento saltato, i due vecchi sodali erano finalmente riusciti a incontrarsi a Parigi, dove Joyce risiedeva sin dal luglio del 1920. Di quel *rendez-vous*, nel tempo, Linati offrì resoconti diversi², riscrivendo fin quasi alla noia lo stesso pezzo, ma fa fede, su tempistica e modalità dell'incontro, l'elzeviro che egli pubblicò a circa un mese di distanza su «La Stampa» di Torino, dal quale è tratto il brano che segue:

L'indirizzo me lo aveva fornito in mattinata Sylvia Beach, nella sua libreria di Rue de l'Odéon. [...] Quando, verso le cinque, entro nel bel salotto di casa, Joyce, allungato sul divano, è intento a lavorare insieme con un amico inglese. Molti libri sono sciorinati per terra e sui cuscini. Ci salutiamo, ricordando la nostra buona amicizia di un tempo quando insieme, per corrispondenza, io a Milano e lui a Trieste traducevamo il suo dramma *Exiles*. E subito mi colpisce la sua statura, il suo viso chiaro nobile sulla cui fronte molte rughe stanno tracciate come uno svolazzo di nuvolaglia sopra un bel tramonto. Il timbro della sua voce è giovanile, la sua parola nitida, spiccata, quasi senza inflessioni forastiere. Ma pur troppo su quel viso così armonioso e pieno d'intelligenza due grandi occhiali neri stanno posati a nascondere gli occhi, quei poveri occhi che vedono ormai così poco!³

Le parole di Linati – di quattro anni più vecchio del suo interlocutore ma assai più tonico e giovanile – tradiscono sorpresa per le condizioni di salute dell'ospite, ma tra le righe prevale il ricordo dei 'tempi eroici' e dei giorni lontani nei quali l'irlandese errante, da Zurigo⁴, si manifestò a quell'italiano *sui generis*, innamorato dell'Isola di Smeraldo ed entusiasta dell'Irish National Theatre e dei suoi *neòteroi*, Yeats, Lady Gregory, Synge. Iniziava allora un trentennale percorso che tra entusiasmi e delusioni, abbandoni e riprese avrebbe comunque legato Linati all'opera e alla personalità di James Joyce per il resto dei suoi giorni.

1918-1922

Fa sempre effetto rileggere le parole con cui Joyce si rivolse a Linati per la prima volta, ormai un secolo fa, esitante e disinvolto al medesimo tempo:

Egregio signore,

mi hanno dato il suo indirizzo alla libreria italiana qui. Avendo visto le sue traduzioni italiane delle opere di due dei miei amici, Synge e Yeats, *Il furfantello dell'Ovest* e la *Contessa Cathleen*, ho pensato che forse il mio romanzo l'interesserebbe. [...] Ad ogni modo ho pregato la casa editrice di Londra di volerle far venire un esemplare ed arriverà, spero, quando gli dei vorranno.⁵

La missiva, recapitata dopo la proclamazione dell'armistizio con gli Imperi centrali, venne egualmente 'verificata per censura' in Italia – come evidenzia il timbro apposto sull'originale, custodito a Yale⁶ – ed era indirizzata alla residenza milanese di Linati di via Santo Spirito 4, che ne ebbe notizia soltanto in un secondo momento, poiché si trovava ancora sotto le armi⁷.

Questa è la risposta del tenente Carlo Linati, 39^a Compagnia, 3° Reggimento Genio Telegrafisti, datata 1° gennaio 1919, che diamo integralmente. È un documento inedito:

Egregio Signore,

trovandomi ancora in zona di guerra, non ho avuto ancora il piacere di leggere il

romanzo da lei gentilmente inviato al mio indirizzo milanese. La ringrazio con tutta cordialità e della sua lettera e dell'invio, e l'assicuro che ho gran desiderio di leggere il suo volume dove mi sarà grato scoprire tante cose belle e coraggiose. Da Londra ebbi un invito dal Sig. Wacon⁸ a interessarmi a una versione di questo suo romanzo e comunicarne al mio editore Facchi di Milano (Studio Editoriale Lombardo - Via Durini 18).

Trattandosi d'un'opera, come risulta dagli estratti ch'ella e il W[acon] hanno voluto inviarmi, veramente forte e originale, io credo, che, a lettura finita, io sarò invogliato e desideroso di far questo; e mi ci metterei con piacere. In questo senso ho risposto al Wacon, ed ho scritto anche al mio editore milanese. Ora, per smuovere quest'uomo alquanto commerciale, come tutti i n[ostri] editori, e indurlo ad acconsentire, sarebbe opportuno che il suo agente si mettesse in rapporto con lui, sottoponendogli naturalmente delle condizioni abbastanza vantaggiose. In questo caso si potrebbe venir presto a trattative, e io potrei mettermi al lavoro. Abbia la bontà di scrivermi in proposito.

La ringrazio pure d'essersi interessato alle mie versioni di Yeats, Gregory, Synge. È un teatro ardente e originale che da anni io mi affatico a far conoscere in Italia anche scenicamente. Ora, pare che i miei sforzi stiano per essere coronati da qualche successo, perché da attori e attrici mi vien richiesta la rappresentazione delle *pièces* del Synge; ed Emma Gramatica metterà in scena nella prossima stagione di Carnevale *Il furfantello* a Firenze.

Mi scriva presto e mi mandi, se può, qualche numero di «The Egoist» che ho tanto desiderio di conoscere, e altre cose sue. Da Milano le invierò miei volumi originali.⁹

In una comunicazione alla Weaver del 25 febbraio 1919 Joyce accenna alla risposta da dare all'italiano:

Mr Linati wrote me during my illness¹⁰ and I shall write to him if the Italy-Swiss frontier is open now.

Custodite nella Biblioteca Comunale di Como, città natale di Linati, alcune inedite corrispondenze, inviate nei primi mesi del 1919 al suo storico editore Gaetano Facchi¹¹, aggiungono qualche interessante dettaglio. Nella prima di cinque coloratissime cartoline postali del Regio esercito italiano così esordisce il Nostro:

Caro,

mi scrive ancora da Londra il Sig. Wacon amico (credo) di quel Joyce autore del libro che dovrei tradurre dicendo di aver sollecitato il suo agente letterario londinese a venir a una conclusione con te circa il contratto per questa traduzione. Hai ricevuto dunque, questa proposta? Hai ricevuto il libro? Che pensi di fare?¹²

Il tono è spazientito. Poche righe più in là, il Nostro 'sbotta' in un «vedo ormai che tu mi hai abbandonato», lamentando la presunta inerzia di Facchi, ma poi, riacomodatesi le cose tra loro, nell'ultima cartolina della breve serie

lariana, prossimo ormai al congedo, lo scrittore torna sul lavoro dell'irlandese e sulla possibilità o meno di tradurlo:

Ci vedremo, certo, i primi giorni dopo Pasqua, e ragioneremo anche per la versione del Joyce: quantunque, passando da Roma e da Firenze, ho assunto con Prezzolini e Papini (Vallecchi) mezzi impegni di versioni che mi porteranno via parecchio tempo¹³. Comunque avrei caro, mi fosse possibile, occuparmi anche del Joyce; il cui volume so che finalmente è arrivato a casa mia.¹⁴

Sul punto d'esser restituito alla vita borghese e oberato d'impegni¹⁵, Linati è incerto sul da farsi. Percepisce la «potenza e universalità d'ingegno» di Joyce, ma nel contempo «nella sua difficile originalità e nella ricchezza balenante e sterminata delle sue intuizioni»¹⁶ lo sente lontano, sovvertitore di quelle 'Belle Lettere' cui egli in fondo appartiene, e manifesta persino disagio per certi suoi esiti letterari, come nel caso del libro che l'irlandese gli aveva appena inviato, il *Portrait*, così descritto in una nota redatta oltre un ventennio dopo:

Ancorché i recensori portassero alle stelle la nuova prosa di *A Portrait* («È la più vicina alla prosa flaubertesca che abbiamo oggi in Inghilterra» scriveva Ezra Pound), io che in fatto di poesia irlandese m'ero in quel tempo famigliarizzato con grande delizia con la prosa di Synge, così calma esatta agreste e melodiosa, mi sentii irritato al chiacchiericcio arrogante, all'ostentata sudiceria di quella prosa "complementarista".¹⁷

Espressioni forti, non smussate dal tempo, che restituiscono fedelmente il suo sentire in quel lontano 1919. È strano, in effetti, che Joyce scegliesse per la sua *Italian self-promotion*¹⁸ proprio Linati e a lungo premesse affinché questi si applicasse alle sue cose. Il pretesto lo conosciamo, le versioni fatte per gli 'amici' Yeats e Synge, autori con i quali Joyce ebbe, in verità, non molto in comune¹⁹.

Se Gianmarco Gaspari rileva dunque un «coraggio singolare» nel dublinese ad affidarsi a un 'passatista' come Linati – tale lo avrebbe definito Marinetti – e ne evidenzia i ripetuti dubbiosi approcci all'universo joyciano²⁰, Bulson per contro ritiene che in lui «Joyce found the ideal translator who was interested in Irish literature and capable of its faithful delivery to the Italian public»²¹ e ne coglie persino il sottile intento manipolatorio nell'associare il proprio nome a quelli dei due illustri conterranei e così persuadere l'italiano a prestargli un'equivalente attenzione²².

L'irlandese, che non nutrì mai interesse per le sue opere²³, lo reputava senz'altro uno scrittore di rango secondario eppure – come ben sottolineò Ezra Pound – quel 'minore' «a Milano riconosceva i meriti di Joyce molti anni prima dei critici del *N.R.F.* a Parigi, e ne scriveva senza esitazioni»²⁴. E difatti, pur con i suoi limiti, il ritratto del Linati di quei giorni è quello di uno spirito straordinariamente vivo e aperto al mondo in un'Italia chiusa e provinciale. Se contro di lui, in seguito, si appunteranno gli strali di accademici e critici

titolati come Praz²⁵ e Cecchi²⁶, il suo ultratrentennale lavoro di *scouting* letterario non può in alcun modo esser dimenticato o sottovalutato²⁷. Nel suo *carriet* di traduttore, quando conobbe il dublinese, egli vantava già qualche titolo importante e s'era creato anche una certa nomea come 'irlandesista'. Nonostante il diverso sentire, nell'unica occasione in cui ebbero modo di collaborare direttamente – la versione italiana di *Exiles* – sembra che Joyce e Linati lo fecessero con soddisfazione reciproca, come avremo modo di mostrare.

Tornando al carteggio, risulta evidente come alcuni passaggi susseguenti la risposta di Linati del 1° gennaio 1919 siano andati perduti. Joyce, ad ogni modo, dovette in seguito rifarsi vivo onde sincerarsi dell'arrivo della copia del *Portrait*, visto quanto gli replica l'italiano, mesi dopo, ormai:

Egregio Signore,

si, a suo tempo, ricevetti il suo bel libro *A Portrait of the Artist as a Young Man* ch'è un forte libro, e che lessi con profondo interesse. Anzi, tornato dal fronte, mi occupai anche di ottenere presso qualche editore la possibilità d'una traduzione, quantunque a dirle il vero, stante la sua tipica forza di stile e il suo contenuto così etnico e raffinato ad un tempo, così paesano e così squisitamente letterario, oltre a l'ambiente, ai costumi, alle anime così profondamente diverse dalle nostre. Io ho tradotto Yeats e Synge e *Lady Gregory*: ma, altroché, il loro è del teatro, e quindi cosa più facilmente accessibile ai lettori, il loro contenuto non è così arditamente originale così squisitamente tipico come quello che forma la sostanza del suo magnifico libro. Anzi le dirò che due *pièces* di Synge, *Playboy* e *In the Shadow* etc. furono rappresentate, ma con scarso successo. I nostri editori non mi fanno tradurre che opere che hanno ottenuto sanzioni di grandi successi (Borboni e compagnia) oppure roba d'amore, di violenza e di sensualità. È il pubblico che vuole così. Piuttosto, s'ella come mi scrive, ha anche una commedia (ch'io non ho però ricevuto e che la prego di mandarmi) se la trovassi adatta a scene italiane, potrei trovare il mezzo di farla rappresentare. È cosa di costumi moderni? Contadineschi? Me la mandi, la prego, che la leggerò e gliene scriverò subito, e con grande piacere.

Le invio un affettuoso saluto.²⁸

Joyce, rientrato a Trieste, risponde immediatamente, il 10 dicembre 1919, con una breve missiva nella quale preannuncia l'invio in bozza del dramma *Exiles*, una *advance copy* «arricchita di non pochi refusi infelici»²⁹. Non una parola sui precedenti, vaghi accenni di Linati a una possibile traduzione del *Portrait*. L'attenzione di questi, in quei momenti, era in effetti tutta rivolta al palcoscenico. Conoscendo la predilezione dell'italiano per il «genere Synge-Gregory etc.», è testualmente scritto nella lettera, Joyce lo preavverte che il dramma non è affatto «d'indole contadinesca» (ricalcando le parole di Linati) e che in esso egli tratta di personaggi alquanto diversi: «tipi irlandesi come Berkeley, Sterne, Parnell e Swift sono di tutt'altro stampo»³⁰. Joyce conclude ringraziando per l'opportunità concessagli, col vivo auspicio che la sua *pièce* possa infine esser fatta conoscere al pubblico giacché, scrive, «una commedia non rappresentata è veramente un espulso morto»³¹.

Ma Joyce non fece pervenire a Linati soltanto le bozze di *Exiles*, disponendo anche il contemporaneo invio di una copia di *Dubliners*, come risulta da un'altra lettera – di poco successiva – di grande pregnanza per l'apprezzamento e lo stupore che lo scrittore italiano, di fronte alle straordinarie novità di quell'arte e di quel linguaggio, manifesta al suo interlocutore:

Caro Signor Joyce,

non so davvero come ringraziarla della sua squisita gentilezza. Ieri ho ricevuto *Exiles* e oggi *Dubliners*. Le sono riconoscentissimo. Avevo un gran desiderio di conoscere tutta la sua opera così nobile, così ricca d'intuizione e di forza espressiva. E un po' me n'avevano invaghito le parole assai lusinghiere de' suoi critici, fra i quali se n'hanno di celebri, e molto il suo *A Portrait of the Artist as a Young Man* dove è una così forte bellezza di stile, e tanta precisa e coraggiosa intuizione della vita, e tanta freschezza d'ispirazione. Lei è uno scrittore personalissimo. Io che pur sono abbastanza addentro (almeno letterariamente, intuitivamente) nella scrittura di Yeats e del Synge a cui ho dedicato parecchi anni di studio per renderli in italiano, trovo tuttavia in lei una facoltà soggettiva ed espressiva così decisa, così sua propria, così netta e calzante che, leggendo le cose sue, mi par di trovarmi di fronte a un fatto nuovo letterario. Ed è questo appunto, glielo confesso, che mi fa esitante sul tentare di tradurre in italiano le cose sue, che n'avrei pur gran desiderio e piacere. Lei è così strettamente personale, egotista (nel buon senso flaubertesco e stendhaliano) che dubito assai della sua prosa si possa rendere nel nostro linguaggio non solo il contenuto, ma quell'atmosfera, quel profumo delizioso, quasi lirico, così etnicamente irlandese, che spira dalle sue pagine. Sto leggendo *Exiles*, e subito m'accorgo ch'è una seria e profonda emozione, tutta sorda ed asciutta e intima e piena cui bisognerà studiare attorno parecchio. Quando l'avrò ben terminata, le dirò poi che si potrà fare per una rappresentazione italiana. Solo rimpiango di aver poco tempo di dedicarmi, come vorrei, alle cose sue essendo, in questi giorni, tutto preso dal lavoro di concertazione e messa in scena di alcuni lavori lirici in un atto che si eseguiranno prossim[amente] al Teatro Filodrammatici, e di cui io sono, per farne parte, librettista. Fra quei lavori vi sarà pure, su mia invenzione e musiche di vari maestri, *The Shadow of the Glen* del Synge, *The Land of the Hearth* [sic] *Desire* dello Yeats e *Spreading the News* di Lady Gregory³². Ma, appena avrò un po' di tempo voglio leggermi accuratamente tutta la sua produzione e scrivere un saggio sulla rivista «I libri del giorno» di Treves, dove tengo rubrica di letteratura francese e anche inglese (vi ho già scritto di Synge e di Rupert Brooke) e tentare qualche brano di versione per la rivista «La Ronda» di Roma (la conosce?)³³. Ma ci vuole un po' di tempo e di pazienza, caro Signor Joyce, perché i miei propositi son grandi e tanti, ma il tempo mi scappa tra le mani come sabbia.

Intanto le sarei grato s'ella volesse mandarmi, così succintamente, qualche dato sulla sua vita³⁴. Come va ch'ella, così prettamente irlandese, scrive così ottimamente l'italiano? Sta sempre a Trieste? Questo mi permetto chiederle, non per curiosità, ma per completezza nel saggio che farò sulla rivista dei Treves, ch'è una rivista di carattere informativo. S'ella poi avrà occasione di passare per Milano, avrò tanto desiderio di conoscerla e passare con lei qualche buona oretta. E allora potremo discutere di tante cose e possibilità.

Quando ha occasione di rispondermi, vuol avere la bontà di dirmi s'ella conosce le mie versioni del Synge³⁵: che altrimenti glielo mando, con qualche altro mio volume. Grazie ancora, e s'abbia con tutta la mia ammirazione, il mio affettuoso saluto.³⁶

Linati – che neppure sapeva, ancora, dell'esistenza di *Ulysses* ma già coglie appieno la forza dirompente della scrittura joyciana – si mostra esitante davanti al romanzo e ai racconti, dichiarando invece una piena disponibilità a occuparsi della commedia. In accordo con Joyce³⁷, con l'anno nuovo egli si dispose dunque a tradurla, pensando fin dal primo momento di destinarla alla nuova rivista di Ferrieri. Ne scrisse qualche giorno dopo:

Caro Signor Joyce,

è uscita qui in Milano una rivista, «Il Convegno», di cui sono collaboratore sia originale sia per quanto riguarda la presentazione di pagine di giovani scrittori inglesi. Ho quindi subito pensato a lei e all'opera sua verso la quale ho un vecchio debito di riconoscenza, e che desidererei far conoscere in modo degno. Avrei quindi intenzione di tradurre per uno dei prossimi numeri (Marzo o Aprile) il primo atto di *Exiles* e pubblicarlo su quella Rivista premettendo una breve notizia su di lei e sulla sua attività letteraria. Il direttore è d'accordo con me e felicissimo di far conoscere al nostro pubblico un così ardito e geniale lavoro, almeno in qualche parte, per ora. Ella non ha nulla in contrario? S'ella poi vorrà collaborare alla Rivista sia con prose originali che critiche e tenervi qualche "Rubrica letteraria" il direttore ne sarebbe assai contento.

S'è poi rimessa su qui a Milano la rivista «Poesia», un tempo diretta da Marinetti (il futurista) la quale accoglierà prodotti lirici di poeti italiani, francesi e inglesi. S'ella crede opportuno inviarmi dei versi o ritmi o prose liriche originali anche questi saranno pubblicati su tale Rivista, la quale è diretta da un amico mio e lanciata dappertutto, e in gran formato.

Insomma me ne scriva qualcosa ch'io, per me, sarò felicissimo di far conoscere al nostro pubblico il suo vigoroso talento di scrittore e di pensatore.³⁸

La profferta di collaborazione redazionale al «Convegno» rivolta a Joyce, naturalmente, peccava di molta ingenuità. Non era più tempo, per lo scrittore irlandese, di giornalismo spicciolo, preso com'era dall'interminabile stesura del suo *opus magnum*. Linati, per suo conto, si dedicò con impegno a *Exiles*: un atto dopo l'altro, ne traduceva il testo e lo mandava, per espresso, a Trieste. Con la sua calligrafia minuta Joyce correggeva o annotava direttamente sui fogli ricevuti oppure, all'occorrenza, inviava delle note più estese a parte. Questo scrupoloso lavoro ben si può vedere nella superstite lettera linatiana del 6 marzo 1920, nella quale viene anche (ottimisticamente) ipotizzata l'uscita della traduzione del primo atto sul fascicolo di quello stesso mese:

Caro Signor Joyce,

abbiamo deciso di pubblicare una breve nota sulla sua opera e la versione dell'intero primo atto di *Esiliati* nel prossimo numero del «Convegno» di marzo che uscirà,

credo, tra un paio di settimane. La “nota” è già in tipografia: ora sto ultimando la versione dell’atto. Certo ho dovuto fare un po’ svelto, poiché il direttore mi spinge a finire: ma credo, infine, che verrà cosa discreta. Intanto pregherei la sua cortesia a volermi inviare al più presto possibile un’interpretazione esatta di alcuni passi che mi restano dubbi od oscuri.³⁹

Nella sua replica dell’8 marzo Joyce risolve ogni dubbio del traduttore e impone garbatamente anche il cambiamento del titolo italiano dell’opera, da *Esiliati* a *Esuli*, prontamente accettato da Linati⁴⁰. Curioso che in questa lettera – e solo in essa e nella seguente, dell’11 marzo – l’irlandese, solito esordire con un classicissimo «caro signor Linati», gli si rivolga più confidenzialmente con un «caro collega». Joyce promette anche dei versi che accluderà nell’invio successivo, *A Memory of the Players in a Mirror at Midnight* (confluiti poi nei *Pomes Penyeach*), fatti pubblicare da Linati sul primo numero di «Poesia», la celebre rivista di Marinetti resuscitata – per quell’anno soltanto – da Facchi e diretta da un giovanissimo Mario Dessy, personaggio sul quale avremo modo di ritornare.

Alla fine, la pubblicazione di *Esuli* sul «Convegno» slittò di un numero. Nella nota introduttiva (poco più di una paginetta siglata con le sole iniziali), Linati fece ampio uso di appunti e ritagli avuti da Joyce e si soffermò, inspiegabilmente, assai più sul ‘vituperato’ *Portrait* che su *Exiles*, evidenziando, di quest’ultimo, nient’altro che la «crudità di espressione» e l’impianto «ultraibseniano»⁴¹.

A causa degli scioperi (l’Italia era allora nel pieno del ‘Biennio rosso’), in quei mesi la corrispondenza tra i due soffrì di vari disguidi, come attesta una cartolina di Linati dell’aprile del 1920:

Caro Signor Joyce,

pur troppo le sue bozze corrette, ricevute oggi 17, sono arrivate troppo tardi per la Rivista ch’è già in macchina. Pazienza, vorrà dire che se faremo un’edizione, o una rappresentazione, vi praticheremo quelle correzioni da lei fatte. Gli errori, del resto, sono pochi, e non gravi. Mi scuserà, ma non è colpa mia. Il suo dramma, son certo, piacerà al pubblico, com’è piaciuto a qualche intelligente amico cui l’ho letto. Intanto s’affretti a mandarmi il secondo [atto], con le correzioni chiare.

Mi voglia bene e s’abbia i miei cordiali saluti.⁴²

In effetti, in una preoccupata lettera del 2 maggio 1920, l’irlandese si interrogava proprio sulla sorte delle bozze del primo atto, rispedito corrette quasi due mesi prima⁴³. A metà maggio, un po’ migliorata la situazione, Linati commenta le prime reazioni dei lettori del «Convegno» a *Esuli*:

Caro Signor Joyce,

forse a quest’ora, essendo cessato l’ostruzionismo postale, avrà ricevuto il III numero del «Convegno» col II atto di *Esuli*. La sua bella commedia piace sempre più e io spero proprio, a pubblicazione ultimata, di riuscire a farla rappresentare. L’Italia,

ormai, è diventata terreno favorevole a cose audaci e, con qualche breve taglio, credo che di *Esuli* si potrà ottenere un bel successo.

L'altra sera 16 M[aggio] a Roma, al Valle, ha avuto successo anche *Playboy* di Synge, nella mia traduzione, e che a Firenze era caduta un anno fa: si replica, e la critica è assai favorevole. Non so se il direttore di «Poesia» le avrà mandato copie del numero coi suoi versi; è un giovane futurista, e la rivista non mi pare riuscita come mi ripromettevo. Comunque gliene mando una copia io. [...] Può scrivere al Signor Pound (di cui non conosco l'indirizzo veneziano) che volentieri scriverò un breve articolo sulla più recente letteratura italiana per «The Dial», ma non tanto presto, però, perché in questo mese ho tanto lavoro e tante brighe: che gli sarei grato mi volesse dire quanto dovrebbe esser lungo; che poi gli sarei gratissimo se volesse inviarmi gli altri suoi libri, oltre *Lustra* e *Quia pauper amavi*, volendo parlare di lui in un saggio diffuso, con traduzioni, o sul «Convegno» o su «Poesia». E scusi il disturbo [...].⁴⁴

Il vulcanico Pound fa così capolino anche nella corrispondenza di Linati. In quei giorni, con la sua sposa, il poeta americano si trovava in Italia per una lunga vacanza tra Venezia e il lago di Garda, luoghi topici della sua personalissima geografia. Da Sirmione, il 13 maggio 1920, Pound invitava Joyce a raggiungerlo, suo ospite per una settimana. Nella vorticoso girandola di eventi che seguirono, magistralmente resa da Forrest Read⁴⁵, a un certo punto spuntò fuori il nome di Linati, del quale Joyce doveva aver parlato all'amico. Nei giorni in cui era stato 'segretario' di Yeats, prima della guerra, Pound in verità aveva già avuto dei fugaci contatti con lo scrittore lariano⁴⁶. Subito Pound pensò a lui come a un possibile corrispondente dall'Italia per «The Dial», la sofisticata rivista newyorkese di cui da poco era diventato *foreign correspondent*⁴⁷. Nessuno dei tre s'era mai incontrato di persona, sebbene l'americano intrattenesse rapporti epistolari con l'irlandese fin dal 1913. Pound, a un certo punto, pensò di convocare sul Benaco anche Linati. La data fissata per l'incontro doveva essere il 31 maggio, ma dei contrattempi (un treno deragliato e l'ennesimo sciopero ferroviario) bloccarono Joyce a Trieste, come pure, a Como, Linati fu trattenuto al capezzale dell'anziana madre. Di ciò egli scrisse in una lettera a Joyce, menzionata da Pound che la 'intercettò' la sera del 1° giugno a Sirmione e la inoltrò il giorno dopo alla volta di Trieste⁴⁸. Tale missiva, data per persa da Read, si trova invece tra i materiali joyciani della Cornell University:

Caro Joyce,
ricevo di ritorno il III atto di *Esuli*, corretto.

Farò le correzioni, e manderò a Ferrieri. Grazie. Il II atto uscirà a giorni col IV numero di «Convegno» e le sarà subito inviato a Trieste. Perché quelle 2 Riviste «Convegno» e «Poesia» non siano in vendita a Trieste, non so. Probabilmente per l'ostruzionismo postale della stampa che qui pare sieno ancora giacenti presso l'Ufficio Postale di Milano. Bisognerà aver pazienza con questi lazzaroni di postelegrafonici!

Il suo amico E. Pound, mi scrive una lettera gentilissima da Sirmione nella quale cortesemente m'invita a recarmi per un giorno costì. Io stavo per rispondere a lui,

ma penso bene, per far più presto, d'incaricare lei di ringraziare assai affettuosamente il Pound di questo invito. Disgraziatamente, con tutto il vivo desiderio che ho di conoscere il Signor Pound e lei, e passare qualche giornata in loro compagnia, io, in questi giorni, ho tali faccende che mi impediscono di muovermi dai miei paraggi. Mia madre, che ha ormai perduto la vista, non è bene, e debbo proprio in questi giorni condurla in campagna, e non potrò abbandonarla. Come lei vede sono proprio nell'impossibilità di muovermi. Vuole quindi aver la bontà lei di comunicare al Signor Pound i miei sentiti ringraziamenti, e le mie scuse? Me lo ringrazi pure per la proposta ch'egli mi fece di fare qualche articolo sulla Mod[erna] Letter[atura] Italiana al «The Dial». Il che mi proverò a fare, subito appena installato in campagna e avrò tanto caro poter dire qualcosa di buono.

Ma lei non passerà da Milano, nel tornare da Sirmione? Non ci si potrebbe vedere un momento, tanto per conoscerci? Io andrò in campagna Giovedì pross[imo], ma s'ella mi telegrafa qui prima di quel giorno, io l'aspetterò. Badi però che Sabato pross[imo] sono assente. A ogni modo il mio indirizzo di campagna è: Como per Camerlata.

Mi saluti tanto il Signor Pound e gli faccia le mie scuse se ne scrivo a lei.⁴⁹

Ma poi, il 10 giugno 1920, Linati si fece egualmente vivo con Pound, chiedendo informazioni su Joyce. Di quest'egualmente inedito documento diamo soltanto il passaggio relativo all'*affaire* gardesano:

Il Signor Joyce è arrivato da lei, dopo l'incidente ferroviario? Allora le avrà anche comunicato il mio vivo ringraziamento e la mia impossibilità di accettare il suo invito di recarmi qualche giorno da lei, poiché, come scrissi al Joyce, ho mia madre assai ammalata, e debbo assisterla in questi giorni.⁵⁰

Poco tempo dopo Pound lasciò Sirmione, ma sulla via del ritorno si fermò a Milano ed ebbe finalmente modo di incontrare Linati *vis à vis*⁵¹. Joyce, che sul Lago di Garda aveva preso la storica decisione di lasciare Trieste, si riprometteva di fare lo stesso a breve. Lo auspica nel poscritto aggiunto alla lunga lettera che l'americano inviò all'italiano il 9 giugno 1920:

Caro signor Linati:

Eccomi quà col amico Pound. Ci dispiace assai che non è stato possibile combinare un appuntamento - specialmente viste le dolorose circostanze che le furono d'impedimento. Comprendo benissimo come deve essere penoso. [...] Tra qualche settimana passo per Milano. Forse ci vedremo.⁵²

L'impresa di tradurre *Exiles* intanto era stata portata a termine. Giusto in tempo, si può dire, giacché la repentina comparsa di Pound avrebbe cambiato tutto nella vita dell'irlandese che da lì a poco, indotto e aiutato dall'americano, vedremo trasferirsi con l'intera famiglia a Parigi. Joyce, in previsione della sosta nella città meneghina, chiese a Linati di cercargli delle camere nei pressi della Stazione centrale. Ma poi l'incontro saltò. Così, infatti, il 1° luglio l'irlandese scriveva al suo paziente interlocutore:

Caro signor Linati,
 spero di arrivare a Milano domenica dopo le undici di sera. Vado a Parigi e siccome viaggio con mia moglie e bambini: e visto anche le condizioni sfavorevoli (caldo, fretta, assenza di Lei e del Ferrieri) credo meglio rimandare il nostro incontro a Settembre quando sarò di nuovo a Milano. Intanto se Le è riuscito (come prego e spero) di trovare mediante qualche amico a Milano due camere con due letti in qualche albergo, non troppo lontano dalla stazione, La prego di volermene informare telegraficamente a Venezia [...] oppure presso ufficio telegrafico, stazione centrale, Milano.⁵³

Joyce avrebbe dovuto fermarsi nella capitale francese, come scrisse alla Weaver, «three months in order to write the last adventure *Circe* in peace (?) and also the first episode of the close»⁵⁴: vi rimase vent'anni. Non sarebbe più tornato a Trieste e tanto meno in Italia. All'inizio di quello stesso settembre, Linati – forse prefigurando il futuro – chiedeva all'espatriato americano, a bruciapelo: «Joyce rimarrà sempre a Parigi?»⁵⁵.

La scelta di abbandonare la sonnacchiosa provincia italiana risultò providenziale per lo scrittore irlandese e determinante, in tutto questo, fu l'intervento di Ezra Pound, mecenate messo poi non tanto meglio, quanto a risorse, del suo stesso *protégé*. A breve, nella *ville lumière*, Joyce concretizzerà i propri ambiziosi progetti, trovando infine in Sylvia Beach un prezioso ed attento editore e in Valéry Larbaud e Adrienne Monnier dei traduttori capaci di traghettare con successo *Ulysses* verso i lidi di Francia.

Nella piena estate di quell'irripetibile anno, Joyce diede finalmente notizie di sé a Linati il quale, a sua volta, passò alcune delle sue richieste al direttore del «Convegno»:

Caro Ferrieri,

Joyce mi scrive da Parigi che desiderebbe avere una copia del III atto di *Esuli*. (...) E mi dovesti fare un altro favore: farmi tirare 2 o 3 estratti di *Esuli* perché, ora ch'è fatta la versione, vogliamo tentare la rappresentazione, e ci vogliono gli estratti per inviarli ai capocomici.⁵⁶

Esuli, scenicamente, ebbe vita stentata in Italia⁵⁷ e si dovette attendere fino all'aprile del 1930 la sua prima *performance*, allestita al Teatro d'Arte del Convegno in corso Magenta a Milano. Nonostante il proverbiale attivismo di Linati, si ripeté, con la *pièce* joyciana, quanto avvenuto con le versioni teatrali da Yeats, Synge e Lady Gregory: speranze molte, esiti modesti. La cosa sorprese anche Joyce che, più che mai preso dalla chiusura di *Ulysses*, dimostrava comunque di non essersi dimenticato affatto di *Esuli*. «Mi scriva quando saprà qualche cosa di un capocomico intraprendente»⁵⁸, si raccomandava ancora a Linati il 6 settembre 1920.

Joyce era giunto a Parigi con quattro capitoli del suo «romanzaccione» ancora *in fieri*: il 29 ottobre 1921, trascorsi quindici mesi in terra di Francia, il libro era infine completato⁵⁹. In parallelo con la fine preannunciata

dell'impresa, il 'marketing joyciano' intensificò le sue iniziative con anticipazioni, pubblicazioni di estratti, saggi, interviste e quant'altro⁶⁰. In Italia si mosse anche Linati. Nella nota anteposta a *Esuli*, sul «Convegno», egli aveva accennato ai travagli di «un ultimo lavoro del Joyce, *Ulysses*, una sorta di allucinante e caleidoscopico periplo di sensazioni in cui, con le risorse di una lingua estremamente ricca e sensuale, egli tenta con arditezza una nuova forma di notazione-racconto, tutta a segni e vibrazioni di stile»⁶¹. Quando fosse stato raccolto in volume, aveva promesso allora, ne avrebbe parlato. Il momento stava arrivando.

A fine estate, la risposta di Joyce a una cartolina di Linati, perduta, era stata quella di un uomo sotto *stress* («lavoro come un ergastolano, un somaro, una bestia»⁶²). Sebbene di nuovo manchi la replica dell'italiano, grazie alla lettera a Pound sappiamo che egli comunicò all'irlandese il desiderio del direttore di «Poesia» di presentare un episodio di *Ulysses* in lingua originale⁶³, come pure la sua stessa intenzione di scrivervi un saggio. La richiesta linatiana di (molti) chiarimenti produsse la compilazione e l'invio di quello che è oggi universalmente noto come 'Schema Linati' (nella missiva, molto semplicemente, *Schlagworte*, parole-chiave), in assoluto il primo modello interpretativo dell'opera nel suo insieme⁶⁴. Uno schema piuttosto articolato – anche graficamente – a proposito del quale Joyce, nel poscritto, si scusava per la pessima qualità di carta dei fogli utilizzati («veramente degni del libriccino stesso!») e pregava il Nostro, una volta copiato il tutto, di restituirglieli prontamente, «per l'onore della famiglia!»⁶⁵.

Se consideriamo che a Valéry Larbaud, Sylvia Beach e Stuart Gilbert un *layout* analogo venne fornito solamente un anno dopo⁶⁶, la fiducia riposta in Linati dall'irlandese risulta considerevole. Significativo è soprattutto il fatto che egli affidasse la 'chiave' dell'opera a un critico, in verità, sino ad allora dimostratosi alquanto tiepido verso di essa, del tutto estraneo al *glamour* di Parigi e di Londra.

Joyce si mostrò ben lieto dell'iniziativa di «Poesia»:

Dunque se crede faccia prima l'articolo a cui accenna, poi scelga qualche capitolo non troppo irto di difficoltà ed una parte potrebbe apparire nel numero successivo.⁶⁷

A dispetto di tali eccellenti premesse, tutto crollò rovinosamente: insaniabili disaccordi tra Dessy e Marinetti – proprietario della testata – fecero sì che la seconda serie di «Poesia» si chiudesse precipitosamente, con un unico e ultimo numero triplo a dicembre. La rivista tornò, per sempre, nel *pantheon* delle glorie futuriste.

L'anno seguente, due cartoline dell'irlandese raggiunsero puntuali Linati a fine inverno e a fine estate. Entrambe lo interrogavano sugli eventuali progressi di *Exiles* nel nostro Paese. «Caro signor Linati: c'è qualcosa di nuovo riguardo la pubblicazione o la produzione degli *Esuli*?»⁶⁸, recita la prima. E l'*incipit* della

seconda non è diverso: «Cosa c'è cogli *Esuli* e con Lei? Spero che sta bene»⁶⁹. La fretta si riverbera sull'italiano di Joyce, di solito ineccepibile. Nella prima cartolina, ancora, egli ottimisticamente si augura di poter scendere a Milano in primavera per conoscere Linati, forse rammentando la promessa fatta nel lasciare Trieste: «Il nostro incontro – tante volte rimandato – avrà luogo, spero, in una stagione più propizia di questa»⁷⁰.

Non è nota alcuna risposta dell'italiano. Una lettera della Weaver dell'8 luglio 1922⁷¹, comunque, attesta ancora il desiderio di Linati di scrivere qualcosa a proposito di *Ulysses* per «Il Convegno» e in occasione della seconda edizione dell'opera⁷²: forse lo comunicò a Joyce e questi, di rimando, lo segnalò all'editore inglese⁷³. Di nuovo, però, i propositi del Nostro vennero meno, forse per la poca convinzione, i troppi impegni o tutt'e due le cose insieme. Joyce non mancò di notarlo e poco tempo dopo, scrivendo alla sua musa d'Oltremarica, le chiese di sollecitare una recensione a Linati:

Has Mr Aldington written an article since he got his Press Copy? If not could you write to him in view of the third edition? And also Mr Linati whom you could ask if Mr Emilio Cecchi wrote about it in «La Ronda».⁷⁴

La 'pigrizia' di Linati aveva, dopotutto, qualche buona ragione: il 1922 fu per lui un anno assai pesante, nel corso del quale – oltre all'ordinaria amministrazione giornalistica – licenziò ben tre nuovi volumi. Forse fu per questo suo 'distacco' che, al principio del 1923, il direttore del «Convegno» prese la decisione di inaugurare una specifica rubrica di letteratura inglese da affidare a Emilio Cecchi, già collaboratore della rivista: questi, che il 2 marzo 1923 firmerà sul quotidiano romano «La Tribuna» la prima recensione italiana su *Ulysses*, aveva promesso a Ferrieri un'analoga rassegna⁷⁵ (con in aggiunta dei saggi di traduzione), ma finì per non onorare l'impegno preso, tergiversando per oltre due anni e passando infine la mano per sopravvenuti nuovi prestigiosi incarichi, tra i quali la titolarità della rubrica di critica letteraria del quotidiano milanese «Il Secolo»⁷⁶.

1925-1927

Tornando a Linati, pur mettendo in conto probabili e significative perdite di documenti, è d'uopo rilevare come la sua voce, col passaggio dell'irlandese a Parigi, si affievolisca alquanto all'interno dell'epistolario joyciano. È un dato sottolineato in un paio d'occasioni da Joyce stesso: in una lettera a Cecchi del 1923 («Da un pezzo non ho notizie su Linati»⁷⁷) e in un'altra del 1925 al fratello Stanislaus («Thanks for Linati's article⁷⁸, I never hear from him»⁷⁹). Nel bel mezzo, non di meno, sul «Convegno» uscì a sorpresa la sua versione di *Araby*, un racconto di *Dubliners*⁸⁰ per il quale Linati non spese una sola parola di presentazione.

Soltanto l'anno seguente, prendendo spunto dalla comparsa della versione francese del *Portrait*⁸¹, lo scrittore lariano fece sentire la propria voce a proposito di *Ulysses*. E lo fece con un elzeviro sulla terza pagina del «Corriere della Sera», «non tra le cose più felici uscite dalla penna di Linati, solitamente più aerea e preziosa»⁸², nel quale, dopo un rapido *excursus* su vita e opere dell'irlandese, egli passava a elencare pregi e difetti di quel «*monstrum* apparso sulle spiagge languenti della letteratura europea», a proposito del quale, constatava, «passati tre anni dalla sua apparita, la critica non ha ben deciso ancora se si tratta d'una vera opera di genio o d'una colossale fumisteria»⁸³.

Da parte sua, Linati è ben cosciente di trovarsi di fronte «all'opera di un ingegno potentissimo, straordinariamente dotato di culture le più diverse, fantasia, facoltà analitiche e verbali di prim'ordine»: ma tutto ciò gli appare riversato in eccesso in quel «romanzo-zibaldone», che non esita a definire «la più grande orgia di letteratura perpetrata fino ad ora», «un'orgia di *totalisme* [...], un po' come il *Pantagruel* di Rabelais, con in più l'amaro scherno di Bouvard e Pécuchet»⁸⁴.

Linati non prende minimamente in considerazione le accuse di pornografia mosse a *Ulysses*: per lui, le scene 'lubriche' stanno «sul medesimo piano d'arte, d'intenzione morale, di efficacia rappresentativa di altre che poi sono tutte candore, semplicità, ironia»⁸⁵. Traendoli dal proprio scrigno segreto, nell'articolo egli offre stralci della (oggi) famosa lettera del 26 settembre 1920 che accompagnava lo 'Schema Linati'⁸⁶: in essa il pubblico italiano leggerà di una «epopea di due razze (Israele-Irlanda)», di «ciclo del corpo umano», di «storiella di una giornata», dell'ambizioso disegno di «rendere il mito *sub specie temporis nostri*» attraverso gli schemi dell'Odissea, «permettendo che ogni avventura (cioè ogni ora, ogni organo, ogni arte connessa e immedesimata nello schema del tutto) creasse la sua propria tecnica...»⁸⁷.

Fin qui, a ben vedere, la critica dello scrittore lariano non è ostile. Ciò che lo sconcerta, di *Ulysses*, è invece l'aspetto linguistico: «vere e proprie ubriacature e *clowneries* verbali, tipo futurista», scrive, «un monologo [quello finale di Molly Bloom] che occupa ben quarantadue pagine e non ha né un punto d'ortografia né un a capo» e infine, sopra ogni altra cosa, «il fatto che i pensieri e le azioni del protagonista non hanno alcun distacco tra loro, ma sono mescolati e fusi nel medesimo piano, in modo da riuscire assai difficile comprendere dove l'atto del personaggio finisce e comincia il suo monologo interiore»⁸⁸. Stupisce, in un letterato *à la page* come Linati, la banalizzazzione di un punto veramente nodale della scrittura joyciana. Proprio per tali inestricabili 'complicazioni', continua, egli si dice convinto che il romanzo, nonostante il grande successo mediatico, fosse «incompreso dai più» e in definitiva – qui cogliendo abbastanza nel segno – più 'chiacchierato' che conosciuto: «E quanto ai più competenti, interpellati, se la cavano col dire che Joyce è senz'altro il più potente degli scrittori viventi oggi sulla terra. E fermi lì»⁸⁹.

L'intervento non passò certo inosservato. Reazioni dirette, tuttavia, non se ne ebbero. Neppure da Joyce – che lesse il trafiletto un mese dopo, sappiamo – trapelò alcunché, seppur stupito egli dovette ben rimanere di fronte alle categoriche affermazioni dell'italiano, con il quale, per inciso, da tempo ormai non si sentiva. Dopo un triennio intensissimo, i contatti tra Linati e Joyce erano ormai scesi quasi a zero. All'opposto, s'erano intensificati quelli con Pound, referente di entrambi. «There is a palpable winding down of the relationship, like a tired toy, after the publication of *Ulysses*», scrive Robert Spoo riferendosi nello specifico a Joyce e Pound⁹⁰, ma quanto afferma sul «centripetal ego» del primo sembra valere anche per il nostro caso, non sottacendo, naturalmente, limiti e mancanze dello stesso Linati. Una sorta di *mea culpa* di quest'ultimo si può leggere in un libro di ricordi compilato allo scoccare dei cinquant'anni:

Confesso che non compresi subito il primo libro che Joyce m'invio al fronte, invitandomi a tradurlo, come avevo fatto per lo Yeats. [...] Ma Joyce, imperterrito, seguì a mandarmi altri volumi suoi: *Dubliners*, poi *Exiles* [...]. Delle vicende della creazione di *Ulysses* Joyce mi teneva informato con lettere scritte in un bell'italiano preciso, duttile e ironico [...]. Poi *Ulysses* fu pubblicato da Sylvia Beach, a Parigi, dove Joyce s'era stabilito, e la fama accerchiò e soffocò nelle sue spire il mio lontano amico: sì ch'io lo perdetti di vista.⁹¹

Grande fu perciò la sorpresa, nel 1926, a un anno dalla stroncatura del «Corriere», nel veder Linati prodursi sul «Convegno» in proprie versioni dal *monstrum* joyciano. La famosa rassegna sul 'romanzo del secolo', visto il perdurante latitare di Cecchi, era infatti stata riassegnata da Ferrieri⁹² a Linati. Era impensabile, del resto, che la rivista milanese mancasse l'appuntamento con il fenomeno letterario del momento, a maggior ragione dopo aver avuto notizia che «'900», testata concorrente di Bontempelli, avrebbe pubblicato un intero capitolo di *Ulysses* nella traduzione francese, *in progress*, di Morel e associati. A quel punto, chi meglio di Linati avrebbe potuto occuparsi della cosa, soprattutto considerando i suoi trascorsi con l'irlandese? Questa è la sua risposta all'invito di Ferrieri:

Caro Enzo,

ho pensato al numero di Joyce, e credo si potrà fare, sempre però che tu mi aiutassi a raccogliere un po' di materiale critico e bibliografico, per una buona prefazione. Io scriverò a Sylvia Beach per questo, ch'è la 'lanciatrice' di Joyce: ma tu dovresti farmi il favore di interessare *subito* Prezolini perché ti mandi una breve lista di articoli o di saggi apparsi su Joyce, sia in francese che in inglese: qualcosa sulla sua vita. [...] Ho già scritto a Pound che mi sappia indicare le pag[ine] più adatte a esser tradotte in italiano. C'è poi la questione dei diritti d'autore, ma credo che la Beach non farà difficoltà di sorta, e non pretenderà nulla per un lavoro che mira a far conoscere il suo protetto in Italia.⁹³

Calati i propri assi, Linati presentava il conto, un po' salato, al suo direttore:

Quanto al compenso per mio lavoro, ahimé, caro Enzo, è un po' un affar serio. Sento che per me è un lavoro lungo e grave, che mi impegnerà per tutto qualche mese facendomi interrompere altri miei urgenti lavori in corso. Insomma vedi se mi puoi dare un migliaio di lire. In compenso son certo che il numero andrà a ruba, e bisognerà tirarne il doppio di copie. E bisognerà mettersi ad annunciarlo subito, e alla grande.⁹⁴

Ferrieri accettò e il Nostro si mise immediatamente all'opera, inviando la lettera che segue alla Beach:

Chère Mademoiselle,

«Convegno» la grande Revue littéraire italienne dont je suis collaborateur depuis beaucoup d'années, se propose de dédier un numero entier à l'oeuvre de James Joyce, et le Directeur, Mr. Enzo Ferrieri m'a chargé d'écrire un essay sur l'illustre Irlandais et de présenter aux lecteurs italiens, en bonne traduction, un spicilège de ses proses, de *Dubliners* à *Work in Progress*.

Je crois bien que ce travail sera très utile à faire connaître l'oeuvre de Joyce en Italie, où elle est très peu ou mal connue. Alors je veux bien espérer, chère mademoiselle, que vous serez aussi gentile de nous concéder sans frais les droits d'auteur pour *Ulysses*, qui à été publié par votre Maison.

Quant à moi je vous dirai que j'ai traduit, avec l'aide de Joyce même, *Exiles* pour le «Convegno» et publié sur le «Corriere della Sera» un article sur l'oeuvre de Joyce, et qui a paru l'août dernier. Je vous serai très obligé si toujours pour ce but, vous auriez aussi la bonté de me dire qu'elles seraient les pages d'*Ulysses* que Mr. Joyce desiderait qu'elles fussent traduites en Italien. J'ai une "Press Copy". Vous pouvez m'indiquer le numero des pages.

Avec mes remerciements plus devouées je vous envoi mes salutations plus cordiales.⁹⁵

La cosa strana – a rileggere quanto Linati scrive a Ferrieri – è che, tra le personalità coinvolte nel progetto, manca la più importante, Joyce stesso. L'irlandese, in quei giorni, era alle prese con l'onerosa revisione della versione tedesca del proprio romanzo e vari altri spinosi problemi, ricorda Zanotti, per cui «it is high improbable that Joyce was behind the selection as his contact with Linati had become less and less frequent after the publication of *Ulysses*»⁹⁶. Se, da un lato, il parere inizialmente sollecitato a Pound sembrerebbe darle ragione, dall'altro l'equivalente richiesta avanzata a Joyce per il tramite della Beach potrebbe rimettere in gioco la vecchia ipotesi di Svevo che intravedeva, nella scelta dei brani da rendere in italiano, la mano del maestro irlandese⁹⁷.

In quell'anno non è comunque attestata alcuna lettera tra Ferrieri e Prezzolini né vi è traccia, nell'epistolario poundiano⁹⁸, di risposte a relative sollecitazioni dell'italiano. Così, seppure non siano questi *argumenta ex silentio*

ultimativi, le circostanze sembrerebbero indicare che, pressato dal calendario, Linati finisse per operare personalmente la scelta dei passaggi di *Ulysses* da tradurre.

Rilevante, tornando alla lettera inviata alla Beach, è il fatto che il progetto illustratovi da Linati sia molto diverso, ben più articolato e complesso, di quanto risulterà poi nei fatti. Vi si parla di un intero numero della rivista dedicata a Joyce, con una scelta antologica da tutte le sue opere in prosa, incluso il ‘misterioso’ *Work in Progress* di cui Linati aveva occhieggiato in quegli anni i primi frammenti sulle riviste d’avanguardia parigine. A sorpresa, quando alla fine del 1926 la testata milanese pubblicò il fatidico numero joyciano, le pagine dedicate allo scrittore irlandese risultarono soltanto diciassette, due delle quali riproducenti il fac-simile di una sua lettera e un’altra, fuori testo, un suo ritratto fotografico⁹⁹. Tutti i brani presentati, inoltre, erano tratti unicamente da *Ulysses*. S’intende forse un po’ meglio, allora, l’insistenza di Linati presso Ferrieri affinché questi accettasse d’impresiosire lo ‘speciale’ con riproduzioni di *memorabilia* joyciani, per conferire al prodotto un maggior ‘valore aggiunto’. Così gli scriveva, infatti, in occasione della consegna della prima *tranche* di versioni:

Caro Enzo,

eccoti un po’ di pagine dell’*Ulysses* tradotte, e una lettera del Joyce a me, assai importante per la sua biografia che avrebbe un *successone* in Italia e all’Estero se si potesse riprodurre tutta magari su due facciate di «Convegno». Dovresti fare uno sforzo e pubblicarla tutta quanta, perché quanti autografi di Joyce ho potuto vedere in libri e riviste, nessuno riveste un carattere così appetitosamente intimo e personale come questa lettera. Comunque se la cosa ti costa troppo, riproduci soltanto la prima facciata della lettera, ma fa che venga bene. [...] Il numero deve venire una cosa superba, *éclatante*, perché non puoi credere l’entusiasmo e l’ammirazione che c’è all’Estero per Joyce! [...] Poi mi raccomandando *a mani giunte* che non mi venga smarrita né la lettera né il ritratto!!! [...] Gli autografi di Joyce oggi in Francia e in Inghilterra salgono a cifre fantastiche!¹⁰⁰

La lettera, benché senza data, è coeva a un’altra inviata da Linati il 3 dicembre 1926 alla segretaria del «Convegno»¹⁰¹: a ridosso della stampa, pertanto. L’introduzione, il saggio su Joyce più volte preannunciato, alla fine – ripetendo l’esperienza di *Esuli* – diventò una misera paginetta. Nel complesso, un risultato ben lontano dalle pretese iniziali¹⁰². Si tratta pur sempre delle prime traduzioni italiane condotte sull’originale inglese, un lavoro svolto senza furberie o scorciatoie¹⁰³.

Seguendo il suggerimento dato da Joyce a Dessy, Linati scelse «qualche capitolo non troppo irto di difficoltà» per il proprio florilegio¹⁰⁴, la cui pubblicazione, è ribadito nell’introduzione, scaturiva dal desiderio di «dare al lettore un’immagine della curiosa aspirazione e orchestrazione stilistica del Joyce»¹⁰⁵. L’attenzione del curatore si concentrava soprattutto sulla forma: l’antologia, in effetti, rispecchiava abbastanza compiutamente le diverse tecniche di scrittura utilizzate in *Ulysses*.

Il brano iniziale, *Leopoldo Bloom al funerale di Paddy Digman*, al pari degli altri liberamente titolato, è un esempio di monologo interiore. Primo a comparire nella selezione linatiana è Bloom, benché l'episodio da cui il brano è tratto sia *Hades*, successivo a *Proteus*, cui appartiene il secondo pezzo, *Lungo il lido*, che ha per protagonista il cogitabondo Stephen Dedalus. Il suo nome non compare e bene avrebbe invece fatto, Linati, a menzionarlo nel titolo giacché il lettore, ignaro, poteva pensare che quelle pagine ancora ospitassero pensieri di Bloom.

L'incipit del terzo passaggio, *Parodia di mostro romantico* (da *Cyclops*), offre al traduttore l'occasione per un breve *divertissement* con una sequenza di arzigogolati composti¹⁰⁶ che ben contribuiscono alla grottesca descrizione – ispirata al *Gargantua* rabelesiano – del Cittadino, il forsennato nazionalista irlandese con cui Bloom ha un alterco nel *pub* di Barney Kiernan, descritto «in mock-epic style of farcical extravagance [...], gigantic in stature»¹⁰⁷. Di nuovo, qui, Linati 'risparmia' al lettore italiano «un'ottantina di nomi di eroi nordici a cui l'autore mescola, a casaccio, altri»¹⁰⁸.

Il quarto estratto, tolto da *Nausicaa*, è ripartito in due sezioni, *Fuochi artificiali* e *Odori di donne*. Al traduttore, che bacchettone non era, qualche imbarazzo quelle pagine dovettero pur crearlo, vista la tematica¹⁰⁹: nella prima parte, che descrive l'incontro (a distanza) tra Bloom e l'adolescente Gerty MacDowell, il voyeurismo dell'uomo culmina inaspettatamente in un atto di disperato e solitario piacere, riverberato in un'esplosione di fuochi artificiali. Nella traduzione, il calcolato sovrapporsi degli scoppi al *climax* erotico – centrale in Joyce – è del tutto assente, come pure ulteriori piccoli tagli o camuffamenti linguistici evidenziano censure ad allusioni sessuali presenti nell'originale¹¹⁰. A onta della *pruderie*, il titolo della seconda sezione è invece ammiccante, benché i contenuti non mantengano minimamente le promesse, trattando in realtà di essenze e di profumi legati a ricordi di Bloom sulla moglie Molly.

Nella quinta e ultima sequenza, presa da *Circe*, Linati chiude a effetto sulla «fastosa, terribile fantasmagoria della *Walpurgisnacht*, che subissa perfino il celebre *Satyricon*», annota, «e che i critici affermano superare per mostruosità di figure e d'orrori la goethiana». Il capitolo è caratterizzato da continui slittamenti tra realtà e fantasia che culminano, nel brano scelto, nella macabra visione che uno Stephen Dedalus ubriaco ha dello spettro della propria madre. Nella sua versione, che salta a piè pari un paio di battute, Linati riesce a riprodurre abbastanza felicemente atmosfere e cadenze dell'originale, pur segnalandosi per una competenza linguistica non sempre all'altezza¹¹¹.

Del resto, se nella sua prima esperienza di 'traduttore joyciano' l'italiano aveva potuto contare sull'assistenza diretta e continuativa del maestro irlandese, in quest'altra egli fu completamente solo: «Linati had to cope with obscure passages that only an authorial supervision would have clarified»¹¹². E poiché, come lui stesso sottolineava, *Ulysses* è «tutto formato di rappresentazioni

oggettive e di pensieri e intuizioni introspettive, mescolate tra loro, senza alcun distacco, [esso] richiede oltre alla fatica tecnica del tradurlo, un vero e proprio sforzo d'interpretazione, di discernimento»¹¹³. Sfida impari, «impresa di una difficoltà stragrande, per non dire insormontabile» che il Nostro lascia intendere di cedere volentieri ad altri, all'«esatto francese di Valéry Larbaud e de' suoi collaboratori, sorvegliati dall'autore stesso»¹¹⁴.

Anni dopo, raccontando di Svevo che l'8 marzo 1927 tenne una conferenza su Joyce al Circolo del Convegno a Milano, Linati ne ricordava il genuino entusiasmo per *Ulysses*. Il triestino gli manifestò il desiderio di tradurre proprio la *Walpurgnacht*. La risposta dell'altro, certificata per iscritto, fu imbarazzante: «Troppo difficile, Svevo. E poi, val la pena?»¹¹⁵. Battuta infelice che, dietro l'apparente supponenza, sembra invece mostrare il nervo scoperto di un dato che per tutta la vita, probabilmente, pesò a Linati: l'incapacità di legare il proprio nome a quello dello 'scrittore del secolo' e al suo *opus magnum*, l'impossibilità, insomma, di essere in Italia ciò che Valéry Larbaud fu per James Joyce in Francia.

Negli ambienti letterari l'operazione linatiana sul «Convegno» fu comunque ben accolta, vista la crescente attenzione per un autore – ricordava Ferrieri – «le pagine del quale a Londra erano state date alle fiamme»¹¹⁶. Ancora Svevo apprezzò il lavoro del collega lariano: «Le traduzioni dal Joyce m'interessarono molto. Mi piacque quel coraggio di Linati»¹¹⁷. E uno dei frequentatori del Circolo di allora, Giuseppe Raimondi, ricordava che il traduttore ne offrì in anteprima la lettura: «quelle pagine, nella linda, uniforme calligrafia del povero Linati, furono per me, per molti di noi, un memorabile avvenimento»¹¹⁸. Il 1926 fu dunque, nel nostro Paese, «il grande anno joyciano» (sempre Raimondi) e «despite its inaccuracy, the translation played a key role in Joyce's reception in Italy»¹¹⁹.

Copie del «Convegno» furono spedite Oltralpe, fresche di stampa, alla Shakespeare and Company. Ma il plico si perse tra Milano e Parigi e dopo un po', puntuale, arrivò una comunicazione della Beach che sollecitava l'invio. Questa è la risposta di Linati:

Chère Madame

en reponse à votre lettre dernière, je vous assure de vous avoir envoyé, aussitôt qu'elles apparurent, deux copies du «Convegno». Je ne comprend pas pourquoi elles ne sont pas arriv[ées] dans vos mains. J'en suis désolé. J'ai prié M.lle Baisini, la secrétaire [*sic*] du «Convegno», de vous envoyer deux copies encore, parce que je ne connais pas à present l'adresse de Mr Joyce.¹²⁰

Pochissimi giorni dopo, il Nostro confermava la nuova spedizione attraverso una lettera ufficiale. In essa, stranamente redatta in italiano su carta intestata del «Convegno», egli si firma – ostentatamente – Carlo Linati del «Corriere della Sera», e chiude con questa frase: «spero che le mie versioni saranno piaciute a Mr Joyce: in Italia furono assai gustate dai lettori intelli-

genti»¹²¹. Nessuna risposta vi fu, pare, né da parte della Beach né da Joyce. Tuttavia, in un biglietto dall'Aja del 19 giugno 1927, quest'ultimo scriveva al suo editore, «I got *Tim Healy* and *Convegno*»¹²², probabilmente riferendosi alla rivista milanese, infine pervenutagli. Dopo quest'ultimo contatto, i rapporti tra Linati e Joyce tornarono dormienti per il resto del decennio.

1930

Fu nel febbraio del 1930 che Linati, in occasione di un viaggio a Parigi¹²³, ebbe finalmente modo di far visita a Joyce e conoscerlo di persona. Nonostante che nessuna carta si sia conservata, è impensabile che il Nostro – attraverso la mediazione di Sylvia Beach, com'era ormai solito fare – non preavvertisse l'irlandese della sua venuta. L'incontro è raccontato in dettaglio nell'intervista sulla «Stampa», già ricordata, che costituisce, oltre che una svolta nella percezione di Linati della poetica joyciana, il momento più alto del suo rapporto umano con il grande scrittore e anche uno dei suoi migliori esiti come elzevirista. In essa, per la prima volta, si parla al pubblico italiano anche del nuovo strano libro di Joyce – iniziato nel 1923 e misterioso anche nel titolo – che avrebbe alla fine richiesto più del doppio del tempo servito per scrivere *Ulysses*, un intero quindicennio. Così si snoda la narrazione di Linati (ci siano perdonate le molte citazioni):

E mentre con la signora¹²⁴ e coi figli prendiamo il tè io e Joyce si discorre. – Lavoro molto – mi dice – per terminare la terza parte di *Work in Progress* (il lavoro ch'egli ha incominciato già da anni, dopo l'*Ulisse*). [...] Lei conoscerà forse le due prime parti apparse su «This Quarter» e su «transition»?

– Le conosco, Joyce, ma le confesso di averle capite poco. È terribilmente difficile comprendere quella sua prosa piena di tante e così strane combinazioni linguistiche. [...] *Work in Progress* è per noi italiani (almeno per ora) un vero rebus.¹²⁵

Joyce è descritto come una persona pacata e paziente, amabilissimo conversatore:

Perché trova difficile *Work in Progress*?... Mi ascolti. La parola umana è stata costruita per esprimere le esperienze diurne, i fatti che avvengono alla luce del sole e non per esprimere la vita della notte. Quindi la materia intellettuale che gli artisti adoperano, serve loro soltanto per quello che accade alla luce, ma se noi vogliamo esprimere la vita della notte dobbiamo ricorrere ad un altro linguaggio, inventarci altre parole.¹²⁶

Linati menziona Poe e De Quincey, dei quali aveva tradotto alcune cose. Esempi non calzanti per Joyce che, tuttavia, precisa:

Ma essi espressero la vita della notte usando parole di tradizionale formazione. Io invece ho tentato di creare una nuova lingua. La lingua della notte.¹²⁷

Lo scrittore, a questo punto, illustra all'ospite la struttura del nuovo lavoro, un minuzioso resoconto di un'intera notte d'una qualsiasi famiglia dublinese, gli Earwicker. Su questo paradigma, chiosa Linati, s'innestano

[...] il talento e l'ispirazione di Joyce, di dare alle cose, ai fatti moderni una ricchezza in profondità e in latitudine, nel tempo e nello spazio, tali che ogni nostro atto è come espressione e riassunto di millenni di storia e solleva dietro di sé tutta la vita del mondo. È una concezione grandiosa, certo nuovissima dell'unicità della creazione.¹²⁸

Le parole dell'intervistatore esprimono sincera ammirazione; percepisce la straordinarietà del progetto e davanti a tanta complessità di pensiero si schermisce:

Ma poi è certo ch'io li esprima esattamente questi suoi concetti? Ne dubito. [...] Ciò ch'è certo è che in *Work in Progress* Joyce tenta con audacie senza esempio di rinnovare il linguaggio umano sopra una base di pura invenzione e di brillanti scoperte e modulazioni filologiche. [...] Ma di quest'ultima opera si vorrà parlare a lungo quando sarà compiuta. Egli stesso sa ch'è immaturo voler comprendere il concetto di una creazione che si annuncia fin d'ora laboriosa e vastissima.¹²⁹

E qui la descrizione si ferma. Benché di tono divulgativo, essa, non di meno, «realized Joyce's design of spreading the word about *Work in Progress* to Italy»¹³⁰ e raggiunse senza dubbio anche gli 'addetti ai lavori'. Per anni – sino alla pubblicazione del libro, uscito il 4 maggio del 1939 col titolo di *Finnegans Wake* – la critica italiana non produsse altro sulla nuova impresa joyciana.

Nel corso della conversazione, esprimendo Linati proprie considerazioni sull'intangibilità di *Work in Progress* rispetto a *Ulysses* («l'*Ulisse* passi, e poi abbiamo la traduzione francese che ci aiuta»), il discorso era giocoforza caduto su quest'ultimo. L'intervistatore dipinge Joyce molto interessato all'impatto prodotto dal «romanzaccione» sui suoi compatrioti:

E l'*Ulisse* com'è andato in Italia?¹³¹

Nella risposta un po' imbarazzata di Linati ritorna la spinosa questione della superficialità degli italiani e della supposta intraducibilità dell'opera:

Per esser sincero, caro Joyce, credo che non vi sia troppo letto. Anzitutto il costo per noi proibitivo del volume¹³². Oh, poi non le dico i giovani scrittori da noi parlano di Joyce per dritto e per rovescio, e si danno l'aria di imitarlo, anche. Ma quanti lo hanno letto, veramente, e compreso? E una traduzione italiana sarebbe difficile da tentare.¹³³

Nell'elzeviro del 1930 viene omissa, a questo punto, la domanda *clou* che l'irlandese avrebbe posto a Linati (il quale, giusto un decennio dopo, l'avrebbe 'ripescata' dai meandri della propria memoria):

Perché non lo tradurreste? mi chiese Joyce¹³⁴. È già tradotto in dieci lingue.

Questa la replica di Linati:

La difficoltà non sta neanche nel tradurre *Ulysses* che eventualmente mi potrei aggregare nel lavoro alcuni inglesi italiani, ma nel trovar l'editore. Io conosco i maggiori editori nostri e vi assicuro, non ne vedo uno che sarebbe arduo abbastanza da assumersi un'impresa come quella.¹³⁵

Il testo del 1940 si chiude qui, enfatizzando il silenzio dell'interlocutore («Joyce tacque un po'»¹³⁶). La conversazione – tornando alla «Stampa» – cambiò soggetto, portandosi su due figure dell'Illuminismo lombardo, l'ecclesiastico Francesco Soave e il conte Alessandro Verri, care all'irlandese (che pregò Linati di procurargli due loro testi), scivolando poi su scrittori italiani contemporanei (Comisso, Baldini, Paolieri) e infine su grandi tenori e giochi di parole, sovrana passione di Joyce¹³⁷. Preso congedo dal vecchio sodale, in chiusura Linati dà sfogo a un'ilarità quasi fanciullesca, finalmente felice di aver (forse) esorcizzato un antico fantasma:

Buono e grande Joyce! Ecco, io penso scendendo le scale, mentre il mondo arguendolo dalle sue terribili opere immagina quest'uomo come una specie di mostro incarnato, eccolo lì invece bravo e bel uomo, dal viso pieno di bontà e di pensiero. E un uomo dalla bella voce, per giunta, che canta romanze italiane con un accento perfetto.¹³⁸

Rimanevano sempre, s'intende, le riserve su alcune delle sue «terribili opere» ma nel Linati di questi momenti è chiaramente percepibile un atteggiamento nuovo verso le opere e il personaggio, i cui *desiderata*, tanto per cominciare, egli prese molto sul serio. Rientrato in Italia, subito cercò (e trovò) i volumi richiesti. Ne diede pronta comunicazione, senza tuttavia ottenere risposta. In quei giorni, l'irlandese era più che mai preso a fronteggiare nuovi e gravi problemi agli occhi. Tanto seri che ai primi di aprile egli si trasferì a Zurigo per un consulto presso un nuovo chirurgo¹³⁹ e un possibile intervento, come di fatto poi avvenne. Linati, ignorando il fatto, così scriveva alla Beach nel primo giorno di Primavera:

Chère Madame,

j'ai envoyé à Mr Joyce les journaux qu'il désirait, avec une longue lettre de moi. Mais j'ai peur qu'il n'a reçu rien de tout, parce que malheureusement j'ai envoyé le tout au nombre 92 de Rue de Grenelle. Son nombre est le 192, n'est-ce pas? Mais je vais lui écrire encore s'il n'a reçu rien. J'ai aussi envoyé à vous même un article de moi sur ma visite à Mr Joyce, apparu sur «La Stampa» de Turin: et je vais vous envoyer, pour lui, 2 volumes, qu'il voudrait avoir. Mes meilleurs salutations, pour vous, Madame, et pour Mr Joyce et sa famille.¹⁴⁰

Quegli stessi giorni giungeva il tempo in cui, come s'è detto, prese finalmente forma la prima rappresentazione italiana di *Exiles*, evento oramai

quasi insperato. Diamo di seguito la lettera che un Linati raggiante di lì a poco scrisse di proprio pugno all'irlandese. È su carta intestata del «Convegno» e senza data (ma indubabilmente d'inizio aprile):

Caro Joyce,

Esuli verrà rappresentato qui al «Convegno», Martedì sera 29 corr[ente]. Primo attore Lamberto Picasso e anche direttore di scena. È un eccellente attore, specialista nel teatro di Pirandello. E gli altri elementi pure sono buoni. Abbiamo fatto parecchie prove e naturalmente anche qualche taglio per arrivare più direttamente al pubblico, a questo pubblico un po' frettoloso. Ma stia sicuro che tutto verrà bene. Io seguò le prove quasi giornalmente e, a mio vedere, avremo un'esecuzione, se non perfettissima, assai lodevole e tale che tutta la bellezza del dialogo e delle scene apparirà intensamente.

Qui c'è grande aspettativa, atteso il Suo nome: e verranno alla serata tutti i critici dei giornali di Milano. Avremo insomma una magnifica serata. La terrò informata di tutto e Le invierò i giornali con gli articoli sulla serata. Lei non potrà, vero, venire qui? Comunque, mi scriva qualche cosa. Io già le scrissi. Le invierei la mia intervista sulla «Stampa», i libri che lei mi ha richiesti. Ma non ebbi neanche una parola da lei. Forse non ha ricevuto le mie lettere?

Mi scriva. Affettuosi saluti e ossequi alla sua famiglia.¹⁴¹

La risposta di Joyce arrivò quasi un mese più tardi, da Zurigo, attraverso la cartolina del figlio George ricordata all'inizio di questo scritto¹⁴², che sostanzialmente confermò il quadro fosco sulla salute dell'irlandese che Linati s'era fatto in occasione del loro recente incontro.

La produzione ambrosiana di *Esuli* venne replicata per due sere successive, come ricorda Ferrieri¹⁴³. Ebbe un buon successo di pubblico¹⁴⁴ mentre i critici, pur cogliendovi *in nuce* «quelle che in seguito son state la maniera e l'arte dello scrittore irlandese», avanzarono riserve sulla tenuta del testo, «i cui ricami e la cui alchimia amorosa hanno perduto nel tempo gran parte della loro attrattiva»¹⁴⁵. Le cronache giornalistiche raccontano che Linati, prima che il sipario s'alzasse, salì sul palco e introdusse brevemente Joyce e il suo mondo.

Quello stesso anno Paul Léon subentrò a Sylvia Beach nella gestione dei diritti delle opere joyciane, complesso *business* in crescita. V'era già stato, nel 1925, un primo approccio tra gli agenti di Joyce e un nostro editore («a Milanese firm wrote asking for Italian rights of *Ulysses*» scriveva al fratello¹⁴⁶): nuovi infruttuosi contatti seguirono¹⁴⁷ e da lì a poco l'attento Léon trovò necessario ribadire agli eredi di James B. Pinker alcune linee-guida da osservare nelle trattative con quei clienti un po' particolari:

Mr Joyce agrees to an Italian translation of *Ulysses* but I want to caution you to be very careful in concluding the contract. The Italians seem to be very difficult persons to deal with. Up to now they have been publishing parts and scraps of *Ulysses* without paying Mr Joyce anything at all. [...] Before you hear anything more definite or precise I do not think there is even use of going to the expense of sending them a copy.¹⁴⁸

La durezza delle parole usate non è imputabile ad alcun sentimento anti-italiano: esse riecheggiano soltanto un legittimo disappunto 'commerciale', espresso da Joyce stesso in alcune lettere coeve.

1937-1944

Esaurita anche questa breve e fervida stagione, tra Linati e Joyce calò di nuovo il silenzio. Il primo, complice una ritrovata vocazione di viaggiatore-narratore, progressivamente cessò d'interessarsi all'irlandese che vedeva sempre più come preso in un vortice, volto a fare e disfare un'opera che riteneva impossibile. Quando, di lì a poco, Linati raccolse i suoi saggi di anglistica nel volume *Scrittori anglo-americani d'oggi*, sorprendentemente non riservò alcuno spazio a Joyce, a differenza di Pound, Eliot, Hemingway e altri autori anglofoni. Che Joyce non fosse un 'anglo-americano' non conta, dal momento che nel libro, a dispetto del titolo, vi è un intero capitolo, *Voci della nuova Irlanda*, dedicato a figli dell'Isola di Smeraldo quali James Stephens, Seán O'Casey e Liam O'Flaherty. Difficile intendere i motivi di tale decisione, riconfermata nella seconda edizione dell'opera, del 1943.

Più che mai, in parallelo, languiva anche il loro carteggio, ma ciò non significava affatto una cessazione di rapporti tra i due. Difatti, tra le carte di Ferreri conservate al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia¹⁴⁹, qualche anno fa è 'spuntata' una nuova lettera di Joyce a Linati, inviata all'inizio del 1937 al «Convegno» e redatta, *more solito*, in lingua italiana:

Caro Signor Linati:

vorrebbe Lei fare una piccola ambasciata per me presso l'illustre autore del *Fuoco*? Spero di sì. Potrei, s'intende, scrivergli direttamente ma mi pare un atto un tantino scortese. Insomma, da molti anni (anzi, scrissi in lode di quel romanzo già nel 1900 a Dublino quando ero studentello!¹⁵⁰) ammiro questo romanzo e sarei oltremodo grato se il poeta mi farebbe l'onore di firmare un esemplare per me. Le manderò uno sotto plico separato. Purtroppo non è più quello che avevo a Dublino 'thirty seven golden years ago'! Ahimé!

Spero che Lei stia bene con questi tempi cambievoli che conferiscono poco ai romantici meditabondi. Quanto a me spero di finire il mio libraccone prima delle calende greche in questo anno romano dell'era cristiana di questo mondo tardo.

Una stretta di mano.¹⁵¹

Perorò o meno il «romantico meditabondo» Linati tale richiesta presso l'Imaginifico, suo antico collega di studi a Prato?¹⁵² Difficile dirlo. Resta il fatto che tra i libri della piccola biblioteca di rue des Vignes 34 (l'ultima residenza parigina di Joyce), messi poi avventurosamente in salvo da Paul Léon, non risulta alcuna copia, tanto meno autografata, de *Il fuoco*¹⁵³.

Quella del 1937, allo stato dell'arte, è dunque l'ultima lettera nota del carteggio Linati-Joyce. Tre anni dopo, in una nota di ringraziamento a Ettore Settanni,

insieme al quale aveva tradotto in italiano su «Prospettive» qualche pagina di *Anna Livia Plurabelle*¹⁵⁴, Joyce dichiarava di voler contattare il vecchio amico¹⁵⁵ ma la cartolina preannunciata, se mai venne scritta, non si è conservata. Sulla rivista romana pure Linati firmò un breve ritratto dell'irlandese, un veloce condensato dell'intervista del 1930¹⁵⁶. Vi trattò di *Ulysses* (e delle soverchie difficoltà a realizzarne un'edizione italiana, il consueto *refrain*) ma non di *Finnegans Wake*, cui lo speciale di «Prospettive» era in verità dedicato, rinviando *sic et simpliciter* a quanto detto un decennio prima: «Having earlier designated Linati as one of only two Italians to receive a review copy of *Finnegans Wake*», scrive a ragione Willard Potts, «Joyce might have hoped for something more from him; nevertheless, he remained grateful for even this small sign of the Italian critic's continued support»¹⁵⁷.

L'ultimo atto che lega Joyce a Linati è una cartolina postale inviata dal primo al fratello Stanislaus¹⁵⁸, suddito britannico costretto a lasciare Trieste per Firenze per motivi di sicurezza nazionale. Spedita da Zurigo il 4 gennaio 1941, essa riporta un breve elenco di indirizzi di amici e conoscenti che avrebbero forse potuto dargli una mano nei difficili tempi a venire: tra questi, dopo Pound e prima di Malaparte, il nome dello scrittore lariano.

Joyce morì la notte del 13 gennaio 1941. Linati ne parlò quindici giorni dopo su «Primato», la rivista di Giuseppe Bottai, ripercorrendone l'avventura umana e letteraria in un intenso pezzo – la pluricitata *Nota su Joyce* – nel quale fece ammenda della 'pigritia' mostrata in precedenza. Nell'articolo Linati si diffonde anche sull'ultimativa opera joyciana e scende in dettagli sull'episodio di *Anna Livia Plurabelle*:

Se il complesso di *Finnegan[s] Wake* rimane oscuro e incomprensibile, uno dei primi capitoli dà pur sempre il tono dell'alta potenza creatrice e poetica dell'ingegno di Joyce e della sua spirituale capacità di creare nuovi miti di poesia: ed è l'episodio di *Anna Livia Plurabelle*.¹⁵⁹

Partendo dal dettaglio – argomenta Linati – anche il più infimo, quello delle servette che detergono i panni sporchi nella Liffey, Joyce «sa impensatamente balzare a una rappresentazione allegorica di grande beltà e pienezza», di valenza universale, facendone «il racconto di tutti i fiumi del mondo»¹⁶⁰. Riproponendo la suggestiva immagine della «lingua della notte», egli rappresenta al lettore la finale ascesi del dublinese verso una nuova sintesi creativa e funzionale della parola, una ricerca che però, a suo giudizio, «rimane pur sempre un esperimento di carattere nazionale»¹⁶¹, limitato al contesto linguistico inglese. E in chiusura, così s'interroga:

Ora che l'inventore di questa nuova palingenesi del linguaggio è morto e la sua opera incomincia la marcia nel tempo, staremo a vedere se la sua fu buona guerra.¹⁶²

L'improvvisa scomparsa di Joyce sembrò innescare in Linati un processo di riavvicinamento¹⁶³ non del tutto estraneo, probabilmente, anche a nuove

opportunità editoriali: un percorso che l'avrebbe dapprima brevemente riportato su *Esuli*, poi a tradurre i *Dubliners* e infine ad affrontare il misconosciuto *Stephen Hero*, riemerso da poco dalle nebbie della preistoria joyciana.

Già nel 1940, su «Il Dramma», “quindicinale di commedie di grande successo” pubblicato a Torino, egli aveva iniziato a riproporre alcune sue vecchie versioni teatrali da Yeats e Synge. Nel 1941 fu la volta di *Esuli*¹⁶⁴, la lezione del 1920 ripulita di qualche refuso e preceduta da un breve commento. Del dramma joyciano Linati meditava anche una ripresa teatrale, come risulta da una cartolina postale di Stanislaus Joyce, al quale s'era rivolto reputandolo depositario dei diritti delle opere di James. Quella che segue è la garbata replica dell'irlandese, inviata dal ‘confino’ toscano:

Egregio Sig. Linati,

Ricevetti la sua cartolina sabato. C'è un malinteso. Non sono né erede né concessionario di mio fratello. Gli eredi – la vedova e il figlio – stanno in Svizzera [...]. Sarebbe dunque più spiccio per la Radio Lugano di mettersi d'accordo con loro per la trasmissione della commedia, e naturalmente anche per la rappresentazione italiana. Lei potrà accordarsi meglio direttamente con essi.¹⁶⁵

Grazie a questo documento scopriamo che Linati si proponeva di far trasmettere *Esuli* anche alla radio della Svizzera italiana¹⁶⁶. Quanto al palcoscenico, sempre da Stanislaus apprendiamo che lo scrittore lariano ne stava discutendo con Anton Giulio Bragaglia, uno dei più importanti registi teatrali di quegli anni¹⁶⁷. Ma conviene procedere con ordine, offrendo degli estratti dalla corrispondenza tra Linati e il fratello di Joyce, custodita a Yale. S'intende già una maggiore confidenza, tra loro:

Io devo il suo indirizzo a mio fratello, che me lo mandò nell'ultima lettera che mi scrisse pochi giorni prima della sua morte. Già da qualche mese ho preparato un articolo su mio fratello – *Ricordi di James Joyce* – abbozzo di un libro che avrei l'intenzione di scrivere¹⁶⁸ quando potrò riavere i miei libri e le mie lettere. È un profilo di mio fratello, che accenna alle influenze dei suoi anni formativi e alle lotte che condusse per farsi pubblicare. Credo di essere l'unica persona che può parlare con autorità di quell'epoca della sua vita, ch'io condivisi ora per ora durante trenta anni.¹⁶⁹

Pur senza il riscontro delle risposte di Linati, in una successiva missiva di Stanislaus è facile intendere come il progetto di portare in scena *Esuli* andasse avanti, giacché l'irlandese promette questo: «Domanderò a mio nipote se posso accordarmi per conto suo col Sig. Bragaglia pei diritti d'autore»¹⁷⁰. Lo scritto, dopo aver segnalato alcuni refusi e inesattezze nella versione linatiana, offre anche un curioso aneddoto joyciano:

La ringrazio della rivista [«Il Convegno»] contenente la sua bella e fedele traduzione di *Esuli* che ho riletto con piacere. Vi ho trovato alcune sviste. “Youghal” si

scrive coll'*h*; e la nota che presenta la commedia dice che fu «rappresentata a Monaco di Baviera il 7 agosto del 1910». Però l'azione si svolge a Dublino nel 1912¹⁷¹. Fu data a Monaco durante la grande guerra. Fu data anche a New York, se non erro, perché ricordo che proprio in quei giorni mio fratello subiva una delle sue tante operazioni agli occhi – (molto più tardi, dunque) – dopo le quali doveva stare immobile per due o tre giorni. Il professore che lo operò – Vogt, credo – gli disse: «Povero Signor Joyce! E pensare che mentre danno la sua commedia a Nuova York, Lei ha il tormento di dover stare nel buio immobile a letto!» «Ma pensi», rispose mio fratello, «al tormento del pubblico che deve restare nel buio immobile a teatro».¹⁷²

Nonostante la buona volontà, il progetto teatrale Linati/Bragaglia non decollò. Il testimone ritornò dunque a Ferrieri, già dal 1929 regista dell'E.I.A.R., l'Ente Italiano Audizioni Radiofoniche. Questi doveva, a sua volta, aver già richiesto dei testi a Linati se il Nostro, nella primavera del 1942, così gli scriveva:

Caro Enzo,

vedrò di metterti insieme un gruppo di commedie irlandesi, o del genere, per sottoporle: per quanto tu le conosci già. Forse bisognerebbe rimaneggiarle. [...] C'è poi sempre *Esuli* e gli atti di Lady Gregory (anche loro da rimaneggiarsi perché tradotti troppo letteralmente).¹⁷³

I tempi si protrassero. Due anni più tardi, i due non avevano concluso alcunché. «Caro Enzo», scriveva Linati, «grazie pel tuo interessamento a rappresentare *Deirdre* ed *Esuli*. Naturalmente attesa la tua ormai lunga esperienza e il tuo gusto per le cose di teatro, ti do facoltà di dare al testo una maggior snellezza teatrale: senza, va da sé, togliere il profumo dell'originale»¹⁷⁴. E aggiungeva: «Per gli *Esuli* ti sarà facile perché il dialogo è moderno»¹⁷⁵. In piena guerra civile, non vi fu però modo di concludere il progetto. Ferrieri si muoveva allora tra Torino e Milano, sotto la minaccia continua di bombardamenti e *raid* aerei; Linati s'era ritirato alla Cantalupa, la villa di famiglia alle porte di Como, a Rebbio, disertando la perigliosa metropoli. Tutto era troppo difficile e troppo complicato: se ne sarebbe potuto riparlarne a guerra finita, in tempi migliori.

Sul finire del 1946 Ferrieri ripropose *Esuli* dai microfoni delle nuove Radio Audizioni Italiane (R.A.I.), sempre nella versione di Linati¹⁷⁶. A insaputa del traduttore, sembra: lo attesta una sua risentita missiva alla segretaria di Ferrieri in cui rivendica i diritti d'autore¹⁷⁷. Le cose poi si accomodarono se in autunno vi fu una rappresentazione della *pièce* a Milano (si veda la nota n. 143) e dal carteggio spunta un'ultima cordiale lettera del 22 ottobre 1948 in cui il l'anziano scrittore promette ad Ada, la moglie di Ferrieri, una visita dopo «un incidente di bicicletta che mi ha causato la frattura della spalla destra, con relativa quarantena d'ingessatura»¹⁷⁸.

Ultimativa, per gli *Esuli* linatiani, fu l'edizione in volume nel luglio del 1944 per tipi di Rosa e Ballo¹⁷⁹. Tra le carte della società, conservate alla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, vi è il contratto relativo alla pubblicazione del dramma – sottoscritto in data 3 marzo 1944 dal dott. Achille Rosa e dal dott. Carlo Linati presso il Tribunale di Milano – che stabiliva per la traduzione e la curatela del volume un compenso di 3.000 lire e fissava la consegna del materiale entro la fine del mese stesso¹⁸⁰.

Il Nostro partecipò, con proprie versioni, ad ambedue le collane teatrali dirette da Paolo Grassi per l'editrice milanese, "Teatro" e "Teatro Moderno", inaugurando quest'ultima proprio con gli *Esuli* di Joyce. Grassi e Strehler, per i loro progetti, dovettero dunque qualcosa anche al lavoro del solitario scrittore lariano: come sottolinea George Talbot, «sembra legittimo dare credito a Linati per il suo contributo intellettuale all'esordio del Piccolo Teatro»¹⁸¹.

1947-1949

Nel clima rinnovato che seguì il 25 aprile 1945, altre imprese editoriali animarono lo scenario milanese con gran fervore d'iniziativa. Joyce, la modernità fatta persona, fu uno degli autori più 'gettonati' e assai presto si scatenò la caccia ai diritti per le traduzioni italiane delle sue opere, vecchie e nuove. Pochi anni prima, qualche importante firma aveva preso a riconsiderare l'ipotesi di una versione italiana della sua opera maggiore. Scriveva infatti Linati, in una cartolina postale del 10 maggio 1940 a Pound, mostrandosene lusingato: «l'editore Mondadori m'ha proposto una traduzione di *Ulysses!*»¹⁸². Fu un ennesimo 'falso allarme', ma altri ancora, nel dopoguerra, pensarono allo scrittore lariano per analoghe intraprese. Tra questi, Enrico Cederna¹⁸³ che di Joyce nel 1948 pubblicò la traduzione italiana di *Pomes Penyeach* a cura di Alberto Rossi, mancò d'un soffio quella linatiana di *Dubliners* e sognò di tenere a battesimo *Ulysses* nella lingua di Dante. Così Cederna scriveva, nell'ultimo scorcio del 1947, al 'venerabile' Linati nella prima d'una breve serie di lettere di un carteggio inedito pieno di sorprese:

Caro signor Linati,

forse ricorderà ancora il mio nome; venni tempo fa, ormai lontano sembra il tempo, nella Sua bella casa di Rebbio (ricordo un confortevole giardino e un canocchiale lungo in una stanza, forse anche un cane) e volevo a tutti i costi che Lei traducesse l'*Ulisse*. Era per me così sconcertante sentire la Sua diffidenza, cercare di convincere con la paura nel cuore ... Il mio silenzio di un anno l'avrà forse delusa. [...] Ora pubblicherò Joyce, i *Pomes Penyeach* [sic] e il Suo volume, la versione di *Dubliners*. *Stephen Hero* mi è sfuggito. È nelle mani di Mondadori come del resto, credo, tutto Joyce.¹⁸⁴

Se l'*incipit* della lettera ha un tono un po' avvilito, le successive parole di Cederna in realtà disvelano una situazione in movimento, con un Linati

vitale e attivo intento a realizzare la versione italiana dell'opera joyciana che meno di tutte sembrava averlo interessato. Così prosegue lo scritto:

Avrei intenzione di pubblicare i *Dubliners* molto presto. Ho fiducia che la versione sia a punto, migliorata perfeta insomma. Le spiacerebbe inviarmi il dattiloscritto al più presto?¹⁸⁵

Lo scrittore replicò a breve, rassicurando l'interlocutore:

Caro Cederna,
sta bene quanto mi scrive. Ho già riveduto *Dublinesi* ma per scrupolo di coscienza vi do ancora una ripassata poi glielo spedirò senz'altro. [...] Vedo con piacere ch'Ella ripiglia con lena la sua attività editoriale e le auguro ogni buon successo.¹⁸⁶

Linati dava per certo di aver concluso il lavoro allorquando, mesi dopo, una nuova comunicazione di Cederna lo raggiunse tra la pace delle sue colline:

Caro signor Linati,
ho dato una occhiata alla Sua versione di *Dubliners*, e prima di passare in tipografia il volume gradirei che il dattiloscritto mi fosse dato nella forma il più possibile definitiva per evitare poi eccessivi rifacimenti, oltretutto costosi.

Ho notato che in qualche novella, rispetto al testo originale, sono in alcuni punti omessi frasi e periodi. Lei mi farà un vero favore se provvederà ad ordinare definitivamente la traduzione; essendo racconti senza alcun legame l'un con l'altro lei potrà inviarmeli anche singolarmente a revisione ultimata. Potrò finalmente allora passarli in tipografia. Scusi la noia che le procuro.¹⁸⁷

La risposta del traduttore è piuttosto disarmante, nonostante Linati cerchi di giustificare il proprio *modus operandi* e si avventuri anche in giudizi *tranchant* sulla prolissità di Joyce che, soprattutto in *Dubliners*, suonano davvero inconsistenti:

Caro Cederna,
darò una guardata, come lei desidera, al m[ano]s[critto] di *Gente di Dublino*. Le debbo dire però che riguardo all'accusa ch'ella mi fa di aver tralasciato qualche brano qua e là, questo fu da me fatto seguendo un criterio ben radicato in me durante la mia ormai lunga esperienza di traduttore, e cioè di alleg[gerire] la pagina tradotta là dove, con evidenza, appare troppo esuberantemente sovraccarica e senza una giustificazione plausibile. Bisogna pensare che per quanto Joyce fosse un genio, anch'egli non fu esente dal difetto di esondare, dilatarsi, circostanziarsi eccessivamente: difetto ch'ebbero un po' tutti gli scrittori del principio del secolo.

Oggi siam diventati tutti più asciutti ed essenziali e son certo che faremo piacere al lettore italiano quando con garbo e misura d'arte sapremo presentargli un bel racconto straniero liberato da inutili divagazioni o ornamentazioni. Così fanno ormai per uso i traduttori francesi da un pezzo e soprattutto gli americani. Se vedesse certe

traduzioni francesi di Lawrence che van per la maggiore, resterebbe di... gesso. Ma capisco benissimo le sue preoccupazioni di editore castigato e intelligente.¹⁸⁸

Cederna, nel ringraziare per la 'comprensione', non demorde e chiede a Linati la massima cura e precisione. Altalenante, a proposito del titolo italiano del volume, è l'utilizzo di *Dublinesi* o *Gente di Dublino*:

Ancora una volta io mi raccomando alla Sua buona volontà affinché *Dublinesi* riesca un volume veramente bello. Se le chiedo di limarlo ora e non in bozze è perché l'esperienza mi ha dimostrato quale perdita di tempo e di denaro questo 'metodo' comporti.¹⁸⁹

Linati rassicura il giovane editore e approfitta dell'occasione per comunicargli un dettaglio di non poco conto sulla titolarità della traduzione:

Caro Cederna,

ho ripassato e ritoccato qua e là dove ho creduto opportuno il testo e spero che stavolta Ella potrà esser contento.

Volevo anche dirle che siccome la versione venne eseguita in collaborazione con mia moglie¹⁹⁰, desidererei che il nome suo apparisse sulla copertina accanto al mio.

Lei sa che anche *Ritratto di signora* del James, pubblicato da Einaudi e ch'ebbe un così felice successo portava i nostri due nomi di traduttore, com'era doveroso di fare avendo scelto e tradotto il romanzo insieme.

Spero che Lei nel suo senso di equità e di amicizia non vorrà opporre difficoltà a questo mio legittimo desiderio. La maggior parte dei *Dubliners* fu tradotto da lei essendomi io limitato a ritoccare lo stile.¹⁹¹

Firme a parte, il lavoro di 'ripasso' e di 'ritocco' alla fine non soddisfece comunque i committenti e l'opera venne sospesa. Nel carteggio, a questo punto, vi è un 'buco' di più d'un anno, fino a una nuova lettera nella quale Linati, dopo aver letto su «La Rassegna d'Italia» della pubblicazione presso Cederna di *Dubliners* tradotti da Giansiro Ferrata, allarmato chiedeva ragione di ciò¹⁹². Il tono è civilissimo, seppur teso. La pronta risposta dell'editore chiarisce l'equivoco. Le sorprese per l'anziano scrittore, tuttavia, non erano finite:

Caro signor Linati,

penso che un errore della «Rassegna» o della dattilografa abbia provocato l'equivoco di cui giustamente Lei si lamenta; del resto quell'articolo non è privo di altre stranezze [...]. Si tranquillizzi quindi. Tutto sta a vedere se convenga ora pubblicare *Dubliners*; Einaudi ne ha pubblicato un'edizione circa un mese fa, Mondadori da tempo annuncia la sua¹⁹³. Tre edizioni della stessa opera in Italia sarebbero troppo credo. Che si fa? Mi spiace per lei ed anche per me.¹⁹⁴

Nella replica, Linati chiude immediatamente la faccenda della recensione sbagliata («accetto la versione come lei me la offre [...] e non se ne parli più»¹⁹⁵)

ma non fa alcuna menzione sulla sospensione dei suoi *Dubliners*. La subisce apparentemente rassegnato, probabilmente conscio d'esser stato lui, col suo lavoro spurio, l'ostacolo maggiore a una pronta pubblicazione dell'opera. Qualsiasi progetto avesse in mente per quello sfortunato lavoro, esso fu vanificato pochi mesi dopo dalla sua morte¹⁹⁶.

Archiviato l'episodio, l'ultima fatica joyciana di Linati fu la traduzione di *Stephen Hero*, opera giovanile che costituisce una sorta di prima stesura del ben più famoso *Portrait*. Nella primavera del 1948 Alberto Mondadori, allora direttore editoriale in via Corridoni, si rivolse al Nostro per delle informazioni bibliografiche sull'autore irlandese:

Caro Professore,

Le saremmo immensamente grati se Lei volesse cortesemente illuminarci circa la situazione delle opere di James Joyce, specialmente per quanto si riferisce ai *Saggi*. [...] Poiché noi sappiamo che Lei è profondo conoscitore di tutta la letteratura anglosassone, pensiamo che possa fornirci tutti i chiarimenti possibili.¹⁹⁷

Nella replica, soddisfatto il quesito dell'editore, Linati non manca di dare il proprio parere sulla possibilità e/o opportunità di tradurre i testi maggiori di Joyce:

Quanto a ciò ch'Ella mi chiede di Joyce a me non risulta affatto ch'egli abbia scritto dei *Saggi* oltre ai quattro volumi già noti. Di lui non rimaneva da pubblicare che un volumetto di versi, di poche pagine; ma di esso pubblicherà tra breve una versione l'Editore Cederna, il quale darà fuori pure una mia nuova versione dei *Dubliners*. Un gruppetto di lettere di Joyce a me verrà pubblicato a New York da alcuni suoi ammiratori che, come scrissi sul «Corriere» stanno preparando laggiù una grandiosa celebrazione del famoso scrittore.¹⁹⁸

Quanto all'*Ulysses* e al *Finnegan*[s] *Wake* il tradurle in italiano mentre sarebbe impresa impossibile pel secondo, attesa l'enorme difficoltà del testo e della lingua che quasi tutta per la maggior parte si basa sulla creazione di parole e di sintassi nuove, lo è certo meno pel primo anche perché un eventuale traduttore italiano può trarre grande aiuto dalla versione che in francese ha compiuto un gruppo di letterati parigini capeggiati da Valéry Larbaud. [...].¹⁹⁹

Seguì un silenzio di alcuni mesi. Poi, all'inizio del 1949, pervenne una formale richiesta di collaborazione:

Egregio Signor Linati,

sarei grato se Lei potesse tradurre per noi l'opera: *Stephen Hero* di James Joyce che vorremmo pubblicare nella collezione "Il Ponte", alle seguenti condizioni:

Forfait: 100.000 lire.

Consegna del manoscritto della traduzione: entro il 30/6/1949.

Il libro consta di 250 pagine.

Resto in attesa di un Suo cortese cenno di conferma, dopodiché provvederò subito ad inviarLe il contratto.²⁰⁰

Il giorno seguente, da Rebbio, Linati rispondeva, sollecitando chiarimenti sul 'misterioso' libro del quale, in verità, aveva già avuto notizia da Cederna:

Egregio Signor Mondadori,

La ringrazio molto della sua lusinghiera proposta e sono disposto a tradurre per la Sua Casa *Stephen Hero* di James Joyce alle condizioni da Lei propostemi.

Io, però, non conosco un'opera di Joyce con questo titolo. È forse *The Portrait of the Artist as a Young Man*? O qualche altra opera di Joyce scoperta di recente?

Le sarò molto grato se vorrà rassicurarmi in proposito, inviandomi, se crede, una copia del libro perché ne possa prendere visione. Dopo di che Le risponderò con maggior esattezza.²⁰¹

Il volume gli venne recapitato a stretto giro di posta. Ben soppesata l'opera, pochi giorni dopo Linati scioglieva ogni riserva:

Egregio Signor Mondadori,

mi scusi tanto il ritardo a risponderle essendo stato afflitto da un lungo disturbo e avendo avuto anche molto da fare. Ebbi il testo di *Stephen Hero* da Lei inviatomi e l'ho letto (quasi tutto). È un po' un relitto del *Portrait of the Artist as a Young Man* e che Joyce non avrebbe voluto pubblicare, anzi aveva dato alle fiamme.²⁰²

Comunque mi accingerò a tradurlo, come Lei desidera. E son certo che per gli studiosi di Joyce sarà un libro utile e prezioso in quanto in esso soprattutto si mostrano in atto le sue idee sullo stile, sul linguaggio, sullo spirito poetico e sul comporre: idee che sempre hanno preoccupato la sua mente.

Quanto al compenso, egregio Signor Mondadori, atteso che proprio in questi mesi avevo assunto in precedenza altri lavori oltre al mio lavoro giornalistico (collaboro a cinque quotidiani) ma soprattutto attesa l'estrema difficoltà che richiede un testo così personale e complicato e che richiederà un'estrema attenzione nel voltarlo nella nostra lingua vorrei pregarla, se Le è possibile, ad accrescere un poco la somma ch'Ella mi ha proposto nell'ultima sua lettera.

Potrebbe Ella elevarla a 130.000? Le sarò grato se vorrà darmi una risposta al più presto possibile in modo ch'io possa mettermi subito al lavoro.²⁰³

Alberto Mondadori acconsentì, rimarcando nuovamente la massima puntualità nella consegna («a noi il volume occorre con una certa urgenza»²⁰⁴). Nell'immediata replica, tuttavia, oltre a non concordare sulla modalità di pagamento proposta (a pubblicazione avvenuta, per l'editore), Linati domandava una proroga di due mesi, «atteso che il testo joyciano da Lei affidatomi è particolarmente difficile da rendersi per cui ci vorrà molta calma e precisione nel tradurlo senza tradirlo. Le proporrei di portare la data della consegna alla fine di ottobre prossimo»²⁰⁵.

Mondadori, se accettò di saldare lo scrittore a traduzione ultimata, non accordò alcuna dilazione e, avvicinandosi la fine di giugno, lo fece contattare per verificare che tutto procedesse come da programma:

Caro Linati,
poiché si avvicina la scadenza per la consegna della sua traduzione di Joyce *Stephen Hero* (30 giugno) Le sarei molto grato se volesse darmi notizie circa l'andamento del lavoro e dirmi se posso contare su tale data.²⁰⁶

Nel carteggio, questa breve comunicazione costituisce l'ultimo documento: se ne deduce che i termini di consegna venissero rispettati dal traduttore, che venne a mancare la notte dell'11 dicembre 1949. Il libro uscì esattamente a un anno di distanza col titolo di *Stefano eroe*, opera per il «lettore studioso»²⁰⁷ più che per quello comune: un'anticipazione che Mondadori metteva in tavola in attesa del 'piatto forte' – *Ulysses* – per il quale già da tempo stava trattando i diritti di traduzione con la Steele and Son di Londra, l'agenzia letteraria degli eredi di Joyce.

La versione di Linati – un *tour de force* non indifferente per un uomo di settant'anni non più in gran salute – fu apprezzata dagli 'addetti ai lavori'. Come scrisse Giacomo Debenedetti, «nella sua indiscutibile fedeltà al testo, Linati ha cercato una trascrizione stilistica che ambienta il romanzo nella nostra lingua con una raffinata impronta»²⁰⁸. Il traduttore volle dar ragione del proprio lavoro con una breve nota introduttiva:

Il lettore italiano troverà nella mia versione qua e là un periodare poco corrico, forse anche poco italiano nella costruzione. Attesa la faticosa stravaganza del testo, sovente non ho potuto far di meglio. Avrei potuto sì, adattandolo alla nostra lingua, snellire, spianare, o tagliare qua e là, ma mi ha trattenuto l'idea che così facendo ne sarebbe uscito un rifacimento, una riduzione di *Stephen Hero* e non una versione fedele al massimo e nella quale il lettore studioso potrà ricercare il processo dell'arte ancora informe di Joyce e della sua evoluzione.²⁰⁹

Domina, in parole che sembrano ancora tradire un senso d'inadeguatezza al cospetto di Joyce, la preoccupazione di rendere con estrema attenzione un episodio-chiave nel percorso letterario dell'autore irlandese. Ma non sfigurò affatto, in quest'occasione, Linati. Al termine del suo personale viaggio nel mondo joyciano, sembra davvero che ritornare là dove tutto era iniziato trent'anni prima – al mondo di Stephen e del *Portrait* – gli fosse giovato, oltre che piaciuto.

Un quarto di secolo dopo, nell'allestire per Mondadori il volume de "I meridiani" dedicato ai *Racconti e romanzi* joyciani, Giorgio Melchiori trovò ancora valida quella versione, con «poche infedeltà al testo originale»: riproponendola in blocco, dichiarò di essersi limitato a «ridare forma inglese ai nomi propri [...] che Linati aveva tradotto in italiano»²¹⁰. Più di vent'anni dopo, però, in una nuova edizione riveduta e corretta del volume, Melchiori mostrava d'aver mutato parere: «Il nuovo testo, senza omissioni e privo dei fraintendimenti in cui il traduttore era caduto», puntualizzava, «sostituisce quello apparso nelle precedenti edizioni»²¹¹, riproponendo la stessa lezione 'integrata' de *Le gesta di Stephen* proposta nel 1980 per "I libri della Medusa".

Nell'insieme, non di meno, la quota linatiana rappresenta sempre una parte considerevole della traduzione e tale perdurante longevità ci sembra costituisca, in conclusione, un silente attestato alle qualità dello scrittore lariano.

Note

¹ Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library (da qui in poi citata come Yale BRBML), James Joyce Collection, GEN MSS 112, box 2, folder 53.

² Talora contraddittori, come in due articoli, scritti subito dopo la scomparsa di Joyce, che collocano l'incontro uno nel 1925 (*Nota su Joyce*, «Primato», II, 3, 1° febbraio 1941), l'altro addirittura nel 1921 (*James Joyce nel ricordo e nel carteggio di un amico comasco*, «La Provincia di Como», 2 febbraio 1941). In un breve ritratto pubblicato l'anno prima, Linati confonde la data della sua visita con quella della pubblicazione dell'intervista e assegna l'evento al 17 marzo 1930 ma ultimativamente, in *Visita all'autore di Ulysses* («Corriere d'Informazione», 2-3 febbraio 1948, p. 3), lo data correttamente.

³ C. Linati, *Visita a Joyce*, «La Stampa», 18 marzo 1930, *passim*.

⁴ Joyce, da Trieste, col *placet* delle autorità austriache s'era portato nella neutrale Svizzera poiché, cittadino di un Paese in guerra contro l'Austria-Ungheria (il Regno Unito), non sarebbe potuto restare senza restrizioni alla propria libertà nel capoluogo giuliano, territorio nemico. Il fratello Stanislaus, diversamente da lui acceso interventista e filo-italiano, venne allontanato dalla città e confinato nei pressi di Linz per l'intera durata del conflitto.

⁵ *Corrispondenza inedita di James Joyce e Carlo Linati*, «Inventario», 2, estate 1950, pp. 87-88. La missiva di Joyce, come ogni sua altra indirizzata a Linati, è in italiano e reca la data del 31 ottobre 1918. Qualche giorno prima, il 26 ottobre, egli aveva scritto a Harriet Shaw Weaver, sua mecenate ed editore (l'anno prima) di *A Portrait of the Artist as a Young Man*, pregandola di inviargli una copia all'italiano, «suggesting to him to translate it into Italian for the Studio Editoriale Lombardo» (J. Joyce, *Letters*, ed. by S. Gilbert, The Viking Press, New York 1957, p. 121; da qui in poi, *Letters I*).

⁶ Yale BRBML, James Joyce Collection, GEN MSS 112, box 2, folder 53.

⁷ Arruolato in Sanità come soldato semplice il 1° agosto 1915, Linati operò presso la Direzione sanitaria del Distretto militare di Milano fino ai primi di luglio del 1917 (in una lettera a Cecchi si qualifica come «avvocato e *adlatus* del Colonnello dirigente»: si veda Simone Dubrovic (a cura di), *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio*, Vecchiarelli Editore, Manziana 2012, lettera dell'8 agosto 1915, p. 62). In seguito, sempre a Milano, fu aggregato ai corsi per ufficiali di fanteria mobile e territoriale (Dubrovic, *ivi*, lettera a Cecchi del 16 luglio 1917, p. 106) e, ottenuto il grado di sottotenente, fu destinato a Bassano del Grappa. Le «ferie basanesi», però, s'interruppero assai presto e subito dopo Caporetto venne inviato come ufficiale di censura telefonica a Breganze, ai piedi dell'Altopiano di Asiago.

⁸ Poiché tale nome (o uno similare) non risulta tra gli amici e i conoscenti dello scrittore irlandese e neppure nello *staff* di «The Egoist» o nell'*entourage* della Weaver, siamo portati a pensare che il misterioso signor Wacon potesse essere un collaboratore di James B. Pinker, agente letterario di Joyce tra il 1915 e il 1922, il più famoso d'Inghilterra, presentatogli da H.G. Wells.

⁹ Cornell University Library, Rare and Manuscript Collections (da qui in poi, Cornell RMC), James Joyce Collection, 4609, box 11.

¹⁰ J. Joyce, *Letters*, ed. by R. Ellmann, Faber and Faber, London 1966, vol. II, p. 437 (da qui in poi, *Letters II*). Joyce era stato colpito da attacchi intermittenti di irite all'occhio destro, quello 'buono', cinque settimane prima. L'accento alla frontiera chiusa si riferisce a disordini nella Svizzera tedesca, rinfocolati da contemporanei tumulti scoppiati nell'Austria e nella Germania sconfitte.

¹¹ Gaetano (Nino) Facchi (1898-1962), la cui amicizia con Linati risaliva all'anteguerra, era il proprietario dello Studio Editoriale Lombardo. In merito alle date 'alte' delle cartoline citate, esse dipendono dal fatto che, pur cessate le ostilità sul fronte italiano il 4 novembre 1918, Linati venne trattenuto in servizio per altri sei mesi: «Caro, sarò congedato verso la metà di aprile», scriveva a Facchi a inizio primavera (Biblioteca comunale di Como, Fondo Manoscritti, MS.8.3.19 [da qui in poi BCC], cartolina postale del 2 marzo 1919, inedita).

¹² BCC, cartolina postale del 27 febbraio 1919, inedita.

¹³ Si trattava, nel primo caso, de *Le nuove notti arabe*, un'antologia da R.L. Stevenson che uscì nel 1920 a Roma per la Società Anonima Editrice "La Voce" e comprendeva anche *Il diamante del Rajà, Il sire della porta dei Malétroit, Un alloggio per la notte*; nell'altro, di traduzioni da T. De Quincey commissionategli da Vallecchi che però non si risolveva a pubblicarle. Linati ne propose il 'riscatto' e l'edizione a Prezzolini, come si può leggere nell'inedita cartolina postale del 23 febbraio 1921 (n. 12) conservata nell'Archivio Prezzolini - Fondo Giuseppe Prezzolini della Biblioteca cantonale di Lugano, fasc. C. Linati. Non se ne fece nulla ed esse uscirono, rispettivamente nel 1921 e nel 1922, presso le Edizioni Caddeo di Milano con i titoli di *Bussano alla porta di Macbeth* e *Lassassino e altre prose*.

¹⁴ BCC, cartolina postale del 14 aprile 1919, inedita.

¹⁵ «Ho tanta roba in cantiere, sapessi, che non so dove metter le mani», scriveva in quei mesi ancora a Prezzolini (Fondo G. Prezzolini, cit., lettera [n. 9] del 18 ottobre [1919], inedita).

¹⁶ C. Linati, *Scrittori d'Irlanda*, «Il Dramma», 408-409, 1943, p. 51.

¹⁷ C. Linati, *Nota su Joyce*, cit., p. 7. Termine preso dal *Manifesto tecnico della pittura futurista*, qui in accezione negativa, di «complicato diagramma» e «impalcatura bizzarra», come rileva Giorgio Guzzetta, *Linati between Ireland, Milan and Europe*, nel suo *Nation and Narration. British Modernism in Italy in the First Half of the 20th Century*, Longo Editore, Ravenna 2004, p. 129.

¹⁸ L'espressione è di Eric Bulson che ricorda come «an Italian reading public was carefully engineered by Joyce», per il quale «self-promotion was the shameless art of transference and translation». Lo scrittore credeva fermamente nell'utilità delle traduzioni e la precoce circolazione delle sue opere nel nostro Paese «is a unique example of his sheer determination to keep the discussion of his work topical in literary, and by extension European, circles well before authorized translations of his work became available» (*Getting Noticed: James Joyce's Italian Translations*, «Joyce Studies Annual», 12, 2001, pp. 12-13).

¹⁹ Lo intuiva benissimo lo stesso Linati che in un altro passo della *Nota* di «Primato» citata così si esprimeva: «Al movimento drammatico e poetico della Rinascita d'Irlanda capeggiato dallo Yeats durante quella prima decade del secolo, e che unì in una sola passione tutti gli scrittori dell'isola, egli fu estraneo, anzi decisamente avverso, sentendo di dover far parte per se stesso, ancorché avesse tradotto in italiano alcuni drammi di Synge e dello Yeats stesso. Al quale soleva poi dire: "Noi due ci siamo incontrati troppo tardi, e tu sei troppo vecchio per subire la mia influenza."». Anche Pound, ricordiamo, per l'antologia *Des Imagistes* scelse una poesia di Joyce perchè era «the only Irish writer not absorbed in the [Celtic] 'twilight'»: F. Read (ed.), *Pound/Joyce. The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, Faber and Faber, London 1967, p. 269.

²⁰ G. Gaspari, *Linati e Joyce*, in M. Pasquero, G. Talbot, G. Gaspari, *Carlo Linati tra 'Irish Renaissance' e rivoluzione joyciana* (Atti della Giornata di studi "Irlanda e Lombardia sorelle senza saperlo", 29 maggio 2010), Terra Insubre, Varese 2010, *passim*.

²¹ Bulson, cit., p. 18.

²² In una delle prime lettere a Linati, quella del 19 dicembre 1919, Joyce scrive: «sono un amico personale dello Yeats e conobbi il Synge a Parigi». E subito dopo: «entrai anche nella sagoma del movimento fondato e condotto da loro» (*Corrispondenza inedita*, cit., p. 91).

²³ Accampando la scusa di non riuscire a reperirle: «Leggerei molto volentieri i Suoi libri. Li cercai e li ordinai invano quando ero a Zurigo» (*Corrispondenza inedita*, cit., p. 91). Nella biblioteca che Joyce si formò a Trieste tra il 1904 e il 1920, acquisita in blocco nel 1980 dall'Università di Austin, tra

i 564 libri inventariati non ne figura neppure uno di Linati (si veda M.P. Gillespie *et al.*, *James Joyce's Trieste Library. A Catalogue of Materials at the Harry Ransom Humanities Research Center*, University of Texas, Austin 1986), come pure tra i 318 di quella parigina, costituita tra il 1920 e il 1939, dal 1950 alla Lockwood Memorial Library della State University of New York at Buffalo (si veda T.E. Connolly, *The Personal Library of James Joyce. A Descriptive Bibliography*, University Bookstore, Buffalo 1957).

²⁴ E. Pound, *Storicamente Joyce (e censura)*, «L'Indice», 11, 1930, p. 3.

²⁵ Praz fu sempre severo con Linati al quale rimproverava una sostanziale superficialità di fondo. Quest'ultimo, come mostra una 'velina' indirizzata a Enzo Ferrieri, direttore della rivista milanese «Il Convegno», ebbe invece verso di lui un approccio inizialmente entusiastico: «Ti vorrò poi parlare per qualche breve collaborazione di Mario Praz che si occupa di letteratura inglese classica con vero amore, e scrive bene, e potrebbe mandare di tanto in tanto al «Convegno» qualche breve o recensione o saggio. Ne parleremo. È professore all'Università di Liverpool» (Università di Pavia, Fondo Manoscritti, Archivio Ferrieri [da qui in poi, Archivio Ferrieri PV], Corrispondenza [Linati], lettera s.d. del 1925, inedita). Ignorava, Linati, che già v'era stato un contatto con Praz, conclusosi bruscamente per una sua versione de *The Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge rifiutata da Ferrieri (Archivio Ferrieri PV, Corrispondenza [Praz], cartolina del 15 novembre 1920, inedita). In seguito, dopo una recensione oltremodo negativa dell'accademico romano al suo *Scrittori anglo-americani d'oggi*, tra Linati e Praz fu guerra aperta: il comasco, rispondendo per le rime, lo chiamò 'parruccone professorale' e da lì si rafforzò in lui «una congenita sfiducia e antipatia nei confronti dei critici di professione, considerati semplicisticamente dei 'parassiti' che vivono sul riflesso delle opere altrui»; A. Della Torre (a cura di), *Carlo Linati: antologia degli scritti*, Boni Editore, Bologna 1980, p. 31.

²⁶ È nota la battuta sui tordi di Cecchi – che coglieva in Linati la tendenza a orientare l'attenzione sulle opere joyciane minori, ignorando la maggiore – per il quale il Nostro doveva essere «come quegli Epuloni golosi e un poco sopraffattori che quando viene in tavolo, per esempio, l'arrosto di tordi con patatine, assaggiano e cominciano a dire, battendo la forchetta: buone le patatine! Per attirare su quelle l'attenzione dei commensali, e finirsi in pace i tordi» (E. Cecchi, *Ulysses*, «La Tribuna», 2 marzo 1923, p. 3). Joyce, in una lettera a Cecchi, scrisse in proposito: «Spero che il tordo – o se mi permette di rettificare la sua allusione ornitologica – lo struzzo non gli abbia fatto male» (J. Joyce, *Letters III*, ed. by R. Ellmann, Faber and Faber, London 1966, vol. III [da qui in poi, *Letters III*], p. 75, lettera del 2 aprile 1923). Ma si trattò di un episodio marginale, alla fine: per quanto 'distratto', il rapporto tra Cecchi e Linati sopravvisse a questa e ad altre criticità, come dimostra l'interessante epistolario pubblicato da Simone Dubrovic, sopra menzionato.

²⁷ Critico letterario egli non volle esser considerato mai, piuttosto «un informatore un po' *sui generis*, magari bizzarro e climaterico, un osservatore marginale, un saggiaio dai gusti inguaribilmente personali» (C. Linati, *Scrittori anglo-americani d'oggi*, Corticelli, Milano 1932, p. 7).

²⁸ Cornell RMC, James Joyce Collection, 4609, box 11: lettera del 7 dicembre 1919, inedita.

²⁹ *Corrispondenza inedita*, cit., p. 88. La versione definitiva in volume, peraltro, era in circolazione sin dal 25 maggio dell'anno prima tanto presso la casa editrice londinese Grant Richards quanto presso la newyorkese Huebsch.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Singolare, nella lettera, il *calembour* finale, «espulso morto». Il documento, in seguito incluso da Richard Ellmann nell'epistolario joyciano (*Letters II*, p. 456), venne originalmente pubblicata da Linati nell'edizione in volume di *Esuli* (Rosa e Ballo Editori, Milano 1944) e riporta la medesima espressione. Strano che nel 1950 Luigi Berti, in *Corrispondenza inedita*, cit., p. 89, la rendesse invece con «virgulto morto» (e «dead shoot» in inglese): la rivista fiorentina pubblicò infatti in edizione bilingue un mazzo di lettere di Joyce dei tempi di Trieste che lo scrittore lariano – ricordava Piero Gadda Conti, fraterno compagno d'avventure – confessò di aver venduto «dopo la guerra, in un momento di bolletta» (*Carlo Linati nel suo tempo*, in Id., *Concerto d'autunno*, Pan Editrice, Milano 1976, p. 45). In Italia all'inizio degli anni Sessanta, per ricerche connesse all'edizione dei volumi II e III delle lettere di Joyce, Ellmann si rivolse alla vedova di Linati, nel

frattempo risposatasi, ma sembra senza esito: «While most of Joyce's letters to Carlo Linati are at Yale, I have some hopes that you or your daughter may have others, and that you will allow me to have copies of these so as to represent adequately the friendship of Joyce and Linati» (Richard Ellmann papers, Coll. no. 1988.012, Department of Special Collections and University Archives, McFarlin Library, University of Tulsa: lettera a Silvia Carenzio Bonsignore del 27 febbraio 1961).

³² Delle *pièces* elencate, al Filodrammatici furono allestite quelle di Synge (col titolo *La veglia*, 2-8 gennaio 1920) e di Yeats (*La terra del sogno*, 10-18 gennaio). L'atto unico di Lady Gregory (*Bubble*), nonostante ne venisse stampato il libretto, non venne rappresentato.

³³ In verità, né l'una né l'altra testata ospiteranno mai alcun saggio linatiano su Joyce. Col «Convegno» di Enzo Ferrieri prossimo a uscire e data la contrarietà di quest'ultimo a collaborazioni *extra moenia* di Linati (ben testimoniata nell'epistolario), il Nostro si risolse a destinare solo alla rivista milanese i materiali joyciani. Su «La Ronda», nel novembre del 1919, egli aveva comunque presentato la versione italiana di *The Hour-Glass* di Yeats.

³⁴ Subito, il 19 dicembre 1919, Joyce rispose a Linati manifestando piena disponibilità e allegando un *curriculum* stilato per il *Who's Who* inglese, insieme a dettagli personali che l'italiano non mancherà di riprendere nelle proprie presentazioni (si veda *Corrispondenza inedita*, cit., pp. 89-91).

³⁵ In verità, prima di partire nel giugno del 1915 per Zurigo, Joyce ebbe modo di dare un'occhiata, in una libreria di Trieste, alle *Tragedie irlandesi di William Butler Yeats* (primo volume del trittico ibernico di Linati pubblicato dallo Studio Editoriale Lombardo), a *The Countess Cathleen* in particolare, rimanendone tutt'altro che entusiasta, come scrisse a Yeats («I must say that the few passages which I read I did not like», si veda *Letters I*, lettera del 14 settembre 1916, p. 95). Tra gli oltre settemila documenti delle *Collected Letters of W.B. Yeats* in corso di pubblicazione presso la Oxford University Press, interamente digitalizzati dalla InteLex Corporation di Charlottesville (Stati Uniti, VA), non risultano risposte alla succitata lettera di Joyce. L'improvviso interesse per l'italiano si accese in lui, dunque, soltanto più tardi, in seguito all'uscita nel 1917 de *Il fufantello dell'Ovest e altri drammi* di J.M. Synge, ultimo tomo della sua trilogia. Si veda in proposito Guzzetta, cit., pp. 128-129.

³⁶ Cornell RMC, James Joyce Collection, 4609, box 11: lettera del 17 dicembre 1919, inedita.

³⁷ Così, asetticamente, il 25 febbraio 1920 Joyce comunicò alla Weaver il 'cambiamento di rotta': «*Exiles* will come out in an Italian version next month in Milan the translator being Mr Linati who finds that book more suited to introduce my writings than the novel or the stories.» (*Letters I*, p. 137).

³⁸ Cornell RMC, James Joyce Collection, 4609, box 11: lettera del 21 febbraio 1920, inedita.

³⁹ *Corrispondenza inedita*, cit., p. 91.

⁴⁰ Ivi, pp. 93-95.

⁴¹ C. L., *James Joyce*, «Il Convegno», n. 3, aprile 1920, p. 27 *passim*.

⁴² Cornell RMC, James Joyce Collection, 4609, box 11: cartolina del 19 aprile 1920, inedita.

Nel poscritto Linati aggiungeva: «sul I num[ero] di "Poesia" uscito ieri è apparsa la sua poesia».

⁴³ *Corrispondenza inedita*, cit., p. 95.

⁴⁴ Cornell RMC, James Joyce Collection, 4609, box 11: lettera del 18 maggio 1920, inedita.

⁴⁵ F. Read (ed.), *Pound/Joyce*, cit.: se ne segua l'estenuante progressione alle pp. 187-221.

⁴⁶ M. Pasquero, *Linati e Yeats*, in M. Pasquero, G. Talbot, G. Gaspari, *Carlo Linati tra Irish Renaissance' e rivoluzione joyciana*, cit., nota n. 30, p. X.

⁴⁷ F. Read (ed.), *Pound/Joyce*, cit., p. 165, lettera di Pound a Joyce dell'8 maggio 1920: «Shall ask Linati for some brief notes on the absence of modern Italian literature». Un convincimento, quest'ultimo, ben radicato in Pound e destinato a durare per sempre.

⁴⁸ Ivi, p. 170, lettera di Pound a Joyce del 2 giugno 1920.

⁴⁹ Cornell RMC, James Joyce Collection, 4609, box 11: lettera del 1° giugno 1920, inedita.

⁵⁰ Yale BRBML, Ezra Pound Papers, YCAL MSS 43, box 30, folder 1257. La lettera pervenne all'Hotel Eden, alloggio di Pound a Sirmione, quando egli era già ripartito. La missiva venne così inoltrata all'Hotel de l'Élysée a Parigi, dove risiedeva.

⁵¹ Si incontrarono il 12 o (al più tardi) il 13 giugno presso l'Albergo degli Angioli, in via San Protaso, come attesta un fogliettino volante che Pound riuscì a far pervenire a Linati, incredibilmente conservatosi (Yale BRBML, Ezra Pound Papers, YCAL MSS 43, box 30, folder 1257).

⁵² *Letters* II, p. 471, lettera del 9 giugno 1920.

⁵³ *Corrispondenza inedita*, cit., pp. 96-97.

⁵⁴ *Letters* I, p. 142, lettera a Harriet Shaw Weaver del 12 luglio 1920. Joyce doveva già accarezzare l'idea di eleggere Parigi a sua nuova residenza se il 22 giugno 1920 aveva scritto a Huebsch, potenziale editore di *Ulysses*: «In about ten days I hope to leave Trieste for a holiday of some months. I am going first to Paris but may stop there.» (*Letters* I, p. 141).

⁵⁵ Yale BRBML, Ezra Pound Papers, YCAL MSS 43, box 30, folder 1257: lettera dell'11 settembre 1920, inedita.

⁵⁶ Archivio Ferrieri PV, Corrispondenza (Linati), cartolina postale del 13 agosto 1919, inedita.

⁵⁷ Scrisse infatti Linati in *Memorie a zig-zag*, Buratti, Torino 1929, p. 24: «Però questo dramma così bello, cupo e appassionato, non riuscì a trovare, nemmeno quando l'autore venne in fama mondiale, un capocomico che lo volesse rappresentare. Niccodemi, fra l'altro, l'ebbe così caro che me ne smarrì la copia. Ma ormai nemmeno più l'autore sperava in una rappresentazione italiana; tutto tuffato com'era nella creazione di *Ulysses*, il gigantesco romanzo che doveva dargli una fama così strepitosa, e farlo ricco».

⁵⁸ *Corrispondenza inedita*, cit., p. 98.

⁵⁹ Dopo che il 21 febbraio 1921 il tribunale di New York, ordinando l'interruzione della pubblicazione di *Nausicaa* su «The Little Review» con l'accusa di pornografia, aveva *de facto* inibito l'edizione in volume di *Ulysses* negli Stati Uniti, a metà aprile Joyce accettò la proposta della Beach di pubblicarlo in Francia con la Shakespeare and Company. A Linati lo comunicò ben più in là: «il maladetto libro sarà pubblicato prima in un'edizione speciale di 1.000 esemplari» (*Letters* III, p. 27, lettera del 3 novembre 1921). L'opera uscì il 2 febbraio 1922, per il quarantesimo compleanno dell'irlandese.

⁶⁰ Scriveva Joyce a Italo Svevo: «Contemporaneamente [...] si preparano articoli ed articoli per sfondare la cittadella. Non so con quale risultato e poco m'importa» (*Letters* I, p. 154, lettera del 5 gennaio 1921).

⁶¹ C.L., *James Joyce*, «Il Convegno», cit., p. 28.

⁶² *Corrispondenza inedita*, cit., p. 97, cartolina postale del 6 settembre 1920. E a Pound, in una lettera coeva: «Mi ha scritto Joyce da Parigi. Dice che lavora come un matto» (Yale BRBML, Ezra Pound Papers, YCAL MSS 43, box 30, folder 1257: lettera del 20 settembre 1920, inedita).

⁶³ «Gli ho chiesto un episodio di *Ulysses* per «Poesia» (*ibidem*). La rivista – come recitava il sottotitolo – era una “rassegna internazionale” di letteratura e arte e pubblicò liriche originali persino in ideogrammi giapponesi.

⁶⁴ Con le parole di Joyce medesimo: «riguardo alla proposta del Sig. Dessy vista l'enorme mole e la più enorme complessità del mio maledettissimo romanizzazione credo sia meglio mandargliene una specie di sunto-chiave-scheletro-schema» (*Corrispondenza inedita*, cit., p. 98, lettera del 21 settembre 1920).

⁶⁵ Ivi, p. 99, lettera del 21 settembre 1920.

⁶⁶ Joyce, che lo consegnò a Larbaud non molto tempo prima della famosa conferenza parigina del 7 dicembre 1921 alla Maison des Amis des Livres, sosteneva di averglielo dato «in order to help him to confuse the audience a little more». E aggiungeva: «I ought not to have done so» (R. Ellmann, *James Joyce*, Oxford UP, London-New York 1983, p. 519).

⁶⁷ *Corrispondenza inedita*, cit., p. 99, lettera del 21 settembre 1920.

⁶⁸ *Letters* III, p. 38, cartolina postale del 18 febbraio 1921. Qualche mese prima, peraltro, l'irlandese aveva comunicato a Linati che «gli *Esuli* sono già tradotti in francese ed accettati dal Théâtre de l'Oeuvre, Lugné-Poë e Suzanna Desprès li interpreteranno in dicembre» (*Letters* III, p. 26, cartolina postale del 3 novembre 1920). In verità, non molto tempo dopo Lugné-Poë si ritirò dal progetto.

⁶⁹ *Letters* III, p. 47, lettera del 14 agosto 1921.

⁷⁰ Ivi, p. 39, cartolina postale del 18 febbraio 1921.

⁷¹ Già citata da Serenella Zanotti nel suo *Joyce in Italy. L'italiano in Joyce*, Aracne Editrice, Roma 2004, p. 33, nota 69.

⁷² Che constava, questa volta, di 2.000 copie numerate, 500 delle quali destinate agli Stati Uniti e immediatamente sequestrate dalle autorità postali americane al loro arrivo nel porto di New York. Il resto della tiratura andò esaurito in quattro giorni. La casa editrice, la Égoist Press, era una diretta filiazione della rivista londinese «The Egoist» di Harriet Shaw Weaver.

⁷³ In una lettera dell'11 marzo 1922, Joyce pregava la Weaver di inviare a Linati un recente trafiletto che «The Observer» aveva dedicato a *Ulysses* (*Letters I*, pp. 182-183).

⁷⁴ *Letters I*, lettera del 3 novembre 1922 da Nizza, p. 192.

⁷⁵ Scriveva Cecchi al riguardo: «Per la rubrica inglese: mi dica a che precisa scadenza la vuole: ormai non ci saranno più ritardi! Per la prima scrivo sulla Mansfield, morta in gennaio; e sull'*Ulysses* di Joyce: l'ho avuto in prestito (costa 300 franchi); in Italia saremo i primi a parlarne» (Archivio Ferrieri PV, Corrispondenza [Cecchi], lettera del febbraio 1923, inedita).

⁷⁶ Una quindicina (fino al 10 ottobre 1925) sono nell'Archivio Ferrieri al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia le lettere e le cartoline che Cecchi scrisse a Ferrieri sulla questione, promettendogli fino all'ultimo, quasi, un esito positivo della stessa.

⁷⁷ *Letters III*, p. 128, lettera del 2 aprile 1923.

⁷⁸ C. Linati, *Joyce*, «Corriere della Sera», 20 agosto 1925, p. 3. Su quest'importante documento ritorneremo in seguito.

⁷⁹ *Letters III*, p. 128, lettera del 28 settembre 1925.

⁸⁰ «Il Convegno», V, 6-7, giugno-luglio 1924, pp. 301-308.

⁸¹ Realizzata da Ludmila Savitzky per le Éditions de la Sirène e pubblicata, in verità, l'anno prima.

⁸² Così G. Gaspari, *Linati e Joyce*, cit., p. XXXVII e ss., che esprime anche altre interessanti considerazioni di ordine stilistico e concettuale su possibili 'limiti generazionali' di Linati scrittore.

⁸³ C. Linati, *Joyce*, «Corriere della Sera», 20 agosto 1925, p. 3.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Resa disponibile agli studiosi, nella sua interezza, soltanto nel 1950 con la pubblicazione sul n. 3 di «Inventario», cit.

⁸⁷ C. Linati, *Joyce*, «Corriere della Sera», cit.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ R. Spoo, *Unpublished Letters of Ezra Pound to James, Nora, and Stanislaus Joyce* in «James Joyce Quarterly», 32, 3-4, Spring & Summer 1995, p. 534.

⁹¹ C. Linati, *Memorie a zig-zag*, cit., pp. 23-25.

⁹² Il direttore del «Convegno», stremato dai continui rinvii, probabilmente rimproverò a Cecchi di averlo condotto a porre in subordine Linati per un nulla. Questa la piccata replica del critico: «Non dica che dette a me la rubrica inglese, togliendola al Linati; non so come egli avrebbe potuto farla, dopo quanto scritto sul «Corriere»» (Archivio Ferrieri PV, Corrispondenza [Cecchi], lettera del 7 settembre 1925, inedita). Cecchi si riferiva, ovviamente, all'elzeviro del 20 agosto 1925.

⁹³ Archivio Ferrieri PV, Corrispondenza (Linati), cartolina postale del 14 luglio 1926, inedita.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ University at Buffalo, The State University of New York, The Poetry Collection of the University Libraries (da qui in poi, Buffalo PC), The James Joyce Collection, XIII: lettera s.d. ma verosimilmente del luglio del 1926, inedita.

⁹⁶ S. Zanotti, *Joyce in Italy. L'italiano in Joyce*, cit., p. 62.

⁹⁷ Così disse, in seguito, in una lettera a Montale (Italo Svevo, *Carteggio con James Joyce, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Eugenio Montale, Valerio Jabier*, a cura di B. Maier, Dall'Oglio, Varese 1978, p. 204).

⁹⁸ È pur vero, evidenzia Zanotti (cit., p. 61), che Linati incontrò Pound a Rapallo l'autunno seguente, nel corso di una *tour* compiuto insieme a Gadda Conti, ed ebbe forse modo di sottoporgli la questione.

⁹⁹ «Il Convegno», VII, 11-12, novembre-dicembre 1926, pp. 813-828. La lettera era quella del 19 dicembre 1919. La foto, con dedica a Linati datata 22 settembre 1920, mostra Joyce di profilo, l'aspetto un po' *bohémien* e la barba incolta. Scattata nel 1918 da Camille Ruf a Zurigo, venne utilizzata anche da Sylvia Beach, nel 1921, per il modulo di sottoscrizione della prima edizione di *Ulysses*.

¹⁰⁰ Archivio Ferrieri PV, Corrispondenza (Linati), lettera della fine del 1926, inedita.

¹⁰¹ A Bimba (Carmela) Baisini, la 'cognatina' di Ferrieri, sempre raccomandando ogni possibile attenzione per i suoi preziosi originali (Archivio Ferrieri PV, Corrispondenza [Linati], lettera del 3 dicembre 1926, inedita).

¹⁰² L'uscita in autunno del primo numero di «900», con un intero capitolo di *Ulysses* nella traduzione francese di Morel, doveva aver preso i 'convegnisti' in contropiede, obbligandoli a una drastica accelerazione e a un probabile ridimensionamento del progetto. Forti le parole di Linati nei confronti della rivista concorrente: «quei fessiciattoli del «900» han creduto di accaparràrselo loro [Joyce]» (Archivio Ferrieri PV, Corrispondenza [Linati], lettera della fine del 1926, inedita).

¹⁰³ Come nel caso dei brani pubblicati su «L'Ora» di Palermo in quello stesso 1926, tradotti dal francese.

¹⁰⁴ Si veda la già ricordata lettera del 21 settembre 1920 in *Corrispondenza inedita*, cit., p. 99.

¹⁰⁵ *Da l'Ulysses di James Joyce*, «Il Convegno», VII, 11-12, 1926, p. 813.

¹⁰⁶ Così Linati nell'introduzione, *Da l'Ulysses di James Joyce*, cit., p. 814: «Abbiamo tradotte tale quali le molte parole composte che si trovano nell'originale e conservata pure la prolissità volutamente comica di certi periodi».

¹⁰⁷ H. Blamires, *The Bloomsday Book*, Methuen & Co., London 1977, p. 123.

¹⁰⁸ *Da l'Ulysses di James Joyce*, cit., p. 820.

¹⁰⁹ A proposito di *Nausicaa* si veda la nota n. 58. Come evidenzia Zanotti, «the choice of *Nausicaa* was certainly determined by its notoriety» (cit., p. 63) e dall'aura di scandalo che la circondava: Linati dedicò a questa parte un numero doppio di pagine, rispetto al resto!

¹¹⁰ S. Zanotti, cit., pp. 65-66.

¹¹¹ Ancora Zanotti rileva palesi errori d'interpretazione e alcuni svarioni nella traduzione (cit., p. 66).

¹¹² Ivi, p. 74.

¹¹³ *Da l'Ulysses di James Joyce*, cit., p. 813.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ C. Linati, *Destino di scrittore*, «La Stampa», 18 marzo 1931, p. 3.

¹¹⁶ I. Svevo, «Faccio meglio di restare nell'ombra». *Il carteggio inedito con Ferrieri seguito dall'edizione critica della conferenza su Joyce*, a cura di G. Palmieri, Lupetti e Manni Editori, Lecce 1995, p. 58.

¹¹⁷ *Carteggio con James Joyce...*, a cura di B. Maier, cit., p. 204.

¹¹⁸ G. Raimondi, *Qualcosa su James Joyce*, in Id., *Lo scrittoio*, Il Saggiatore, Milano 1960, p. 130.

¹¹⁹ S. Zanotti, cit., p. 75.

¹²⁰ Buffalo PC, The James Joyce Collection, XIII: cartolina postale del 30 gennaio 1927, inedita.

¹²¹ Buffalo PC, The James Joyce Collection, XIII: lettera del 4 febbraio 1927, inedita.

¹²² *James Joyce's Letters to Sylvia Beach*, ed by M. Banta, O.A. Silverman, Indiana UP, Bloomington-Indianapolis 1987, p. 127.

¹²³ Del quale rimane traccia anche in un estemporaneo *reportage* sulla sua vita notturna, *Parisiana*, ospitato sul n. 3-4, aprile 1930, del «Convegno».

¹²⁴ A proposito di Nora Barnacle, è curioso e insieme divertente osservare come Linati (in *Nota su Joyce*, cit., p. 7, ma anche altrove) la caratterizzi senza esitazioni come nativa di Trieste. Avendolo solo brevemente incontrata, è possibile che l'equivoco nascesse dal fatto che la sentì esprimersi in friulano. Così ancora scriveva, nel 1948: «Joyce mi dice che in casa sua non si parla che il triestino: e triestina è la moglie di Joyce (la Molly dell'*Ulysses*?)» (*Visita all'autore di Ulysses*, cit.).

¹²⁵ C. Linati, *Visita a Joyce*, cit.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ W. Potts, *Joyce and Carlo Linati*, «James Joyce Quarterly», 19, 1, Fall 1981, p. 38.

¹³¹ C. Linati, *Visita a Joyce*, cit. A proposito di quest'inatteso 'recupero' di *Ulysses*, scriveva ancora Linati: «In realtà, a ben guardare, è sempre stata una prerogativa del Joyce quella di 'indisporre' il pubblico ad ogni nuovo volume. Pareva che l'autore si divertisse a irritarlo e a offenderlo, volta a volta, con sempre nuove trovate aggressive. Capitava poi che il lettore, urtato, quasi per rifarsi, andava a ricercare il suo volume precedente e trovandolo meno rivoluzionario, finiva per compiacersene: e amarlo e capirlo» (*Nota su Joyce*, «Primato», cit., p. 7).

¹³² In qualche occasione (per esempio in *Letters* III, p. 55, lettera del 30 dicembre 1921 a Francini Bruni) Joyce stesso esprime la convinzione che il libro fosse troppo caro, anche se, aggiungeva, alla fine si sarebbe venduto lo stesso: la versione «a buon prezzo» (dal n. 251 al n. 1.000) costava 300 lire, quella intermedia (nn. 101/250) 500 lire e la più esclusiva (nn. 1/100) ben 700 lire. Cifre notevoli, specie se rapportate alla situazione italiana del tempo: si consideri che alla fine degli anni Venti – pur in un quadro economico migliorato rispetto a quello dei giorni in cui Joyce scriveva la lettera – il salario d'un impiegato di medio livello in una grande città del Nord non superava le 650 lire mensili.

¹³³ C. Linati, *Visita a Joyce*, cit.

¹³⁴ C. Linati, *Ricordi su Joyce*, «Prospettive», 2, 15 febbraio 1940, p. 16. Nel 1948 Linati tornava su questo dettaglio, riportando altre parole espresse da Joyce all'atto di congedarlo: «È un peccato che Lei non si fermi un po' di più a Parigi. Ma se ci torna mi telefoni e pranzereemo insieme. Vorrei proprio riuscire a persuaderla a tradur l'*Ulysses*» (*Visita all'autore di Ulysses*, cit.).

¹³⁵ C. Linati, *Ricordi su Joyce*, cit. In fondo Linati non si sbagliava: anche se da una lettera di Joyce al fratello Stanislaus del 28 settembre 1925 sappiamo che già allora «a Milanese firm [probabilmente Mondadori] wrote asking for Italian rights of *Ulysses*» (*Letters* III, p. 128), bisognerà comunque attendere sino all'ottobre del 1960 per trovare negli scaffali delle librerie la traduzione integrale dell'opera in lingua italiana per i tipi di Mondadori.

¹³⁶ C. Linati, *Visita a Joyce*, cit.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ Il precedente, il dott. Borsch, era deceduto da poco. Il nuovo oftalmologo si chiamava Alfred Vogt, «a brilliant Swiss surgeon in Zurich who took spectacular chances and often achieved spectacular results» (R. Ellmann, *James Joyce*, cit., p. 622).

¹⁴⁰ Buffalo PC, The James Joyce Collection, XIII: cartolina del 21 marzo 1930, inedita.

¹⁴¹ Buffalo PC, The James Joyce Collection, XI: lettera inedita. Joyce, stranamente, era già al corrente dell'iniziativa, come attesta una sua comunicazione del 18 marzo 1927 alla Weaver: «It [*Exiles*] is to be produced in Milan on the 15 April» (*Letters* I, p. 289).

¹⁴² Si veda la nota n. 1.

¹⁴³ E. Ferrieri, *Gli Esuli di Joyce in Italia* (1965), ripubblicato ne *Sul filo della memoria*, Sellerio, Palermo 2003, pp. 139-142. Ferrieri nel dopoguerra ne diede anche una versione radiofonica e un'altra teatrale il 24 ottobre 1947, alla Basilica di San Paolo a Milano, per le scene di Enzo Convalli e i costumi di Emma Calderini, con interpreti di fama quali Tino Carraro, Enrica Corti ed Elena Zareschi (si veda A. Mancini, *Esuli di Joyce, uno spettacolo al Circolo del Convegno*, in «Ariel», 2-3, 2009, p. 197).

¹⁴⁴ Scriveva un decennio dopo Linati: «Il pubblico era magnifico. Pareva di essere ad una prima della Scala. Tutta la Milano intellettuale e mondana vi era accorsa» (*James Joyce nel ricordo e nel carteggio di un amico comasco*, cit.).

¹⁴⁵ *Gli Esuli di J. Joyce al Convegno*, «Corriere della Sera», 30 aprile 1930, p. 4: trafiletto di maggior spessore rispetto a quello dell'«Ambrosiano» (similmente titolato *Esuli di Joyce al Con-*

vegno, dello stesso giorno). Protagonisti, oltre al già citato Picasso nel ruolo di Richard Rowan, furono Adriana De Cristoforis nei panni di Bertha e Leo Garavaglia in quelli di Robert Hand. Le scenografie di Luciano Baldessari – passato attraverso esperienze futuriste con Depero e vissuto nella Berlino espressionista a contatto con personalità come Gropius, Kokoschka e Piscator – offrivano «uno spazio a costruzione tridimensionale e sintetica, percorso da linee marcate, uno spazio a proporzioni e linee innaturali che incombeva sul personaggio» (A. Cascetta, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Vita e Pensiero, Milano 1979, nota n. 117, pp. 116-117).

¹⁴⁶ *Letters* III, p. 128, lettera del 28 settembre 1925. Sembra che la società editoriale interessata fosse la Mondadori.

¹⁴⁷ Probabilmente sempre riconducibili a Mondadori che intendeva affidarne la traduzione a Cesare Pavese: ma questi, rispondendo a Luigi Rusca il 12 luglio 1933, declinò garbatamente l'invito (si veda C. Pavese, *Lettere, 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino 1956, p. 226).

¹⁴⁸ *Letters* I, pp. 329-330, lettera a Ralph Pinker del 27 dicembre 1932. Ma vi fu caso e caso, naturalmente: Léon, per esempio, nel 1939 non lesinò una copia di *Ulysses* ad Augusto Foà, il più famoso agente letterario d'Italia, *partner* di Mondadori ma consulente anche di Dall'Oglio, Frassinelli e Bompiani (si veda *The James Joyce-Paul Léon Papers in the National Library of Ireland*, ed. by C. Fahy, NLI, Dublin 1992, p. 222).

¹⁴⁹ In occasione della mostra "*Il Convegno*" di Enzo Ferrieri e la cultura europea dal 1920 al 1940, Pavia, 11-25 maggio 1991 (catalogo a cura di A. Stella, Università degli Studi, Pavia 1991). Nel volume la lettera è riprodotta fotograficamente soltanto nel *recto*.

¹⁵⁰ L'importanza della lettura de *Il fuoco* – compiuta da Joyce nell'anno accademico 1899-1900 allo University College Dublin – è testimoniata nel saggio *The Day of the Rabblement*, del 1901. Anche il termine "epifania", come nota Eco, gli venne dalla prima sezione del testo dannunziano, *Epifania del fuoco*.

¹⁵¹ Archivio Ferrieri PV, Corrispondenza (Joyce), lettera del 17 febbraio 1937, inedita.

¹⁵² Al pari di d'Annunzio, il giovane Linati frequentò il ginnasio e il liceo presso l'esclusivo Convitto Nazionale "F. Cicognini" della città toscana, un'esperienza che marcò indelebilmente la sua espressione linguistica.

¹⁵³ L'unico libro di d'Annunzio presente nella sua biblioteca parigina era *Notturmo*, Fratelli Treves Editori, Milano 1921: si veda T.E. Connolly, *The Personal Library of James Joyce*, cit., p. 12.

¹⁵⁴ La traduzione, *Anna Livia Plurabella*, venne realizzata a Parigi da Joyce insieme a Nino Frank, vecchia conoscenza dei tempi di «'900». Poi intervenne Settanni che, tornato in Italia, la fece pubblicare sul n. 2 (15 febbraio 1940) della rivista malapartiana: essa constava di due pagine o poco più, precedute da una nota di Settanni e dal già menzionato pezzo di Linati. Ricordiamo che pochi mesi dopo, *in memoriam*, Settanni pubblicò sul n. 11-12 della rivista (15 dicembre 1940, ma evidentemente posteriore) un altro scampolo di traduzione, *I fiumi scorrono*. Per l'occasione, Linati concesse di pubblicare la (allora) inedita lettera joyciana del 21 settembre 1920, quella che accompagnava lo 'Schema' che da lui prese nome. I redattori di «Prospettive» la titolarono *Romanzaccione*, la sforbciarono un po' e sbagliarono anche a datarla!

¹⁵⁵ La lettera, spedita da St-Gérard-le-Puy, fu pubblicata sul n. 4 (15 aprile 1940) di «Prospettive» e dichiara, nello specifico: «al Linati che conosco da molti anni invierò una cartolina anche» (*Letters* III, p. 473, lettera del 26 marzo 1940). Fa sorridere, confrontando la lezione dello stampato e quella dell'epistolario, constatare come la rivista rimodulasse il testo secondo le direttive di regime, col 'voi' in luogo del 'lei'.

¹⁵⁶ Confluito poi, con qualche variante, in *Amici oltremontani (dalle "Memorie di un traduttore")*, secondo capitolo di *Decadenza del vizio e altri pretesti*, pubblicato da Bompiani nel maggio del 1941.

¹⁵⁷ W. Potts, *Joyce and Carlo Linati*, cit., p. 38.

¹⁵⁸ *Letters* III, p. 507.

¹⁵⁹ C. Linati, *Nota su Joyce*, cit., p. 8.

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ *Ibidem.*

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ Per esempio, soltanto due anni dopo Linati così ne magnificava il percorso umano e artistico di Joyce: «l'opera e l'ingegno di questo scrittore sono stati un'ascesa continua verso un mondo sempre più complesso di visioni e di realizzazioni letterarie e linguistiche fino a sboccare, con *Finnegan[s] Wake*, in una specie di mistagogia poetica e retorica che per la sua splendida novità, per il suo immenso ardimento stilistico non ha trovato ancora il suo esegeta» (*Scrittori d'Irlanda*, «Il Dramma», 408-409, 1943, p. 51).

¹⁶⁴ «Il Dramma», 353, 1941, pp. 9-31.

¹⁶⁵ Yale BRBML, James Joyce Collection, GEN MSS 112, box 2, folder 57: cartolina postale del 22 marzo 1941, inedita.

¹⁶⁶ Linati era firma consolidata del «Corriere del Ticino» e occasionalmente collaborò anche alla «Nueue Zürcher Zeitung» e ad altri periodici svizzeri.

¹⁶⁷ Bragaglia aveva già allestito a Roma nell'inverno del 1940, al Teatro delle Arti, una originale messa in scena di *Riders to the Sea* di Synge nella versione di Linati, tutta giocata su atmosfere bretoni (si veda G. Talbot, *Linati e Synge*, in *Carlo Linati tra 'Irish Renaissance' e rivoluzione joyciana*, cit., pp. XXVI-XXVII).

¹⁶⁸ Il saggio biografico verrà pubblicato, con tale titolo, su «Letteratura» nei nn. 3 e 4 dell'anno 1941. Il medesimo testo, in inglese, uscirà poi come *Recollections of James Joyce* presso la James Joyce Society di New York nel 1950.

¹⁶⁹ Yale BRBML, James Joyce Collection, GEN MSS 112, box 2, folder 57: lettera del 17 giugno 1941, inedita.

¹⁷⁰ Yale BRBML, James Joyce Collection, GEN MSS 112, box 2, folder 57: lettera del 6 luglio 1941, inedita.

¹⁷¹ *Ibidem*; il rilievo cronologico di Stanislaus è esatto, ma Linati (che intanto aveva già reiterato l'errore su «Il Dramma») inspiegabilmente lo ignorò nuovamente nel volume di Rosa e Ballo. Eppure, tanto la lezione di «Inventario» (1950) quanto quella di Ellmann (*Letters II*, 1966) dell'originale joyciano del 10 dicembre 1919 (a quel tempo nella piena disponibilità di Linati) riportano chiaramente «7 agosto scorso» e non «7 agosto 1910» quale data della rappresentazione tedesca di *Exiles (Verbannte)* a Monaco.

¹⁷² *Ibidem.*

¹⁷³ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano (da qui in poi, FM), Fondo Enzo Ferrieri, serie 1.2, fasc. 130 (Linati Carlo): cartolina postale del 16 aprile 1942, inedita.

¹⁷⁴ Ivi; lettera del 6 aprile 1944, inedita.

¹⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁷⁶ Due copioni dattiloscritti di questa edizione scenica, con varie annotazioni e modifiche al testo, sono conservati a Milano, FM, Fondo E. Ferrieri, serie 1.1, fasc. 274 (Joyce-Gli Esuli).

¹⁷⁷ FM, Fondo E. Ferrieri, serie 1.2, fasc. 130 (Linati Carlo): lettera del 2 gennaio 1947, inedita.

¹⁷⁸ Ivi; lettera del 22 ottobre 1948, inedita.

¹⁷⁹ Nell'estate del 1955 la casa editrice Mondadori, in previsione di un'opera omnia joyciana, prese contatto con l'Editrice La Fiaccola – che nel 1947 aveva assorbito i titoli delle collane teatrali di Rosa e Ballo – per ottenere i diritti della traduzione di Linati. *Esuli* fu poi sottoposto da Giacomo Debenedetti a sostanziali revisioni e finì per esser pubblicato nel 1961 nella «Biblioteca delle Silerchie» de Il Saggiatore. Nel Meridiano dedicato a James Joyce, *Poesie e prose*, a cura di F. Ruggieri (1992), la versione presentata è quella di Carla de Petris.

¹⁸⁰ FM, Fondo Rosa e Ballo, Linati, fasc. 19/9.

¹⁸¹ G. Talbot, *Linati e Synge*, cit., p. XXVIII.

¹⁸² Documento conservato a Yale, alla Beinecke Library, già segnalato da Zanotti nel 2004, cit., pp. 91-92. Tra le carte dell'Archivio storico della Arnoldo Mondadori Editore non vi è tuttavia traccia di tale contatto. Nello stesso archivio, all'opposto, si può trovare un parere di lettura su *Ulysses*, senza data, nel quale l'anonimo estensore non ritiene l'autore lariano idoneo

all'impresa: «Non immagino a tradurlo bene uno scrittore di natura limpida e idilliaca come Linati», infatti scrive. Tra le righe, accenni alle 'problematiche' origini ebraiche di Bloom fanno ritenere che il documento sia successivo al settembre del 1938, data della promulgazione dei primi «Provvedimenti per la difesa della razza» (FM, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale estero - giudizi negativi 1932-1947, b. 7, fasc. 583 [James Joyce]).

¹⁸³ Nel 1946 Enrico Cederna e Gianni Antonini, entrambi ventenni, intrapresero la pubblicazione di una serie di importanti autori stranieri, affidandone la cura a letterati di chiara fama. Nacquero così le edizioni Cederna che, sebbene non producessero un grande numero di titoli, ebbero sempre il più vivo apprezzamento della critica. Cessarono l'attività nel 1950 e il loro catalogo venne rilevato da Vallecchi che provvide anche a pubblicare talune opere rimaste in sospenso in una speciale, omonima collana.

¹⁸⁴ Università degli Studi di Milano, Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale (da qui in poi, APICE), Archivio Cederna, Carlo Linati: lettera del 28 ottobre 1947, inedita.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ APICE, Archivio Cederna, Carlo Linati: cartolina postale del 5 novembre 1947, inedita.

¹⁸⁷ Ivi; lettera del 18 febbraio 1948, inedita.

¹⁸⁸ Ivi; cartolina postale del 22 febbraio 1948, inedita. Se, in qualche misura, è pur vero che quella era una (pessima) abitudine del tempo, ciò non giustificava l'arbitrio di una traduzione 'a discrezione': l'accento di Linati alle legittime «preoccupazioni» dell'editore «castigato (?) e intelligente» evidenzia il suo imbarazzo e sembra in definitiva riconoscere l'inadeguatezza del lavoro svolto.

¹⁸⁹ Ivi; lettera del 22 febbraio 1948, inedita.

¹⁹⁰ La giornalista-scrittrice milanese Anna Silvia Bonsignore, più giovane di lui di trentatré anni. Sposata nel 1941, fu la 'colonna' degli ultimi operosi tempi di Linati, «preziosa e impareggiabile compagna, nel lavoro letterario e nella borghese intimità domestica» (A. Della Torre, *Carlo Linati*, Casa Editrice Pietro Cairoli, Como 1972, pp. 186-187).

¹⁹¹ APICE, Archivio Cederna, Carlo Linati: lettera del 6 marzo 1948, inedita. A proposito della collaborazione letteraria tra i due, nella lettera ben si coglie quanto questa fosse intensa e come – nel decennio scarso della loro vita coniugale – essa potrebbe aver riguardato anche altre versioni coeve licenziate da Linati (*Grandi speranze* di Dickens – che Linati, nella prima edizione Martello intitola *Pip; Le isole Aran* di Syngge; *Il falso repubblicano* e *Giunone e il pavone* di O'Casey; *Stefano eroe* di Joyce) e non soltanto *Ritratto di signora* di James dove il nome di Silvia Bonsignore, sul frontespizio del volume, è presente insieme a quello del marito.

¹⁹² Ivi; lettera dell'8 maggio 1949, inedita.

¹⁹³ Einaudi aveva affidato la traduzione di *Dubliners*, uscita nella collana "I Coralli" col titolo di *Gente di Dublino*, a Franca Cancogni; quelle sui *Dubliners* mondadoriani, invece, si rivelarono soltanto voci poichè, alla fine, solo nel 1988 l'editore milanese si risolse a pubblicare una propria versione italiana dell'opera, commissionata ad Attilio Brilli.

¹⁹⁴ APICE, Archivio Cederna, Carlo Linati: lettera del 10 maggio 1949, inedita.

¹⁹⁵ Ivi; lettera del 21 maggio 1949, inedita.

¹⁹⁶ Dalla viva voce del dott. Antonini abbiamo appreso che il dattiloscritto dei *Dublinesi* venne in seguito da lui personalmente riconsegnato a Linati, a Rebbio. Il volume non fu mai pubblicato.

¹⁹⁷ FM, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, Alberto Mondadori (Carlo Linati): lettera del 5 marzo 1948, inedita.

¹⁹⁸ *Visita all'autore di Ulysses*, cit.: Linati parla di «una specie di piccolo *Goethenæum* da dedicarsi al grande Irlandese», una raccolta che avrebbe costituito «la più vasta documentazione della sua opera: scritti, lettere, testimonianze di amici e d'ammiratori, ristampe e una completa rassegna biografica e bibliografica di tutta la sua produzione strana e potente». Crediamo si riferisse alla Lockwood Memorial Library di Buffalo (NY) che custodisce il celeberrimo 'Schema Linati'.

¹⁹⁹ FM, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, Alberto Mondadori (Carlo Linati): lettera del 15 marzo 1948, inedita.

²⁰⁰ Ivi; lettera del 24 gennaio 1949, inedita.

²⁰¹ Ivi; cartolina postale del 25 gennaio 1949, inedita. Sul documento si legge 1948 invece di 1949, ma il timbro postale attesta che la cartolina fu effettivamente scritta nel gennaio dell'anno nuovo.

²⁰² Si potrà ripercorre la storia del manoscritto – pubblicato nel 1944 per la curatela di Theodor Spencer – nella postfazione di Giorgio Melchiori a *Le gesta di Stephen*, “I libri della Medusa”, Mondadori, Milano 1980.

²⁰³ FM, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, Alberto Mondadori (Carlo Linati): lettera dell'8 febbraio 1949, inedita.

²⁰⁴ Ivi; lettera dell'11 febbraio 1949, inedita. La fretta messa a Linati era dovuta anche al fatto che il volume, come tutti gli altri della collana “Il Ponte”, si avvaleva di illustrazioni *ad hoc* (del varesino Luigi Brogginì, in questo caso) che richiedevano tempi di produzione piuttosto lunghi.

²⁰⁵ Ivi; lettera del 16 febbraio 1949, inedita.

²⁰⁶ Ivi; lettera del 1° giugno 1949, inedita.

²⁰⁷ C. Linati, Nota del traduttore, in J. Joyce, *Stefano eroe*, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1950, p. 27.

²⁰⁸ J. Joyce, *Racconti e romanzi*, a cura di G. Debenedetti, Mondadori, Milano 1963, vol. II (*Avvertenza*).

²⁰⁹ J. Joyce, *Stefano eroe*, versione di C. Linati, Mondadori, Milano 1950, p. 7.

²¹⁰ J. Joyce, *Racconti e romanzi*, a cura di G. Melchiori, “I meridiani” Mondadori, Milano 1974, p. 793.

²¹¹ J. Joyce, *Racconti e romanzi*, a cura di G. Melchiori, “I meridiani” Mondadori, Milano 1997⁶, p. 783. Il volume è giunto all'ottava edizione, data alle stampe nel 2001 ed attualmente esaurita.

Opere citate

Anonimo, *Gli Esuli di J. Joyce al Convegno*, «Corriere della Sera», 30 aprile 1930, p. 4.

Anonimo, *Esuli di Joyce al Convegno*, «L'Ambrosiano», 30 aprile 1930.

Blamires Harry, *The Bloomsday Book*, Methuen & Co., London 1977.

Bulson Eric, *Getting Noticed: James Joyce's Italian Translations*, «Joyce Studies Annual» 12, 2001, pp. 10-37.

Cascetta Annamaria, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Vita e Pensiero, Milano 1979.

C.L. [Carlo Linati], *James Joyce*, «Il Convegno», I, 3, 1920, pp. 27-28.

—, *James Joyce*, «Il Convegno», VII, 11-12, 1926, pp. 813-814.

Connolly T.E., *The Personal Library of James Joyce. A Descriptive Bibliography*, The University of Buffalo Bookstore, Buffalo 1957.

Della Torre Arturo, *Carlo Linati*, Casa Editrice Pietro Cairoli, Como 1972.

Dickens Charles, *Pip*, trad. di C. Linati, Martello, Milano 1945.

Dubrovic Simone (a cura di), *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio*, Vecchiarelli Editore, Manziana 2012.

Ellmann Richard, *James Joyce*, Oxford UP, London-New York 1983.

Fahy Catherine, *The James Joyce-Paul Léon Papers in the National Library of Ireland*, NLI, Dublin 1992.

Ferrieri Enzo, *Gli Esuli di Joyce in Italia* (1965), in Id., *Sul filo della memoria*, Sellerio, Palermo 2003, pp. 139-142.

Gadda Conti Piero, *Concerto d'autunno*, Pan Editrice, Milano 1976.

Gaspari Gianmarco, *Linati e Joyce*, in M. Pasquero, G. Talbot, G. Gaspari, *Carlo Linati tra 'Irish Renaissance' e rivoluzione joyciana* (Atti della Giornata di studi “Irlanda e Lombardia sorelle senza saperlo”, 29 maggio 2010), Terra Insubre, Varese 2010, pp. XXXI-XL.

- Gillespie M.P. et al., *James Joyce's Trieste Library. A Catalogue of Materials at the Harry Ransom Humanities Research Center*, Harry Ransom Humanities Research Center, Austin 1986.
- Guzzetta Giorgio, *Nation and Narration. British Modernism in Italy in the First Half of the 20th Century*, Longo Editore, Ravenna 2004.
- James Henry, *Ritratto di signora*, trad. di C. e S. Linati, Einaudi, Torino 1943.
- Joyce James, *Esuli. I atto*, trad. di C. Linati, «Il Convegno», I, 3, 1920, pp. 27-52.
- , *Esuli. II atto*, trad. di C. Linati, «Il Convegno», I, 4, 1920, pp. 27-46.
- , *Esuli. III atto*, trad. di C. Linati, «Il Convegno», I, 5, 1920, pp. 22-37.
- , *Araby*, trad. di C. Linati, «Il Convegno», V, 6-7, 1924, pp. 301-308.
- , *Prime versioni italiane dall'Ulysses*, trad. di C. Linati, «Il Convegno», VII, 11-12, 1926, pp. 814-28.
- , *Esuli*, trad. di C. Linati, «Il Dramma», XVII, 353, 1941, pp. 9-31.
- , *Esuli*, trad. di C. Linati, Rosa e Ballo Editori, Milano 1944.
- , *Gente di Dublino*, trad. di F. Cancogni, Einaudi, Torino 1949.
- , *Stefano eroe*, trad. di C. Linati, con illustrazioni di L. Broggin, intr. di T. Spencer, Mondadori, Milano 1950.
- , *Le gesta di Stephen*, trad. di C. Linati, postfazione di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1950.
- , *Corrispondenza inedita di James Joyce e Carlo Linati*, «Inventario», III, 2, estate 1950, pp. 87-99.
- , *Letters of James Joyce*, vol. I, ed. by S. Gilbert, The Viking Press, New York 1957.
- , *Esuli*, trad. di C. Linati, a cura di G. Debenedetti, Il Saggiatore, Milano 1961.
- , *Racconti e romanzi*, a cura di G. Debenedetti, Mondadori, Milano 1963.
- , *Letters of James Joyce*, voll. II and III, ed. by R. Ellmann, Faber and Faber, London 1966.
- , *Racconti e romanzi*, a cura di G. Melchiori, "I meridiani" Mondadori, Milano 1974.
- , *James Joyce's Letters to Sylvia Beach*, ed. by M. Banta, O.A. Silverman, Indiana UP, Bloomington-Indianapolis 1987.
- , *Esuli*, trad. di C. De Petris, in Id., *Poesie e prose*, a cura di F. Ruggieri, Mondadori, Milano 1992, pp. 311-477.
- , *Poesie e prose*, a cura di F. Ruggieri, "I meridiani" Mondadori, Milano 1992.
- , *Racconti e romanzi*, a cura di G. Melchiori, "I meridiani" Mondadori, Milano 1997.
- , *Gente di Dublino*, trad. di A. Brillì, Mondadori, Milano 1988.
- Joyce Stanislaus, *Ricordi di James Joyce*, «Letteratura», V, 3, luglio-settembre 1941, pp. 25-35; V, 4, ottobre-dicembre 1941, pp. 23-35.
- Linati Carlo, *Memorie a zig-zag*, Buratti, Torino 1929.
- , *Visita a Joyce*, «La Stampa», 18 marzo 1930.
- , *Destino di scrittore*, «La Stampa», 18 marzo 1931.
- , *Scrittori anglo-americani d'oggi*, Corticelli, Milano 1932, 1943².
- , *Anna Livia Plurabella*, trad. it di J. Joyce, N. Frank, «Prospettive», IV, 2, 15 febbraio 1940, pp. 13-15.
- , *Ricordi su Joyce*, «Prospettive», IV, 2, 15 febbraio 1940, p. 16.
- , *Nota su Joyce*, «Primato», II, 3, 1941, pp. 7-8.
- , *James Joyce nel ricordo e nel carteggio di un amico comasco*, «La Provincia di Como», 2 febbraio 1941.
- , *Amici oltremontani (dalle "Memorie di un traduttore")*, in Id., *Decadenza del vizio ed altri pretesti*, Bompiani, Milano 1941, pp. 23-42.

- , *Scrittori d'Irlanda*, «Il Dramma», XIX, 408-409, 1943, pp. 50-52.
- , *Visita all'autore di Ulysses*, «Corriere d'Informazione», 2-3 febbraio 1948, p. 3.
- , *Corrispondenza inedita di James Joyce e Carlo Linati*, «Inventario», III, 2, estate 1950, pp. 87-99.
- , *Carlo Linati: antologia degli scritti*, a cura di A. Della Torre, Massimiliano Boni Editore, Bologna 1980.
- Mancini Andrea, *Esuli di Joyce, uno spettacolo al Circolo del Convegno*, «Ariel», 2-3, 2009, pp. 191-245.
- O'Casey Sean, *Il falso repubblicano*, trad. di C. Linati, N. Porcelly, «Il Convegno», XVII, 9-10, 1936, pp. 343-388.
- , *Il falso repubblicano*, trad. di C. Linati, Rosa e ballo, Milano 1944.
- , *Giunone e il pavone*, trad. di C. Linati, Rosa e ballo, Milano 1945.
- Pasquero Maurizio, *Linati e Yeats*, in M. Pasquero, G. Talbot, G. Gaspari, *Carlo Linati tra 'Irish Renaissance' e rivoluzione joyciana* (Atti della Giornata di studi "Irlanda e Lombardia sorelle senza saperlo", 29 maggio 2010), Terra Insubre, Varese 2010, pp. V-XVII.
- Pasquero Maurizio, Talbot George, Gaspari Gianmarco, *Carlo Linati tra 'Irish Renaissance' e rivoluzione joyciana* (Atti della Giornata di studi "Irlanda e Lombardia sorelle senza saperlo", 29 maggio 2010), Terra Insubre, Varese 2010.
- Pavese Cesare, *Lettere, 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino 1956.
- Potts Willard, *Joyce and Carlo Linati*, «James Joyce Quarterly», 19, 1, Fall 1981, pp. 37-38.
- Pound Ezra, *Storicamente Joyce (e censura)*, «L'Indice», 11, 1930, p. 3.
- Raimondi Giuseppe, *Qualcosa su James Joyce*, in Id., *Lo scrittoio*, Il Saggiatore, Milano 1960, pp. 129-133.
- Read Forrest (ed.), *Pound/Joyce. The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, Faber and Faber, London 1967.
- Spoò Robert, *Unpublished Letters of Ezra Pound to James, Nora, and Stanislaus Joyce*, «James Joyce Quarterly», 32, 3-4, Spring & Summer 1995, pp. 533-581.
- Stella Angelo (a cura di), *"Il Convegno" di Enzo Ferrieri e la cultura europea dal 1920 al 1940*, Università degli Studi di Pavia, Pavia 1991.
- Svevo Italo, *Carteggio con James Joyce, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Eugenio Montale, Valerio Jahier*, a cura di B. Maier, Dall'Oglio, Varese 1978.
- , *«Faccio meglio di restare nell'ombra». Il carteggio inedito con Ferrieri seguito dall'edizione critica della conferenza su Joyce*, a cura di G. Palmieri, Lupetti e Manni Editori, Lecce 1995.
- Synge J.M., *Impressioni sulle isole Aran: Arrivo sull'isola di Inishmaan; Il narratore*, trad. di C. Linati, «Il Convegno», I, 6, 1920, pp. 20-26.
- , *Impressioni sulle isole Aran: Bestiame all'imbarco, Galli di mare, Cavalli a mare, Ritorno*, trad. di C. Linati, «Il Convegno», I, 7, 1920, pp. 23-28.
- , *Le isole Aran*, trad. it. di C. Linati, Rosa e ballo, 1944.
- Talbot George, *Linati e Synge*, in M. Pasquero, G. Talbot, G. Gaspari, *Carlo Linati tra 'Irish Renaissance' e rivoluzione joyciana* (Atti della Giornata di studi "Irlanda e Lombardia sorelle senza saperlo", 29 maggio 2010), Terra Insubre, Varese 2010, pp. XIX-XXIX.
- Zanotti Serenella, *Joyce in Italy. L'italiano in Joyce*, Aracne Editrice, Roma 2004.



1. Carlo Linati in divisa da ufficiale, fotografia con dedica a Cesare Angelini, circa 1918 (da AA.VV., *Il mondo di Cesare Angelini*, Banca Popolare di Milano-Libri Scheiwiller, Milano 1997).

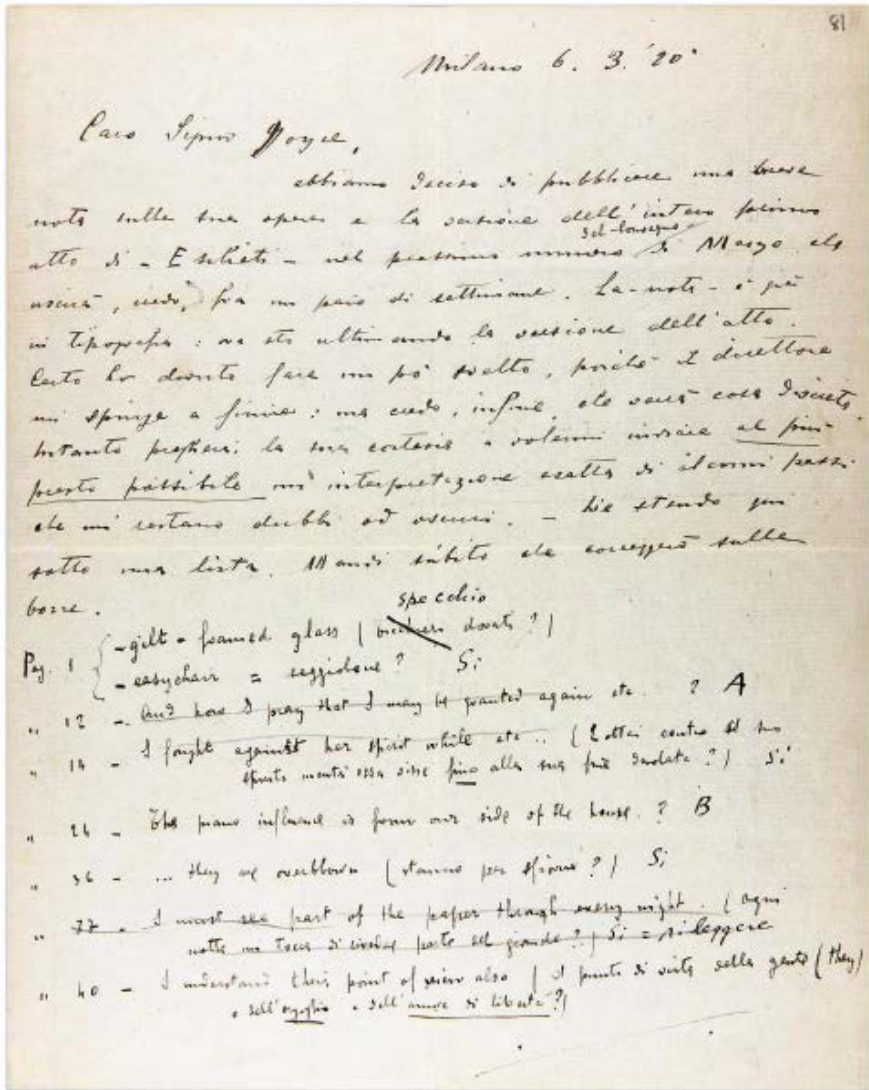
Università, Zurigo 29^{to} 88
Zurigo

Caro signor Linati: ho ricevuto la sua lettera del 27
 in data 27 alla libreria italiana Siri. Come
 vede le ho tradotto le condizioni italiane delle opere
 di due dei miei amici americani, i signori Yeats,
 il signor John Galsworthy e la Contessa
 Castellan. Ho pensato che forse il mio
 romanzo si interesserebbe. Qui abbiamo
 una poligrafia eccellente. Ad ogni modo
 ho pensato in caso di bisogno a Londra
 di volerla far stampare in un bel volume
 ed arrivarci presto, quanto più presto
 vorranno. Nella mia opera originale
 non trovo però confusione, i problemi
 quantunque non sempre al vertice
 gli miei sentimenti le ho scritte.
 Ma il fatto che lei abbia fatto
 Joyce e Yeats per presentarsi
 al pubblico italiano mi dà
 il romanzo inglese, che si trova
 il pubblico inglese mi rassicura
 della bontà di questi romanzi
 ed lei abbia ricevuto già
 il campione spedito al suo
 indirizzo.

Con cordiali saluti
 James Joyce

Li 31 Oct 1918

2. La prima lettera di James Joyce a Linati da Zurigo, 31 ottobre 1918 (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, James Joyce Collection, Yale University).



3. Lettera di Linati a Joyce su passaggi di *Exiles* a lui poco chiari, restituita al mittente con correzioni autografe, 6 marzo 1920 (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, James Joyce Collection, Yale University).

Pag. 60 - Refrain from contradicting etc. | Evita di ^{smacchiare} ~~contraddire~~
 tutte le cose etc? |

" 61 - Richard, have you been quite fair (quite? oppure?) = equo

" " - I played for her against all ... (Do me assume di
 difficult? | No. da giocare contro tutto)

" 62 - Steadfast (antenna?) = Più = incommutabile, fermo, inalterabile

" 63 - Was yourself, the way you talk on that lounge: then your
 boy's voice and else - Rather himself. ? C

" 55 But I want to find out what he means or feels
 just as you do. O

" 64 But then and now. (allora e adesso?) | Sì

" 65 .. or to pretend to deceive (con l'intenzione? forse?)
 Sì = simulare o fingere.

" 68 I did not deceive you. (di non proprio altro)

- ~~infetto? non è una concessione di fatto, ma per l'assunto?~~
 Tutti e altri. Una constatazione di fatto fine,
 a quell' momento quando lo si è fatto.
 male le nostre più di quella fine. Nel 1° atto

Ma persino il distacco da le 3°, dovuto, in parte
 alla mia scappatoletta di traduttore. De suoi yates
 mi ispirando per espresso, al mio indirizzo / 24, Via
 d. Spirito. /

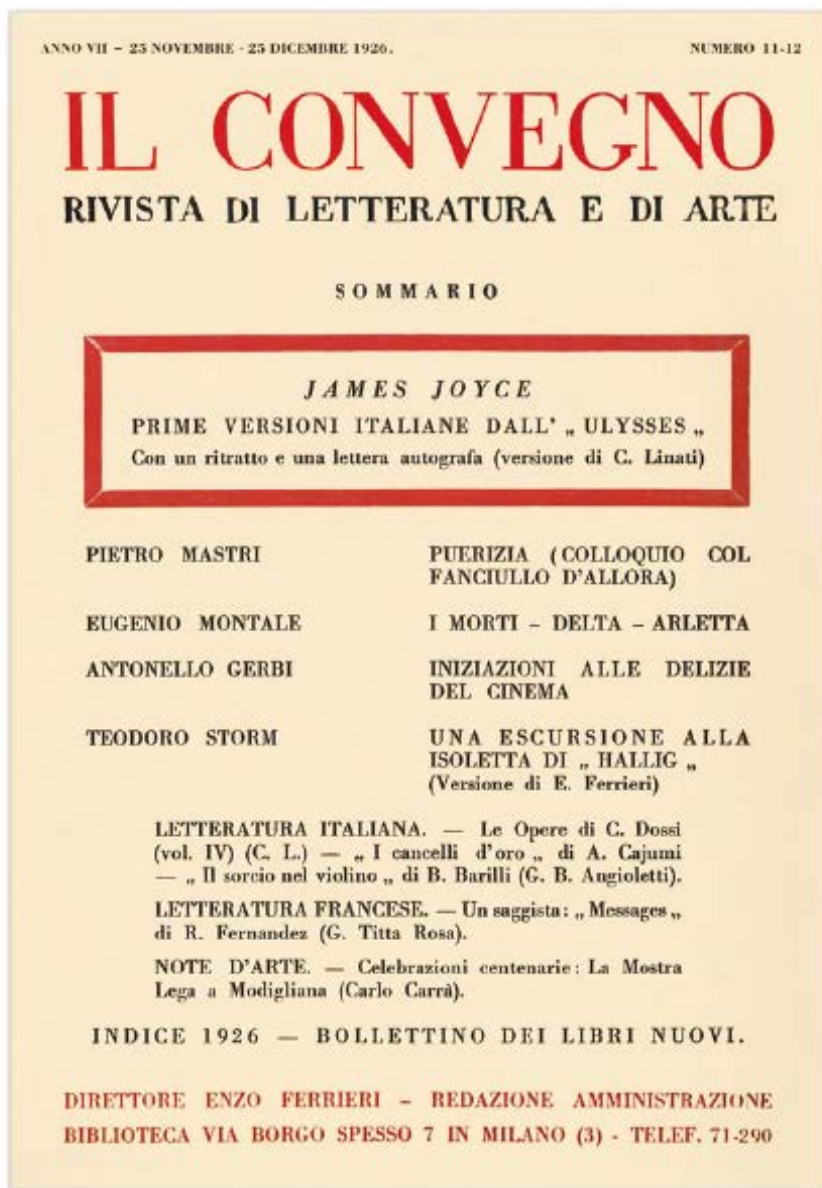
E mi manda pure la preziosa lettera per - Poesia -
 se vuole

Io, e salute cordiale -
 Sono
 Carlo Linati

ricevuto il suo punto di
 vista e il suo lavoro
 pochi al contatto colla
 realtà.



4. Fotografia con dedica di Joyce a Linati del 22 settembre 1920, da Parigi (tavola fuori testo, «Il Convegno», nn. 11-12, novembre-dicembre 1926).



5. Copertina del numero speciale del «Convegno» del novembre-dicembre 1926 con la selezione di brani da *Ulysses* tradotti da Linati.



6. Cartolina illustrata di George Joyce dall'ospedale della Croce Rossa di Zurigo, 18 maggio 1930 (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, James Joyce Collection, Yale University).



Martedì 29 corrente a ore 21 si rappresenterà

PROGRAMMA

ESULI

3 ATTI

di JAMES JOYCE

La versione italiana è di CARLO LINATI che farà una
conservazione introduttiva prima della rappresentazione.

Le scene sono del pittore Luciano Baldessari.

PERSONAGGI

Riccardo Rowan, scrittore	LAMBERTO PICASSO
Berta, sua moglie	ADRIANA DE CRISTOFORIS
Archib, loro figlioletto di 8 anni	M. BORRA
Roberto Hand, giornalista	LEO GARAVAGLIA
Beatrice Justice, sua cugina, maestra di musica	MAGDA RAMBELLI
Brigida, vecchia domestica nella famiglia dei Rowan	ADELE GARAVAGLIA

I ATTO

Nel salotto di Riccardo Rowan a Merrion.
È un caldo pomeriggio di giugno e la stanza è inondata da una
molle luce che a poco a poco si dilagaa.

II ATTO

Una stanza nel cottage di Roberto Hand a Ranelagh.
La sera del medesimo giorno.

7. Programma di sala (fronte) della prima rappresentazione italiana di *Esuli* a Milano, Teatro del Convegno, Milano, 29-30 aprile 1930 (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano).

Z. me Giovanni Valentini
Pavia 7^a

Come ti puoi li. moti. Vanebbi dei
fare una piccola ambasciata per
me presso l'illustra autore del
"Fuoco". Spino di d. Paberi, d'
i. l'ade, scrivanghi d'istamente
me ti pare un atto in tal. h. me
veritate. h. p. me. de. u. ol. ti
anni (anzi scetti in loro del
quel romato più nel 1900 a
Dublino quando era d'ha. h. h. h.
amiro parte romato e parte
obtinato parte se ~~se~~ parte
mi farebbe l'onore di firmare

8. Recto della lettera nella quale Joyce chiede l'intervento di Linati per ottenere una copia de *Il fuoco* autografata da d'Annunzio, 17 febbraio 1937 (da AA.VV., *Il Convegno di Enzo Ferreri e la cultura europea dal 1920 al 1940*, Università degli Studi di Pavia-Amministrazione provinciale di Pavia, Pavia 1991).

Saint Patrick's Purgatory – a fresco in Todi, Italy¹

Carla de Petris

University of Roma III (<depetris@uniroma3.it>)

Abstract

This essay deals with the tradition of the revelation of Purgatory to St. Patrick on Station Island in Lough Derg, whose popularity is testified not only in literary texts in the various languages of Medieval Europe but also in a unique work of art in the convent of the Sisters of Saint Clair at Todi, Umbria, a town along the *Via Francigena*, the road of medieval pilgrimages from Canterbury to Rome. It is a fresco which represents St. Patrick's Purgatory, attributed to Jacopo di Mino del Pellicciaio, dated 1346. In 1974, following restoration carried out by Marcello Castrichini and Leonilde Dominici, the splendid fresco came to light again. The work was completed in 1985, but is not open to the public without special permit because it is located in the old refectory of the closed area of the convent. The fresco is discussed in some detail, comparing the forms and rituals of the Irish pilgrimage, the medieval legend of Owen to the life of Filippo Benizi, the Saint portrayed among the protagonists of the painting. In order to prove the ever-lasting popularity of the legend related to the Irish Saint in the same area another monument, the so-called 'St. Patrick's Well' in Orvieto, designed by Antonio da Sangallo the Younger in 1527, is briefly referred to.

Keywords: St. Patrick, Purgatory, pilgrimage, Jacopo di Mino del Pellicciaio, Todi

The Birth of Purgatory (1986) by Jacques Le Goff² invites us, beyond the remarkable historical investigation the work involves, to consider 'the intermediate'. This monumental book, providing documentary evidence, demonstrates how the invention of Purgatory was by no means destined to affect Christians alone; how the slow birth of the 'in-between' was destined to cause debate concerning the binary schemata framing the whole of Western thinking which oscillates exclusively and obstinately between good and evil. Certainly the birth of an 'in-between', a third possibility, marked a major event in Western culture, which still seems, however, too reluctant to accept it.

There have been such significant changes since the beginning described by Le Goff, that we can speak actually of two different versions of Purgatory which have remained intertwined until quite recently. Le Goff briefly mentions the idea of the Purgatorial experience, known as 'St Patrick's Purgatory', but disregarding the fact that Celtic religious thought, well before Christianity, was founded on the idea that the Other World and the concrete reality ran parallel and that there were places and times, spatial-temporal chinks beyond which one might transit from this world to that, as in the case of the pagan *Tír na nÓg*. The possibility of 'raiding' the Other World took the literary form of Aislingí which provided information about these visits to the Other World requiring suspension of conscience, a state analogous to that experienced during visions or dreams. The legend of 'St Patrick's Purgatory' belongs to this kind of 'in-between' experience.

This original version of Purgatory, rooted in the Celtic myth but also already present in the Greek myth of Orpheus, with the advent of the proto-capitalist society at the beginning of the XIV century, evolved from an experience reserved to the repentant living – a return trip to the Other World thanks to which sins would be cancelled – to a sort of commercial transaction by which the prayers of the living – officially ratified by Rome in exchange for generous material offerings – could redeem the souls of the dead from the flames of Purgatory. In fact, in the year 1300, Pope Boniface VIII promulgated the Church's first Jubilee year and through the concession of indulgences and public recognition of pilgrimages, he made the Church itself and the Papal See in Rome the object of the most important pilgrimage of Christianity. A very lucrative business indeed.

This mercantile conception of a relationship between this life and the Other World was finally rejected by Pope John Paul II, who, in the opening sermon of the Jubilee year of 2000 did not even mention Purgatory in connection with this pilgrimage to Rome. He hoped for a more earthly result. The ultimate aim of the pilgrims' prayers that year was to convince the first world to remit the poor countries their debts. Therefore, it seems to me that in the XXI century we can finally dispose of this mercantile idea of Purgatory maintained by the Catholic Church down through the centuries.

On the contrary, the theme of this paper concentrates on a different, older and more fertile kind of Purgatory, that known as 'St Patrick's Purgatory', i.e. a journey of the living through the country of the dead, a sort of Orphic experience, that has given us a wealth of great works of art from Dante's *Commedia* (1308-1320) to Seamus Heaney's *Station Island* (1984).

In the small town of Todi in Umbria there is a fresco where the Purgatorial experience 'in the manner of St. Patrick', is represented at extremely high artistic level. I thought of preparing an itinerary, a journey through geographically distant places, Lough Derg, Todi and Orvieto, all linked by this common theme. I shall provide only a few chronological and cultural references, because my 'voyage' is not so much literary as visual.

Had we sufficient time, many scholarly studies would help us trace the phases of the spread throughout Europe of the Irish legend of 'St Patrick's Purgatory'³. This story, which Shane Leslie called «the Mediaeval best-seller»⁴, appears in several versions in various languages, even in the vulgar dialects of Tuscany, Lombardy and Veneto. Its impact upon Dante's *Commedia* goes without saying.

We begin our journey departing from the historical figure of Saint Patrick, the first bishop of Ireland. The Saint merely inspired this legend as its immobile mover, in that the true protagonist of the story is a layman named Owein. We are told that Owein lived in the twelfth century, that is six hundred years later than the evangeliser of the troublesome Irish⁵.

There is no reference, in fact, in the various 'lives' of the Saint of a direct vision of the other world. The legend narrates that, as the Saint was unable to move the hearts of the islanders, he went off to a 'desert' place on a mountain, i.e. Croagh Patrick. There Christ showed him a 'moat' where anyone who spent a night and a day there, moved by sincere repentance and faith, a) would be purged of all his/her sins and b) would be permitted to see the tortures meted out to the evil in Hell and the rewards given to the good in Heaven. The place was named as it is only because the saint was the first to whom it was revealed; it has been collocated by popular religious belief in Lough Derg (the Red Lake) on Station Island⁶.

Let us now take a look at the true protagonist of the story: Owein. According to the legend, Owein, an Irish knight, whose moral conduct was not of the very best though his determination was adamant, entered the time-chink indicated by Saint Patrick in his day. The story is told by Matthew, Bishop of Paris in his *Chronica maiora* (1152). It is told again by Henry of Saltrey in his *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii* (ca. 1180-1184). The *Legenda Aurea* by Jacopo da Varazze, Bishop of Genoa, written from 1260 to 1298, provided a summary of the same story. In Jacopo da Varazze's version the name of the protagonist is no longer Owein but one more familiar to Italians, Nicola.

Each version of the story tells how Purgatory was found, how the knight Owein arrived there, how, after a series of preliminary rites and acts of penitence, he was told by men dressed in white about the damned he would come across, the pains he would have to endure before reaching Paradise from which he would be excluded, the need to invoke the name of Jesus Christ in moments of peril, and how, despite all, he remained steadfast, he returned to the world of the living, cleansed of his sins. Those who were admitted to the mysterious cave in Lough Derg, on their return, were obliged to tell all they had heard and seen. These accounts were kept in the abbot's archives, but not one of them has come down to us.

'St. Patrick's Purgatory' became the only Irish sanctuary known all over Europe during the Middle Ages. A continuous flow of pilgrims, from the remotest regions, began to arrive in hopes of repeating Saint Patrick's vision

and Owein's experience. Among the pilgrims there were also a number of Italians who left reports. Many will be familiar with the ritual still performed on Station Island, so there is no need to describe it here (see Plate 2).

Another Irish legend is relevant here. Again in the XII century, when Owein's story spread all over Europe, in the German town of Ratisbon, in a monastery associated with the mother-house of Cashel, a monk called Marcus wrote a Latin-language account of the visions of Tnuthgal, *Visio Tundali*. The final detail in the vision concerns the protagonist who sees a soul bearing an enormous weight as he walks over a hanging bridge thrown across a fiery abyss teeming with horrendous open-jawed monsters. The surface of the bridge is riddled with sharp nails, but the unfortunate sinner prefers to walk barefoot on these rather than fall a prey to the monsters below. Let us keep this bridge in mind for later.

From legend to real life now. A century after the 'birth' of the two Irish legends, in 1245, seven merchants from Florence founded the mendicant Order of the Servants of Blessed Mary or Servites (the Servites are still based in Rome and have a magnificent library where I was admitted to carry out some work). In 1254 Filippo Benizi, a medical student, entered the Order and thirteen years later was nominated General of the Servites and endeavoured to promote the Order in Italy and Germany. He was present at the Council of Lyon to defend his Order and died in odour of sanctity at Todi on the 22nd August 1285, in Saint Mark's Monastery, later known as San Francesco al Borgo Nuovo. He was canonized in 1671, but immediately after his death, Filippo Benizi was venerated by the population of Todi to such a degree that his remains were transferred to a more imposing tomb in 1317, while a famous painter from Siena, Jacopo di Mino del Pellicciaio, was commissioned to paint a large fresco where the Saint is portrayed among the characters in the painting. In 1600 the monastery was bought from the Servites by the Sisters of Saint Clair, who not only hid the wall containing the fresco with the choir stalls they already had, but also plastered it over completely, except for the face of Saint Filippo (see Plate 3). Things remained so until 1974 when the large hall was refurbished and the fresco discovered and restored (see Plate 4).

I am now going to analyse the picture and seek answers to the questions that remain unanswered even today, by examining the painting in some detail.

The fresco of *Saint Patrick's Purgatory*, dating from 1346, is undoubtedly the first, the largest and most complex known representation of 'St Patrick's Purgatory'. The fresco portrays the passage of souls from Purgatory to Paradise thanks to the mediation of the Madonna and of Filippo Benizi. The souls are received by Saint Peter, the 'custodian' of the Heavenly City.

The Purgatory is portrayed as the cross-section of a large mountain, where the souls expiate their offences according to the evil committed: we can see the 'pits' of the seven capital sins arranged according to the catalogue drawn up by Gregory the Great (ca. 540-604): greed, lust, pride, sloth, anger and envy; gluttony is missing due to damage to the fresco. The punishments are close to the

Dantesque concepts of 'retribution' and 'analogy', although the representations are more approximate and naïve. This representation of the seven mortal sins in seven grottos reminds us of the seven hermits who founded the the Servite order on Monte Senario near Florence, the place of Filippo Benizi's ordination.

The best preserved portrayals are those illustrating:

- *Superbia* (Pride) where the proud, frightened and clinging to each other, are surrounded by snarling monsters (see Plate 5);

- *Lussuria* (Lust) where the lustful lie in a bed of fire, while the demons punish them in the genitals (see Plate 6);

- *Accidia* (Sloth) where the slothful are obliged to walk over a gangway full of sharp nails. This is the terrible bridge narrated in Tnuthgal's vision (see Plate 7).

The purified souls, men and women, now dressed in white, walk towards the Virgin who places garlands of flowers on their heads. Next to the Virgin stands Filippo Benizi wearing the beams of beatification. Beside him is Saint Peter, custodian of the Doorway, as he ushers the purified and crowned souls into the Heavenly City of Jerusalem (see. Plate 8). The Madonna, wearing a rich mantle, is larger than the other figures to underline her importance; the twelve stars of the Apocalypse, etched in the blue sky, encircle her (see Plate 9).

Inside the city, above the walls, a benedicating Christ is surrounded by a host of angels, eleven to be exact. They represent the Apostles, Judas excluded (see Plate 10).

Above, in the Heavens, another host of angels looks on, well pleased. These splendid hosts of angels with polychrome wings are, practically, the signature of the artist, because Jacopo di Mino del Pellicciaio, always surrounded the central scenes of his paintings with hosts of jubilant or weeping angels. In fact, a Crucifixion of his is known as *The Weeping of the Angels*.

Above the mountain of Purgatory we can see Sanctus Patricius, Saint Patrick in bishop's apparel who is allowing a man, the dominus Nicholaus, Nicola from the *Legenda Aurea*, to look through the opening of a round well at the souls being purged (see Plate 11).

The iconography of this Purgatory and the connection with the Servite Saint should not be overlooked because of the particularity of the case. First of all it must be pointed out that the patrons and the addressees of the message must have been very familiar with the legend, and other related stories. This can be evinced from the fact that the iconography was not based only on the *Legenda Aurea*, but also on the bridge and nails drawn from the *Visio Tundali*, Tnuthgal's vision, which had been translated into Italian shortly before. The monks who commissioned the work had, obviously, every interest in placing the figures of both the Virgin and of Filippo Benizi at the centre of the painting; but why did they choose to collocate them within the representation of a legend so exotic and far removed from the reality of Todi as *St. Patrick's Purgatory*? This is the main question to which no scholar, to my knowledge, has provided an answer yet⁷.

I am inclined to think the monks wanted to kill three or four pigeons with one stone! To stick to the metaphor one pigeon had to do with advertising. As I said, in the year 1300, Pope Boniface VIII had promulgated the Church's first Jubilee year and he had made Rome the object of the most important pilgrimage of Christianity. The Irish pilgrimage to 'St. Patrick's Purgatory', so familiar in the Middle Ages, was an excellent 'logo' for pilgrims to Rome. Forty-six years after that first Jubilee, the Servites, attributed their Saint the role of 'mediator' between the Virgin and Saint Peter, placing the veneration of Filippo Benizi among the practices to carry out on the way towards the New Jerusalem, Rome.

Another reason strengthens the hypothesis of the promotional use of the fresco within the context of the mass phenomenon and major business venture, which the pilgrimage to Rome was destined to become. The Bishopric of Todi and Orvieto, in fact, marks the meeting-point, not far from Rome itself, of two great 'pathways' and several minor 'pathways' followed by pilgrims on their way to Rome: the Canterbury-Rome *Francigena* Way, the *Romea* Way joining Venice and Rome, the *Via dell'Alpe di Serra* (the Apennines), connecting the Emilian and *Francigena* ways, winding through the Apennine valleys.

The third reason for choosing the theme of 'St. Patrick's Purgatory' for the fresco had to do directly with Filippo's life. In fact, nobody seems to have noticed, to date, that at least one episode in the life of Filippo Benizi links him directly with it, in the sense of a return journey to Hell, a direct, physical experience of the underworld, and makes of him a latter-day Owein or Nicholas, depending on what one wishes to call him.

In the *Legenda arcaica* of 1305, the oldest version of Filippo's life to be read – *legenda* – during the daily office, we are told that close to death Filippo grew pale and fainted. Upon opening his eyes again he said, «Dearest brothers, right now I have fought a tremendous battle against our old enemy [...] who accused me of losing myself forever within hell's fire. But Christ and the Blessed Virgin Mary tore me from his grip and crowned me with an imperishable crown of glory»⁸.

To understand the iconography invented by Jacopo di Mino del Pellicciaio one has to bear in mind that the founding place of the Order of the Servites was Monte Senario in the area of Fiesole, near Florence. In fact, the seven founders, who were merchants, left Florence and its pomp in 1245 and took refuge on that hill, where they lived in seven grottos like hermits until a flock of followers who had gathered around them persuaded them to create a new Order based on absolute poverty. The seven grottos are still there and ironically or significantly they are seven like the seven mortal sins represented in the fresco. Even the name of the mountain has an interesting etymology supported by popular belief. *Senario* or *Sonario* or *Sonaio* means 'resounding' as it is said that the grottos threateningly echo every sound. A hellish experience. It was on Monte Senario that in the year 1254 the twenty-year old Filippo Benizi was ordered.

Monte Senario takes us also on a fascinating de-tour that suggests a further Irish connection with the Marian fresco in Todi. In fact, Maire Herbert, lecturer of Irish at UCC, in her article on the Irish *peregrini* to Italy, traces the spread of the cult of St. Brigit through Northern Italy into Tuscany, Fiesole and the surrounding area in particular, where the Irish scholar and bishop Donatus in A.D. 876 wrote a *Life of Brigit* in Latin including verses in praise of Ireland and affirming that Brigit «would be another Mary, mother of the great Lord»⁹.

Artists such as Jacopo make their own connections that the critics have the difficult job of tracing back, often following devious side-tracks. I am suggesting here that the artist who was given the task of celebrating the holy man, thought of representing the place of Filippo Benizi's ordination, Monte Senario, a mountain with seven echoing grottos, as a version of 'St. Patrick's Purgatory' of the *Legenda Aurea*, also because on that mountain the cult of Mary was closely associated to that of another Irish Saint, the Abbess Brigit, whose main preoccupation was the care of the poor and the outcast, as proclaimed in the Rule of the Order of the Servants of Blessed Mary.

The third and most interesting reason for the artist's and his commissioners' choice has to do with the important issue of how to finance this very expensive 'interior decoration' which, as it has been proved by experts, required Jacopo to spend over twenty days' hard work on the fresco plaster. If we consider *dominus Nicholaus'* wealthy clothes and his position next to the Irish bishop, we can presume that a man by the name of Nicola may have been the client we are looking for.

During the centuries that followed, legends were created that enhanced the connection between the Italian Saint Filippo Benizi and the idea of the pilgrimage to the Underworld as a redeeming journey. Most of the miracles narrated in the various versions of his life were performed while the beneficiaries were lying on his tombstone. In fact popular veneration of a tomb, that often brought about the necessity to build a larger and more important shrine (a church or a chapel) to allow for increasing flows of pilgrims, was referred to as *ad corpus*.

In a version of the *Liber Miraculorum* of Filippo Benizi of 1488 based on the original (ca. 1285-1290) written just after the Saint's death, we read the story of Rysa, a woman possessed by demons, who came to the Saint's tomb and «stando et dormiendo super ipsum [lying and sleeping on it – the tomb... or on him – the corpse!] vidit visibiliter ipsum sanctum venientem et eam sublevantem et excitantem a somno, et statim ei esse per os in dicto loco, et plene sanitati restituta est»¹⁰. It is interesting to notice that this prodigious recovery occurred in the presence of «Nicchola suo marito», her husband Nicola. Could he be the Nicholas who financed the fresco, or one of the as yet unknown clients?

A superabundance of legends and sites for further pious rites sprung from the legend represented in the Todi fresco. In fact if we finally travel a few miles from Todi, on the last leg of our journey, we come to Orvieto.

St. Patrick's Well in Orvieto¹¹, the city's water supply in case of prolonged siege, is 62 metres deep and contains two separate stairways of 248 steps each.

One is for descending, the other for ascending. They are connected by a small bridge suspended above the water which is about three metres deep. In the XVIII century, when the fortress became obsolete, the Servite monks of Orvieto, perpetrating a slick 'commercial operation' renamed Sangallo's construction St. Patrick's Well and elevated it to the status of Purgatory, promising remission of sin in exchange for contributions thrown into the water. We are back to the mercantile conception of Purgatory I mentioned at the beginning of my paper. During the Napoleonic period the Servites were expelled but the name of the well remained, along with the custom of throwing coins into the water, which are now collected for the benefit of the Municipality of Orvieto.

To silence and contrast this secular note I'll conclude with Dante:

Io ritornai da la santissima onda [...]

puro e disposto a salire alle stelle.¹²

I do hope, that like Dante, we now feel purged and ready to climb to the stars.

Notes

¹ A first and shorter version of this essay with black and white illustrations was published in Italian with the title *La via per il 'Purgatorio di San Patrizio' passa per l'Umbria: da Lough Derg a Todi e Orvieto*, in G. Pissarello, G. Serpillo (a cura di), *Purgatorio e Purgatori – Viaggi nella Storia, nell'immaginario, nella coscienza e nella conoscenza*, ETS, Pisa 2006, pp. 95-114. We wish to thank Professor Marcello Castrichini for allowing us to reproduce the photos of the fresco after his excellent restoration.

² J. Le Goff, *The Birth of Purgatory*, trans. by A. Goldhammer, Scholar Press, Aldershot 1990.

³ There is a vast critical literature about the influence of medieval Irish legends on Dante's *Commedia*, for example: C. Di Fonzo, *La leggenda del 'Purgatorio di S. Patrizio' nella tradizione di commento trecentesco*, in S. Foà, S. Gentili (a cura di), *Dante e il locus inferni. Creazione letteraria & tradizione interpretativa*, «Studi (e testi) italiani», IV, 1999, pp. 53-72; C. Di Fonzo, *La leggenda del 'Purgatorio di S. Patrizio' fino a Dante e ai suoi commentatori trecenteschi*, «Studi Danteschi», LXV, 2000, pp. 177-201; M. Herbert, *Ireland: the Legacy of the Irish peregrini in Tuscany*, proceedings of the conference *The City and the Book I* (Florence 2001), available at <<http://www.florin.ms/aleph3.html>> (05/2012); M. Herbert, *The Celtic Otherworld and the Commedia*, Proceedings of the Conference *The City and the Book II* (Florence 2002), available at <<http://www.florin.ms/beth.html>> (05/2012).

⁴ S. Leslie (ed.), *Saint Patrick's Purgatory: A Record from History and Literature*, Burns, Oates & Washbourne, London 1932, rpt. At the Sign of the Three Candles Press, Dublin 1961.

⁵ The oldest recognised representation of the Saint – in a manuscript of the 13th Century now held at the Huntington Library, University of California (HM 3027, folio 40v) – is a version of Jacopo da Varazze's *Legenda Aurea*, which circulated from the year 1260 on. Here Saint Patrick, while intent on converting a King to the Christian virtue of patience by telling him the story of the Passion, inadvertently pierces the royal listener's foot with his pastoral staff. The king is thus converted.

⁶ A miniature (now in the Bibliothèque nationale de France, Paris) portrays Christ handing Patrick the pastoral staff while he shows him the hole/well-shaft leading down to Purgatory (see Plate 1).

⁷The most complete and satisfactory study of the Todi fresco is still N. Mac Treinfhir, *The Todi Fresco and St. Patrick's Purgatory, Lough Derg*, «Clogher Record», XII, 2, 1986, pp. 141-158. Unfortunately it contains interpretative mistakes concerning the iconography that later research has corrected.

⁸D.M. Montagna, *La "Legenda" arcaica del Beato Filippo Benizi*, Bibliotheca Servorum Mediolanensis, Milano 1985, pp. 25-26: «Fratres mei carissimi, ego fui modo in magno certamine cum hoste antiquo umani generis, de multis me accusantie, ut me posset dampnare secum in gehennam, ignis eterni. Et erripuit me Dominus Noster Jesus Christus a eo et beatissima Virgo Maria. Et ostenderunt mihi in celo incorruptibilem et ineffabilem coronam glorie mee».

⁹M. Herbert, *Ireland, the Legacy of the Irish peregrini in Tuscany*, cit.

¹⁰O.J. Dias, *La prima raccolta dei miracoli alla morte di San Filippo Benizi (Todi, 1285-1290). Tradizione e testo*, «Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria», a. 36°, 49, 1-2, 1986, pp. 77-174 (numero monografico a cura di D.M. Montagna, *Le fonti per la biografia di san Filippo Benizi (1233-1285)*, Atti del Simposio scientifico di Todi, 4-6 aprile 1986). Qui p. 151.

¹¹The well was designed by Antonio da Sangallo il Giovane in 1527.

¹²Dante, *Commedia*, Purgatorio XXXIII, vv. 142, 145.

Works Cited

- Dante, *La Divina Commedia*, BUR, Milano 2007.
- Dias O.J., *La prima raccolta dei miracoli alla morte di San Filippo Benizi (Todi, 1285-1290). Tradizione e testo*, «Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria», a. 36°, 49, 1-2, 1986, pp. 77-174.
- Di Fonzo Claudia, *La leggenda del 'Purgatorio di S. Patrizio' nella tradizione di commento trecentesco*, in S. Foà, S. Gentili (a cura di), *Dante e il locus inferni. Creazione letteraria e tradizione interpretativa*, «Studi (e testi) italiani», IV, 1999, pp. 53-72.
- , *La leggenda del 'Purgatorio di S. Patrizio' fino a Dante e ai suoi commentatori trecenteschi*, «Studi Danteschi», LXV, 2000, pp. 177-201.
- Foà Simona, Gentili Sonia (a cura di), *Dante e il locus inferni. Creazione letteraria e tradizione interpretativa*, «Studi (e testi) italiani», IV, 1999.
- Herbert Maire, *Ireland: the Legacy of the Irish peregrini in Tuscany*, Proceedings of the Conference *The City and the Book I* (Florence 2001), available at <<http://www.florin.ms/aleph3.html>> (05/2012).
- , *The Celtic Otherworld and the Commedia*, Proceedings of the Conference *The City and the Book II* (Florence 2002), available at <<http://www.florin.ms/beth.html>> (05/2012).
- Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, Einaudi, Torino 2007.
- Le Goff Jacques, *The Birth of Purgatory*, trans. by A. Goldhammer, Scholar Press, Aldershot 1990.
- Leslie Shane (ed.), *Saint Patrick's Purgatory: A Record from History and Literature*, Burns, Oates & Washbourne, London 1932, rpt. At the Sign of the Three Candles, Dublin 1961.
- Mac Treinfhir Noel, *The Todi fresco and St. Patrick's Purgatory, Lough Derg*, «Clogher Record», XII, 2, 1986, pp. 141-158.
- Montagna D.M., *La "Legenda" arcaica del Beato Filippo Benizi*, Bibliotheca Servorum Mediolanensis, Milano 1985, pp. 25-26.
- (a cura di), *Le fonti per la biografia di san Filippo Benizi (1233-1285)*, numero monografico di «Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria», a. 36°, 49, 1-2, 1986.
- Pissarello Giulia, Serpillo Giuseppe (a cura di), *Purgatorio e Purgatori – Viaggi nella Storia, nell'immaginario, nella coscienza e nella conoscenza*, ETS, Pisa 2006.



Plate 1

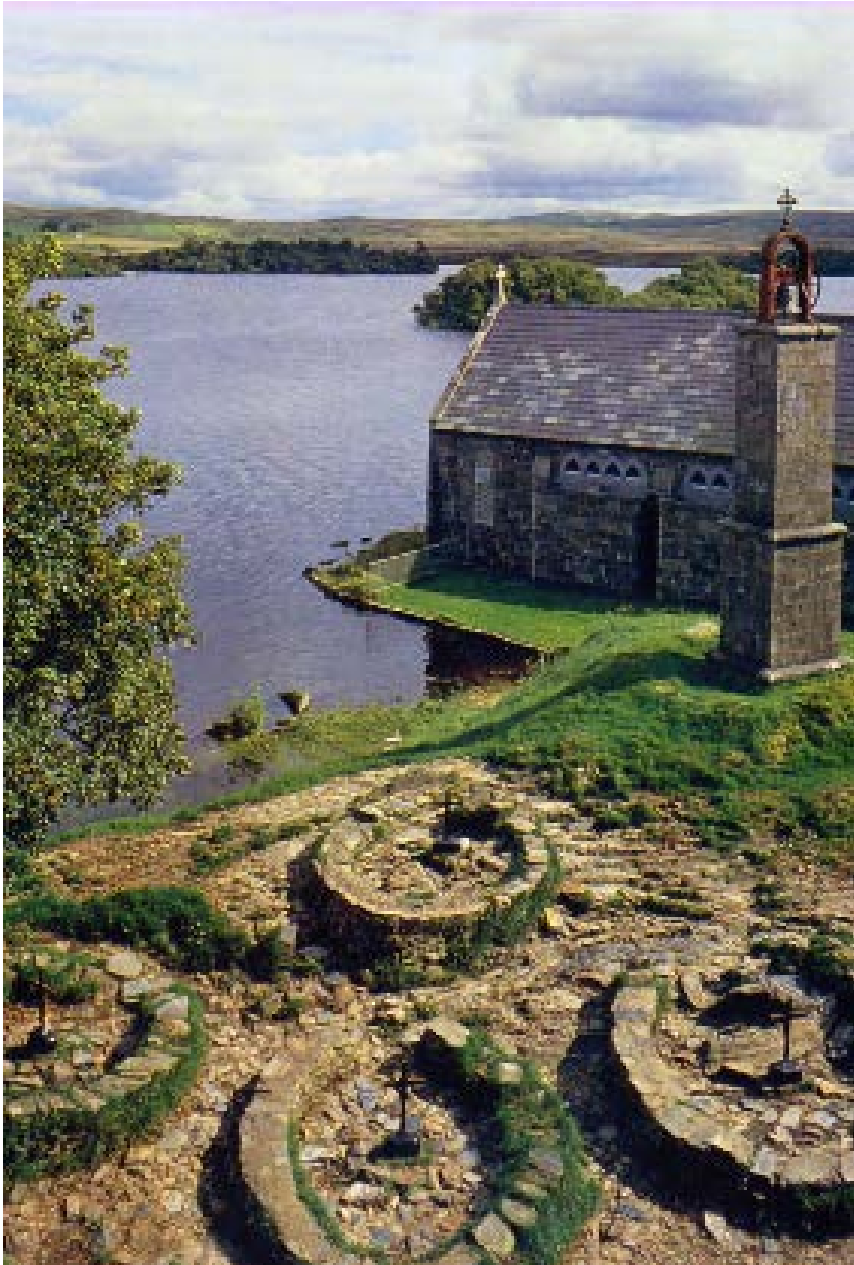


Plate 2



Plate 3



Plate 4



Plate 5

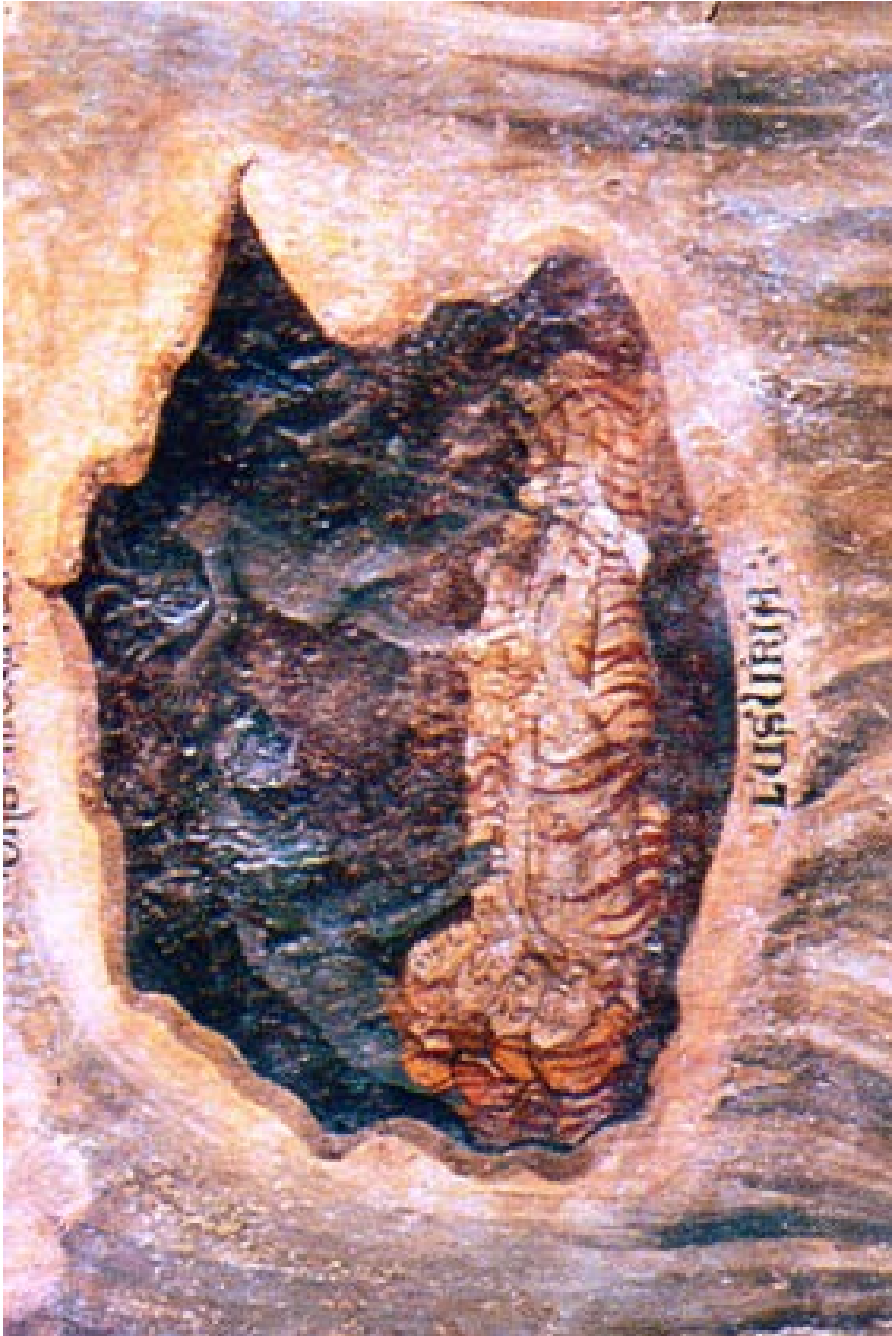


Plate 6



Plate 7



Plate 8



Plate 9



Plate 10



Plate 11

L'immram nell'Irlanda del XX secolo Una lettura comparativa dei romanzi di Flann O'Brien

Vito Carrassi

Università di Bari (<vito.carrassi@uniba.it>)

Abstract

This paper seeks to offer a unitary vision of Flann O'Brien's novels through a comparative reading with the *immram*, a genre from the Irish literary tradition with which O'Brien's work bears numerous meaningful affinities and analogies. Particular attention is devoted to the *Immram curtaig Máele Dúin*, whose fundamental characteristics we find, in variable measure and manner, in O'Brien's novels. The intolerance of linearity of plot, the digressive spirit and progression of the narration, the taste for literary artifice and meta-literary play, the centrality of the theme of guilt and above all the complete fluidity of time-space confines which are violated and continually re-defined are essential elements of O'Brien's narrative which can be recognized, albeit *in nuce*, in the *immram*.

Keywords: conceptions of time and space, Flann O'Brien, *immram*, metaliterature, narrative strategies

Prima di cominciare, mi sia concessa una premessa. Vado ad occuparmi di un autore che ho letto e riletto con crescente interesse, provando al contempo la gioia «selvaggia»¹ del lettore che si imbatte in opere da sempre agognate, tanto suonano congeniali al suo spirito, e il disagio dello studioso, che fatica a trovare la via per giungere a un'interpretazione di qualche spessore. Per tanti anni mi sono allora limitato a godere del piacere generato dalle pagine di Flann O'Brien, magari profittandone per la mia modesta attività di narratore, e ad accumulare sulla scrivania materiale critico, nella speranza di individuare, prima o poi, il mio personale percorso interpretativo. Prepotente emergeva il desiderio di offrire un contributo alla comprensione di un autore amato fin dal primo momento e che non credo abbia ancora ricevuto, in Italia, tutta la considerazione che merita. Non è stato affatto semplice scegliere e intraprendere una sola fra le molteplici opzioni d'indagine, specie se si hanno in mente

pretese di generalità, prospettive abbastanza ampie da contenere, in qualche modo, l'intera produzione romanzesca dell'autore in questione². E questo nel breve spazio di un articolo, dopo aver rinunciato, almeno per ora, alla tentazione di una vera e propria monografia³. Necessariamente condizionato dall'orientamento prevalente delle mie ricerche negli ultimi anni, mi sono infine deciso per un approccio mediato dall'illustre tradizione narrativa del Medioevo irlandese, verso cioè le fonti primigenie della scrittura di O'Brien e di tutti i suoi connazionali⁴, un repertorio probabilmente senza eguali, che il genio irregolare di Tyrone ha saputo manipolare con una maestria tutta propria – tanto che, a più di quarant'anni dalla sua morte, non mi pare sia ancora apparso chi possa reclamare un'eredità forse scomoda o forse soltanto inconsistente⁵. Una manipolazione che opera sul duplice e ambiguo registro della parodia e della nostalgia, una coppia di elevato peso specifico nella poetica e nella concezione del mondo di O'Brien, che a mio avviso istituisce uno dei nodi centrali per l'interpretazione dei suoi scritti.

Destinando a tempi più maturi analisi di più vasto respiro, mi sono qui assegnato il compito di tracciare un itinerario sufficientemente originale nel contesto degli studi consacrati a Flann O'Brien. Ho pertanto focalizzato l'attenzione su un particolare settore della tradizione poc'anzi evocata, un genere ben preciso dal quale ho tratto tutta una serie di elementi e di motivi in grado di imbastire una proficua dialettica con i cinque romanzi in questione – in rigoroso ordine cronologico: *At Swim-Two-Birds*, *The Third Policeman*, *An Béal Bocht*, *The Hard Life*, *The Dalkey Archive* (che d'ora in poi saranno indicati, rispettivamente, con le sigle: *SB*, *TP*, *BB*, *HL* e *DA*). Mi riferisco al cosiddetto *immram*, racconto di viaggio in cui eroi o santi infrangono le barriere del quotidiano, del naturale, della realtà comunemente percepita per giungere in luoghi fantastici, immaginari, ultramondani. In esso si fondono mirabilmente tradizione celtica e dottrina cristiana, entrambe orientate all'esplorazione di un aldilà che attrae molto più dell'aldiquà. Il viaggio si svolge preferibilmente in direzione occidentale, sulle onde dell'immenso e misterioso oceano, dove ci si figura la presenza di innumerevoli isole, ognuna depositaria di qualche meraviglia, solitamente anticamera di un paradiso terrestre che assume, a seconda dei casi, una connotazione profana o religiosa. Di un corpus in origine presumibilmente vasto, non molto ci è stato tramandato dai manoscritti medievali⁶, ma l'obiettivo è qui puntato su un testo in particolare, che sembra costituire il classico del genere: *Immram curaig Máele Dúin*, ossia *La navigazione della barca di Máel Dúin*⁷ (d'ora in avanti indicato con *MD*). Di esso mi servirò per abbozzare una comparazione⁸ con cui porre in rilievo rimandi, punti di contatto, analogie che, pur non implicando necessariamente un Flann O'Brien debitore nei confronti dell'*immram*, evidenziano una consonanza significativa, magari una predilezione per un settore della tradizione più di altri congeniale all'estro di uno scrittore per tanti versi inclassificabile.

Un aspetto che va subito sottolineato dell'*immram* in generale è il suo presentarsi come una sorta di 'digressione' dalla linea principale dell'illustre tradizione irlandese, quella che compone i famosi *Cicli* e che aspira a tratteggiare la Storia d'Irlanda, sia pure secondo i canoni della ricostruzione letteraria. *L'immram* rientra nella categoria medievale dei *fo-scéla*, ossia dei racconti secondari, sussidiari, rami che si dipartono dal tronco dei *prim-scéla*, i racconti principali, fondanti, per offrire un piacevole, ancorché edificante, diversivo rispetto alle vicende di maggiore spessore e importanza⁹. In tale ottica è significativa l'episodicità della narrazione, che giustappone personaggi, cose ed eventi non badando a una coerente concatenazione, a un progetto unitario, concentrandosi sulla peculiarità e la fruibilità del singolo episodio. Credo di poter affermare che tutti i romanzi di Flann O'Brien si configurano, sia dal punto di vista formale sia sul piano dei contenuti, come una continua e spassosa digressione, dove ogni occasione è buona per divagare su questo o quel tema, a dispetto di qualsiasi preoccupazione di linearità di intreccio o di argomento. Certo non mancano temi portanti, che si ritrovano lungo tutto un romanzo (si pensi all'ossessione per le biciclette di *TP* o per i gabinetti pubblici femminili di *HL*), ma, a parte la loro palese e irrisoria inconsistenza, essi vengono affogati e rimescolati all'interno di chiacchierate da pub o svagate conversazioni senza capo né coda. La digressione assurge del resto a motivo essenziale, a vera e propria scelta di poetica, in *SB*, la cui lettura è un'esperienza che vale per sé, che prescinde da vicende, personaggi e ambienti messi in scena¹⁰. Mi pare che tutta l'opera di Flann O'Brien, nella sua natura intimamente digressiva, evochi innanzitutto il piacere genuinamente umano, e tipicamente irlandese, di parlare di tutto e di tutti, di raccontare e raccontarsi senza remore, di porre nella stessa pentola gli argomenti più disparati, dalle riflessioni sull'universo e sull'eternità alle idiozie più banali o assurde.

Un genere letterario che narra di viaggi favolosi, di traversate oceaniche alla volta di territori ignoti, comunica, per contrasto, una certa insofferenza nei confronti del quotidiano, del conosciuto e dei rassicuranti confini entro i quali si conduce una vita 'normale'. In *MD* il protagonista, che pure è perfettamente integrato nello spazio chiuso della corte della sua famiglia adottiva, avverte il dovere di partire per vendicare la morte violenta del vero padre, rivelatagli da un compagno invidioso. Si tratterebbe tuttavia di un viaggio breve, verso un'isola vicina, se non fosse che Máel Dúin, avendo violato la raccomandazione del druido – per accogliere sulla barca i tre fratelli adottivi, che minacciano di annegare, mette insieme un equipaggio che eccede i diciassette membri prescrittigli –, sarà trascinato alla deriva, nel lungo e meraviglioso itinerario che costituisce l'argomento dell'opera. In tutti i romanzi in esame i protagonisti trascorrono buona parte del loro tempo in spazi ben più chiusi della corte di *MD*, spazi al limite del soffocante che quasi spontaneamente generano fughe, avventure o semplici (si fa per dire) divagazioni: la stanza da letto del protagonista in *SB*, la casa di Mathers e la caserma dei poliziotti in

TP, la lurida e sovraffollata capanna in *BB*, il soggiorno di casa Collopy in *HL*, la specie di pub del Colza Hotel in *DA*. Invero il peso esercitato dagli spazi chiusi sull'economia dei testi varia da caso a caso: se in *TP* e in *BB* è l'intera ambientazione a dare un senso di assoluta chiusura (un aldilà infernale ermetico e circolare da una parte, un paese della Gaeltacht a cui il sole è ignoto, perennemente in balia di pioggia e oscurità, dall'altra), in *DA* si percepisce invece un'atmosfera molto più ariosa e luminosa, a segnare, come vedremo, una sorta di svolta finale nella poetica o'brieniana.

Si diceva della violazione come causa scatenante del viaggio oceanico in *MD*. È questo un tema, insieme a quello connesso della colpa, che ritorna insistentemente nei nostri romanzi¹¹ e che intrattiene un legame organico con le peregrinazioni di vario tipo affrontate dai protagonisti. Lo studente-scrittore di *SB*, che vaga tra una molteplicità di livelli narrativi e tra personaggi che gli prendono la mano, è colpevole di indolenza, trascorrendo ore e ore a letto invece di studiare, violando così l'autorità dello zio¹²; l'innominato io narratore di *TP*, che dopo la sua morte erra senza sosta nell'inferno presieduto dai tre poliziotti, è colpevole di omicidio e viola pertanto la legge divina e umana; il giovane Bonaparte di *BB*, la cui ascesa al Picco dell'Affamato sa di sfida al destino, sconta la colpa di essere gaelico e figlio di un padre galeotto; il signor Collopy di *HL*, che scomoda addirittura il papa per i suoi progetti, pecca per un'eccessiva intraprendenza che attenta all'ordine costituito; in *DA* il fantomatico De Selby, che riesce a fermare il tempo e a dialogare con i santi sotto il mare, si macchia di superbia intellettuale, nella sua sfida all'ordine naturale e allo stesso volere divino.

Ma vediamo come si configura concretamente la vocazione a 'evadere' dalla norma, a 'scombinare' i piani del reale, a 'scoprire' nuove prospettive da cui osservare il mondo o a 'inventare' veri e propri mondi alternativi. Prima tuttavia una considerazione che giudico doverosa ed essenziale. Tanto nell'*immram* classico quanto in quello moderno disegnato da Flann O'Brien emerge in tutto il suo rilievo il carattere puramente 'letterario' di ciò che è evocato; se per il primo si tratta di un aspetto innato, organico alla cultura in cui è immerso, pur se non apertamente dichiarato – anche perché manca una sicura percezione del confine fra ciò che è reale, tangibile, e ciò che è immaginario, letterario appunto –, per il secondo diventa quasi una missione sbandierare, con tanto d'enfasi, l'armamentario di artifici e di *fictiones* insito nell'elaborazione letteraria, gettando il lettore nel bel mezzo dei processi e delle contraddizioni che animano l'opera dello scrittore e della tradizione a cui si riallaccia¹³; O'Brien non si perita di incamminarsi verso un pericoloso punto di rottura, almeno finché non cede al richiamo di una realtà ordinaria ma rassicurante, in cui ritornare a nutrirsi, almeno apparentemente, delle umane illusioni.

MD si dipana in una peregrinazione composta da trentadue stazioni, ognuna delle quali latrice di uno o più fenomeni destinati a sollecitare la

curiosità dei viaggiatori e dei lettori, a destare il loro stupore ma anche ad accrescere la conoscenza di un creato più eterogeneo e impressionante di quel che si potrebbe credere. Le isole esplorate si rivelano talvolta come fonti di ristoro, per marinai perennemente sul punto di morire di fame o di sete¹⁴, talaltra come fonti di pericolo, allorché ci si imbatte in bestie spaventose o in esseri connotati in senso demoniaco. Talvolta si prestano ad essere semplicemente osservate, magari per leggervi una qualche allegoria¹⁵, talaltra sono teatro di incontri edificanti con eremiti ricoperti soltanto dalla foltissima capigliatura o con devote fanciulle che si prendono cura dei prostrati viandanti¹⁶. Ma tale e tanta è la varietà con cui le frontiere della verosimiglianza vengono allegramente infrante che solo una lettura diretta può darne un'esatta cognizione. Vorrei però rimarcare come il viaggio culmini nell'approdo all'isola dell'eterna giovinezza, una sorta di paradiso terrestre dove gli uomini godono delle grazie e delle premure di splendide donne, dove soprattutto il tempo diventa relativo, arrestando l'inesorabile flusso che caratterizza la vita terrena. Solo l'insistenza dei compagni convince Máel Dúin ad abbandonare la tentazione dell'immortalità per proseguire il viaggio che, dopo ulteriori tappe intermedie, lo condurrà a destinazione, ovvero dall'assassino del padre che egli, su consiglio dell'ultimo eremita incontrato, invece di uccidere perdona. Tutto lo spettacolo offerto dall'*immram* prende forma grazie all'accumularsi di elementi e motivi tratti da un vastissimo repertorio di testi, più o meno classici¹⁷, che costituisce l'orizzonte mentale e fantastico di un autore il quale, al massimo, si concede qualche ricamo personale. È forte, specie per un lettore moderno, la sensazione di un procedere artificioso, quasi meccanico, finalizzato alla 'costruzione' di un testo che deve 'impressionare' il proprio pubblico.

Confini d'ogni sorta vengono non solo oltrepassati, ma confusi e messi in discussione nei romanzi di Flann O'Brien. I primi due ne fanno anzi un'autentica ragion d'essere: il continuo slittare da un livello narrativo all'altro dei personaggi e/o autori di *SB* solleva più di un dubbio sul loro statuto ontologico e su quello della stessa condizione umana; lo svolgersi, a partire dal terzo capitolo, della vicenda di *TP* in un aldilà raccontato da un morto determina una trasgressione che sembra annullare la distanza tra vita e morte. In ciascuno di essi è possibile nondimeno isolare una o più sezioni caratterizzate da veri e propri *immram*, senz'altro differenti per natura, spessore e peso narrativo, ma che sembrano porre in primo piano il tema del tempo, della percezione e della consistenza temporale, magari raffrontandolo direttamente con quello dell'eternità: in tali frangenti il parallelo con la tradizione medievale – e in particolare con l'approdo di *MD* nell'isola di eterna giovinezza – diventa quanto mai probante.

Alla base del disordine diegetico, del *pastiche* metanarrativo¹⁸, del sostanziale caos che caratterizzano *SB* può essere ravvisato un processo di sfasatura temporale, in grado di far convergere in un'inquietante e bizzarra sincronia piani diacronicamente anche molto distanti. Qui l'*immram* ha una consi-

stenza spaziale molto relativa, visto che, a rigore di logica narrativa¹⁹, tutto si svolge all'interno della camera da letto dello studente-scrittore, al massimo con qualche puntata in ordinari interni dublinesi. L'infrazione è perciò data dall'incontro-scontro fra personaggi afferenti a epoche e tradizioni diverse, i quali evadono dai propri ambiti di pertinenza per approdare in una 'terra incognita' che si materializza dal nulla proprio in virtù del loro confluire. Qui non ci sono individui in carne e ossa, almeno in senso stretto, che si muovono in direzione di luoghi fantastici, ma, al contrario, personaggi di fantasia che, sfuggiti alle maglie opprimenti di specifici contesti storico-letterari²⁰, irrompono non solo in un romanzo del XX secolo, ma nella vita stessa del suo autore. In quanto afferenti alla sfera del soprannaturale (Good Fairy e il Pooka Mac Phellimey) o a quella letteraria (da Sweeny e Finn Mac Cool fino a John Furriskey e allo stesso Trellis), tali personaggi risultano peraltro esponenti di una dimensione estranea al flusso temporale, elementi immortali, trascendenti che, in qualche modo, interagiscono con la sfera della terrena immanenza, dell'umana transitorietà. Se in *MD* erano stati Máel Dúin e compagni a partire alla volta dell'aldilà, *SB* inverte i ruoli, come si evince fin dalle primissime pagine: «After an interval Finn MacCool, a hero of old Ireland, came out before me from his shadow»²¹. Finn entra dunque in scena prima ancora che l'io narrante inserisca un estratto del suo dattiloscritto o parli del suo alter-ego Trellis, a sancire l'autonomia di un personaggio che, al pari dei suoi colleghi, appare libero di saltare da un piano all'altro, incurante di qualsiasi norma cronologica. Esempio in tal senso è il viaggio intrapreso dai vari personaggi per assistere alla nascita di Orlick: fianco a fianco, con tutta naturalezza, vediamo procedere esponenti di tempi e mondi, più o meno lontani tra loro, il cui ininterrotto dialogo traccia una fitta e inestricabile rete che connette da un capo all'altro la tradizione narrativa irlandese. E da un capo all'altro della tradizione, appunto, Trellis attinge le figure che gli servono a costruire il suo romanzo nel romanzo, per poi obbligarle a convivere con lui, materialmente, sotto lo stesso tetto: una coesistenza che disegna una condizione del tutto anormale, fonte di indistinzione fra (ri)creatore e (ri)creati, ma anche all'origine delle evasioni di personaggi che, approfittando delle frequenti dormite di Trellis, possono volgersi alla scoperta di una realtà più vasta di quella loro assegnata. Il 'passatempo' letterario dello studente, buono a riempire le lunghe ore trascorse a letto, diventa così funzionale a un inesauribile girovagare nel tempo e nello spazio che apre orizzonti apparentemente sconfinati. Sembra riconoscerlo lo stesso zio, campione di realistica concretezza, che quasi chiude il romanzo con una citazione che, inconsapevolmente e ironicamente, riabilita le stravaganti elucubrazioni del nipote: «There are more things in life and death than you ever dreamt of, Horatio»²².

Il protagonista di *TP*, dopo la sua inopinata morte, si ritrova a peregrinare in un mondo che si caratterizza subito per una stranezza fuori dalla norma, una singolarità "irreale":

My surroundings had a strangeness of a peculiar kind, entirely separate from the mere strangeness of a country where one has never been before. Everything seemed almost too pleasant, too perfect, too finely made.²³

Un'impressione che si accentua allorché giunge in prossimità della caserma di polizia:

As I came round the bend of the road an extraordinary spectacle was presented to me. About a hundred yards away on the left-hand side was a house which astonished me. It looked as if it were painted like an advertisement on a board on the roadside and indeed very poorly painted. It looked completely false and unconvincing. It did not seem to have any depth or breadth and looked as if it would not deceive a child.²⁴

Questa descrizione ci situa in un luogo dai contorni palesemente, smaccatamente innaturali, artificiali, fittizi, un posto che imita la nostra realtà alla stregua di un disegno infantile, capace d'altra parte di infondere, nel protagonista come nei lettori, lo stesso disagio che si prova dopo un incubo notturno. *L'immrām* delineato da *TP* si dipana dunque in un aldilà tutt'altro che desiderabile, una sorta di inferno nel quale la dimensione temporale si ripiega in una circolarità senza sbocco, argutamente evocata dal costante riferimento alle biciclette. In un simile contesto è bandita ogni ipotesi di movimento, di mutamento, tutto ciò che sembra accadere non è che un'illusione offerta da un presente immobile. Non a caso il quarto capitolo si apre con una delle tante teorie stravaganti di De Selby, per cui «a journey is an allucination», teoria senz'altro infondata in una realtà soggetta alle comuni leggi spazio-temporali, ma perfettamente plausibile nel regno governato dai tre poliziotti²⁵. Tant'è che le ultime tre pagine del romanzo, in cui il protagonista si trascina dietro il complice Divney, ricalcano, parola per parola, quelle relative al primo impatto con la caserma. È però nell'ottavo capitolo che si raggiunge il culmine della straordinaria avventura di *TP*, allorché i poliziotti Pluck e MacCruiskeen, in compagnia dell'io narrante, scendono nelle viscere della terra per mezzo di un ascensore. Veniamo così calati nella matrice infera del mondo, nel luogo dove tutto ciò che esiste viene creato, grazie alla sostanza universale, l'*omnium*, una sorta di risposta letteraria alla teoria atomica. All'interno di un ambiente, se possibile, più freddo e inquietante di quanto esperito in precedenza, si entra in contatto con ciò che viene esplicitamente definito «eternità». Qui svanisce totalmente qualsiasi residuo di ordine spazio-temporale, qualunque legge di verosimiglianza; emblematica, in proposito, la reazione del protagonista di fronte agli oggetti prodotti da MacCruiskeen:

I can only say that these objects, not one of which resembled the other, were of known dimensions. [...] Simply their appearance, if even that word is not inadmissible, was not understood by the eye and was in any event indescribable. That is enough to say.²⁶

Si tocca qui il fondo, in ogni senso, dell'evasione narrativa di O'Brien, si giunge ai limiti stessi del concepibile e dell'esprimibile, quasi un punto di non ritorno che pare rispecchiare, sia pure da una prospettiva profondamente ironica, ansie, aspirazioni, timori ben radicati nell'inconscio umano.

Il villaggio di Corkadoragha, che può essere considerato come il (degradato) ombelico dell'(anti)mondo gaelico – quello stereotipato e banalizzato da una politica, da una letteratura, da un'opinione comune del tutto indigeste a Flann O'Brien, cui infatti non risparmia i suoi esilaranti e velenosissimi strali – più che fare da sfondo alle vicende narrate in *BB*, appare il vero protagonista del libro. Al suo interno si svolge una storia tutta chiusa in se stessa, pervicacemente avvinta a una preziosa tradizione che va preservata dalla scomparsa. Le condizioni climatiche cronicamente avverse fungono da vera e propria barriera contro il mondo esterno, non tanto a inibire qualsiasi contatto con esso, quanto a custodire un'unicità che sembra disegnare una cartolina più che un paese, in cui è ospitata un'accozzaglia di personaggi da bassa letteratura piuttosto che una comunità umana: il costante riferimento ai buoni libri gaelici da parte di Old-Grey-Fellow, che su di essi modella la condotta sua e altrui, ci consegna una realtà fatalmente contrassegnata dall'artificio letterario. In questa specie di mondo incantato, dove la vita si compie attraverso una ritualità ossessivamente ripetitiva – magari ad uso e consumo di turisti e studiosi alla ricerca dell'autentico spirito gaelico –, dove un giorno non si distingue dall'altro, dove ciò che è scritto non si discute, dove in definitiva il tempo sembra essersi arrestato, si avverte un bisogno quasi fisico di evasione. Ciò che altrove non sarebbe che un'innocente scampagnata, a Corkadoragha assume proprio i tratti dell'*immram*, giacché tutto ciò che è là fuori rappresenta un altro mondo e un altro tempo. Il viaggio in una landa mitizzata, le Rosses, organizzato da Old-Grey-Fellow per andare a caccia (ovvero per rubare), diventa per il giovane Bonaparte l'occasione per ampliare il proprio angusto orizzonte; se da un lato egli scopre l'esistenza di un cielo sereno e luminoso, dall'altro viene ospitato in una casa in cui ha luogo una scena che rispetta, nei minimi dettagli, una precedente descrizione di Old-Grey-Fellow tratta dai buoni libri gaelici. L'incontro notturno con il mostruoso «Sea-cat» concede finalmente al ragazzo il brivido di un'avventura, che però ne mette a repentaglio la vita: Corkadoragha si trasforma allora in una meta sospirata, nel luogo ancestrale in cui ritrovare le proprie certezze. Ma il vero *immram* Bonaparte lo vive più tardi, allorché, nel bel mezzo di una pioggia torrenziale, decide di intraprendere la scalata al monte dove si dice sia giunto, tempo addietro, l'unico superstite di un diluvio abbattutosi su Corkadoragha. Questo Noè in salsa gaelica, dall'emblematico nome di Maeldoon O'Poenassa, si era salvato a bordo di una barca appositamente costruita, portandosi dietro tutti i beni che era riuscito ad arraffare agli sventurati compaesani: l'obiettivo di Bonaparte è quello di impossessarsi di tale tesoro, unica prospettiva di riscatto da una vita inesorabilmente grama. L'ascesa al Picco dell'Affamato assume

allora il duplice aspetto della fuga da una miseria e da un clima dispensatori di morte, e del viaggio a ritroso nel tempo, alla volta di un passato non troppo lontano ma che sembra delineare una sorta di mitico eden, non a caso collocato sulla cima di un monte. Non solo Bonaparte trova il tesoro – che in seguito rappresenterà la ragione della sua fatale rovina –, non solo scopre l'esistenza di una miracolosa sorgente di whiskey, ma si imbatte nello stesso Maeldoon, la cui inerte carcassa si rianima improvvisamente per ripetere, per filo e per segno, una storia già ascoltata sulle Rosses. Il racconto del morto che torna in vita, invece che aprire scenari meravigliosi, ratifica in maniera inequivocabile un'immobilità temporale che è cifra esistenziale di *BB*; assistiamo anzi a una sorta di passaggio di consegne fra un eroe che, almeno nel nome e nell'eloquio²⁷, rimanda a una tradizione prestigiosa, e un moderno antieroe che di quella tradizione è l'indegno ma ineluttabile erede.

Malgrado l'«insolito» realismo che lo pervade, con quella squallida quotidianità che pare asfissiare la vicenda e i suoi personaggi e tarpare le ali alla fantasia, anche in *HL* è possibile intravedere squarci di *immram*. Il ripiegarsi di *HL* all'interno di confini e ambienti più 'ragionevoli' non deve farci perdere di vista la maestria del nostro autore nel 'modellare' le situazioni più improbabili, offrendoci inconsueti, ingegnosamente spassosi punti di vista da cui osservare – e 'demolire' – la banalità (talvolta solo apparente) del reale. Dalla mancanza di spessore, di sostanza dei fatti narrati sembra uscire ulteriormente esaltata la funzione 'mistificatrice' della letteratura, capace di coprire con i suoi artifici un nulla esistenziale²⁸. Le parole, dette o scritte, assurgono così a un ruolo centrale, antidoto a una stagnazione temporale che viene distintamente avvertita da chi racconta: «The years passed slowly in this household where the atmosphere could be described as a dead one»²⁹. Posto che a Collopy bastano le interminabili e sconclusionate chiacchierate con padre Fahrt per ingannare il tempo – conversazioni la cui ripetitività è esorcizzata dalla varietà tipicamente o'brieniana degli argomenti e l'evocazione di un progetto destinato a rivoluzionare la vita delle donne – e che Finbarr, l'io narrante, il tempo se lo lascia sostanzialmente scivolare addosso, senza tanti patemi, è Manus, «the brother», l'unico a tentare concretamente di smuovere lo *status quo*. La sua inclinazione furfantesca cela una notevole inventiva, la sua capacità di raggirare il prossimo per arricchirsi si basa, in effetti, sulla manipolazione di libri: il suo *immram* si configura in primo luogo come un viaggio nel labirinto della biblioteca, egli naviga nel *mare magnum* della scrittura in cerca delle parole con cui 'incantare' i propri interlocutori a distanza. La decisione di partire per trasferirsi in una metropoli come Londra si impone quale necessità vitale per lui, dal momento che la sua vita ha nel frattempo acquisito un ritmo del tutto inconciliabile con quello compassato e immutabile di casa Collopy. In una delle lettere inviate al fratello minore dalla residenza londinese, Manus, nel delineare le finalità della sua fantomatica London University Academy, evoca una visione utopica del futuro, la creazione di un autentico mondo nuovo:

We plan the world of the future, [...] not really a Utopia but a society in which all *unnecessary* wrongs, failures, and misbehaviours are removed. [...] Every day you meet people going around with two heads. They are completely puzzled by life, they understand practically nothing and are certain of only one thing – that they are going to die. I am not going to go so far as to contradict them in that but I believe I can suggest to them a few good ways of filling up the interval.³⁰

Al pari di uno stregone, Manus si propone di intervenire sul flusso temporale per allontanare il più possibile lo spettro della morte; medita di alterare la percezione del tempo per offrire una vita sempre più depurata dal male e dall'insuccesso, quasi preconizzando un ritorno all'età dell'oro. Lodevoli intenzioni che però, all'atto pratico, si materializzano – come è logico per una storia di Flann O'Brien – in soluzioni troppo strampalate per non dar luogo a esiti imponderabili. Esempio, in tal senso, è la sorte che tocca a Collopy, per curare il quale Manus prescrive «Gravid Water». Il risultato, potere delle parole, è un esorbitante e inarrestabile aumento di peso corporeo, che conduce infine il paziente a una morte assurda, seguita da un'istantanea decomposizione. Un episodio dai contorni favolosi, che pare improvvisamente inghiottire la squallida *routine* fin lì accuratamente descritta. Non credo sia casuale che ciò avvenga in occasione del pellegrinaggio a Roma, finalizzato all'incontro col papa, un autentico *immram* per chi, come Collopy, non aveva mai varcato la soglia di casa e che si rivela, in ultima istanza, letale.

Si potrebbe forse considerare *DA* come l'unico spiraglio di luce nella produzione romanzesca di Flann O'Brien, tutta tesa a sconvolgere e a dissolvere, con la sua ironia dissacrante, qualsiasi umana certezza o illusione; lo si potrebbe in particolare leggere quale terreno e accomodante *pendant* dell'ultraterreno e tenebroso *TP*, con cui condivide, tra l'altro, un personaggio eccentrico come pochi, De Selby, e l'ossessione per le biciclette, ancora una volta incarnata da un poliziotto, che riprende, parola per parola, una teoria già espressa dai suoi predecessori. Tempo ed eternità, infinito e aldilà rappresentano temi di costante dibattito in *DA*, alimentato dalle stravaganti – ma non troppo, se le valutiamo alla luce delle acquisizioni della scienza novecentesca – elucubrazioni del teologo-fisico De Selby, che fanno vacillare le fondamenta stesse dell'ordinaria visione del mondo e della vita. Soprattutto perché colui che dichiara «Consideration of time [...] from intellectual, philosophic or even mathematical criteria is fatuity, and the preoccupation of slovens»³¹, dispone dei mezzi per dimostrare i suoi assunti iconoclastici. E qui subentra forse l'episodio più aderente al modello offerto dall'*immram* di tutta la produzione di Flann O'Brien. De Selby guida infatti Mick e Hackett – la coppia di amici a cui affida le sue confidenze – in un'immersione nelle acque della baia di Dublino dove, servendosi di una sostanza capace di sospendere l'illusorio fluire del tempo, concede loro l'opportunità di incontrare e ascoltare un individuo proveniente dall'altro mondo, sant'Agostino. I due vivono così, in prima persona, un'esperienza che pare confermare le tesi del

loro interlocutore, e sono pure testimoni di una conversazione in cui questioni biografiche e dispute sui massimi sistemi vengono dibattute nei toni irriverenti e scanzonati tipici del nostro autore. Ma De Selby esprime anche l'intenzione di cancellare per sempre ogni forma di vita dalla faccia della Terra, sempre giovandosi del suo diabolico *PMD*, un'intenzione che, dopo l'avventura sottomarina, non può essere sottovalutata. Ecco allora che Mick si accolla il gravoso compito di opporsi ai piani di De Selby, assumendo di fatto, lui uomo qualunque dell'umile e sonnacchiosa Dalkey, i panni dell'eroe leggendario. Soprattutto si carica di una consapevolezza ad ampio spettro, che gli deriva dall'incontro con il suo folle rivale e che gli consente di agire a cavallo tra l'esistenza quotidiana e una prospettiva di respiro universale, tra la vita terrena e la vita ultraterrena, tra la realtà tangibile e quella ricreata in una sorta di commedia:

Hackett, he said, I have been much more mixed up in this supernatural play-acting than you have. One way or another it is going to end soon. But I've learnt something – something deep and valuable. First, that there *is* another world, though my glimpses of it have been uncertain and distorted. Second, that I have an immortal soul, which I have been doing nothing to safeguard. Third, that the life I have been living is futile and, indeed, laughable.³²

In questa riflessione si sommano problematiche che rispecchiano tanta parte della narrativa di O'Brien, con i suoi personaggi eternamente in bilico fra dimensioni più o meno antitetiche, nel bel mezzo di vicende che rimandano appunto all'estenuante peregrinare dell'*immram*. Mick, proprio come Máel Dúin, tentenna affascinato dinanzi agli scenari di eternità spalancatigli da De Selby, ma infine ritorna a immergersi nel tempo mortale, da dove riesce a sventare il rischio di una catastrofe che solo un uomo traboccante di scienza e di presunzione intellettuale può ritenere auspicabile. Mick, invece, come redento dalla sua impresa, si sente fatalmente richiamato dalla sua Mary e dalla comprensibile esigenza di una vita serena e feconda, in una sorta di 'chiusura domestica che è però indispensabile fonte di continuità'³³:

«[...] And the little house? I suppose we'll live there? There's nothing like a roof over your head. It's an old-fashioned idea, but a roof means security – for ourselves and the family».

«The family?».

«Yes, Mick. I'm certain I'm going to have a baby».³⁴

Sembra davvero di leggere il congedo autorassicurante di uno scrittore ormai giunto al capolinea della sua mirabolante parabola letteraria (ed esistenziale). Ma forse dobbiamo leggervi pure il logico approdo di un estremo tentativo di 'costruire' un proprio mondo, magari poco attraente ma di umatissimo spessore, da edificare sulle superbe macerie lasciate da una scintillante attività di 'decostruzione'.

Note

¹ Cfr. D. Jacquin, *Flann O'Brien's Savage Mirth*, in A. Clune, T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies, The Queen's University of Belfast, Belfast 1997, pp. 1-7.

² Altrettanto interessante sarebbe d'altronde puntare l'obiettivo sul resto della produzione narrativa (e teatrale) e su quella giornalistica, sia per lo stretto legame con la produzione maggiore, sia soprattutto per l'intrinseco valore. Giusto per avere un'idea della particolarità del Flann O'Brien giornalista, con la sua eccelsa capacità di far interagire realtà quotidiana e finzione letteraria, consiglio S. Young, *Fact/Fiction: Cruiskeen Lawn, 1945-66*, in A. Clune, T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities*, cit., pp. 111-118.

³ Una tentazione a cui, in effetti, non molti hanno ceduto. Basti pensare che in Italia, a tutt'oggi, disponiamo di un solo studio dedicato all'intero corpus romanzesco di Flann O'Brien: R. Ferrari, *La scrittura come travestimento dell'io. La narrativa di Flann O'Brien*, ETS, Pisa 1995. Ad ogni modo resta ancora unica, per la completezza del suo approccio, l'ormai classica monografia di A. Clissmann, *Flann O'Brien. A Critical Introduction to his Writings*, Gill and Macmillan, Dublin 1975.

⁴ In quest'ottica segnalo l'interessantissimo saggio di M.A. Quintelli-Neary, *Folklore and the Fantastic in Twelve Modern Irish Novels*, Greenwood Press, Westport, CT-London 1997.

⁵ In un primo tempo avevo optato per un saggio intitolato *Flann O'Brien: dall'incontinenza all'inconsistenza*. In esso il concetto di inconsistenza sarebbe stato sviluppato come concetto chiave, e non certo in senso negativo, per comprendere l'opera di Flann O'Brien. Chi ha letto almeno uno dei suoi romanzi o magari qualche suo articolo giornalistico può senz'altro intuire il valore 'catartico' di tale categoria.

⁶ Si veda H.P.A. Oskamp, *The Voyage of Máel Dúin*, Wolters-Noordhoff Publishing, Groningen 1970, pp. 16-19.

⁷ In italiano disponiamo della traduzione, con commento e note, a cura di Melita Cataldi, in *Antiche storie e fiabe irlandesi*, Einaudi, Torino 1985, pp. 188-212. A questa rimando per chi volesse leggere e apprezzare il testo nella sua interezza e autonomia.

⁸ Cfr. J. Farnon, *Motifs of Gaelic Lore and Literature in An Béal Bocht*, in A. Clune, T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities*, cit., pp. 89-109, dove si riconosce una «close resemblance», tanto strutturale quanto tematica, tra *BB* e *MD*, all'interno di un più ampio discorso sulle fonti della tradizione poetica e narrativa utilizzate da Flann O'Brien per parodiare il *Gaelic Revival*.

⁹ Su questa distinzione cfr. H.P.A. Oskamp, *The Voyage of Máel Dúin*, cit., p. 15.

¹⁰ Cfr. M. Gallagher, *Flann O'Brien, Myles na Gopaleen et les autres. Masques et humeurs de Brian O'Nolan, fou-littéraire irlandais*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 1998, p. 99: «De même que l'art moderne suscite au spectateur une réaction indépendante de l'éventuel sujet qui l'inspire, *At Swim* communique au lecteur une expérience qui tient à l'«acte» de lire plus qu'au sujet de la lecture».

¹¹ Cfr. R. Ferrari, *La scrittura come travestimento dell'io*, cit., p. 11: «Impossibile è accostarsi ai cinque romanzi [...] senza notare il continuo ripresentarsi dal primo all'ultimo del duplice tema del peccato e dell'espiazione, all'interno di un'atmosfera kafkiana creata da un ambiguo mescolarsi della mania di persecuzione ad un oscuro senso di colpa, che produce il terrore della condanna e insieme il desiderio di essa».

¹² Un'altra colpa che potrebbe essergli imputata è quella di superbia in campo letterario. Come tale potremmo infatti interpretare la dichiarazione con cui apre il romanzo, allorché invoca un testo con tre inizi indipendenti e paralleli: il caos narrativo (almeno apparente) che segue sarebbe pertanto una sorta di castigo contro chi ha osato spingersi al di là dell'umana (e letterariamente) possibile.

¹³ Sulla natura eminentemente e radicalmente *metafictional* dell'opera di Flann O'Brien rimando a K. Hopper, *Flann O'Brien: A Portrait of the Artist as a Young Post-Modernist*, 2nd edition, Cork UP, Cork 2009.

¹⁴ Esemplare, in tal senso, è il caso di isole che ospitano residenze disabitate ma accuratamente apparecchiate per sovvenire alle necessità di Máel Dúin e dei compagni.

¹⁵ Nella sua eccellente analisi di *MD*, Oskamp (*The Voyage of Máel Dúin*, cit.) deve a volte confessare l'insormontabile opacità di episodi troppo legati a un contesto a noi ormai estraneo o magari figli del capriccio fantastico dell'autore.

¹⁶ O magari si viene a conoscenza di persone che potrebbero aver letto con parecchi secoli d'anticipo le opere di Flann O'Brien: mi riferisco all'isola abitata da coloro che giocano e ridono senza sosta ...

¹⁷ Si veda M. Cataldi (a cura di), *Antiche storie e fiabe irlandesi*, cit., p. 211: «Composta molto probabilmente in ambiente monastico, *La navigazione della barca di Máel Dúin* è opera di carattere letterario che attinge ampiamente al patrimonio della cultura secolare e di quella ecclesiastica: vi confluiscono cioè sia i temi delle *echtraí* che quelli edificanti delle *peregrinationes pro Deo* eremitiche, narrate riprendendo motivi biblici (l'Eden, la Terra promessa, i Nazirei) e motivi anacoretici orientali».

¹⁸ Cfr. O. De Zordo, *At Swim-Two-Birds di Flann O'Brien: pastiche e meta-romanzo*, in C. De Stasio, M. Gotti, R. Bonadei (a cura di), *La rappresentazione verbale e iconica: valori estetici e funzionali*, Guerini, Milano 1990, pp. 133-138.

¹⁹ Magari quella invocata da Philip J.M. Sturgess nella sua lettura di *SB* in *Narrativity*, Clarendon Press, Oxford 1992, pp. 235-259.

²⁰ Cfr. M. Cataldi, *Mito edenico, utopia e fantascienza nella narrativa di Flann O'Brien*, in V. Fissore, N. Neri et al., *Utopia e fantascienza*, Giappichelli, Torino 1975, p. 149: «Scopriamo allora che, al di là della molteplicità di gerghi e stili, la successione dei piani prima individuata si ripresenta come successione storica di ambiti linguistici e culturali. Tra questi alcuni ci sembrano chiaramente individuabili e si devono così ordinare: 1) Saga alto-irlandese: Sweeny; 2) Epica medio-irlandese: Finn; 3) Letteratura classico-barocca: Orlick; 4) Romanzo ottocentesco: Trellis». Tralascio lo studente e O'Brien (con cui si conclude l'elenco proposto da Cataldi) in quanto ininfluenti ai fini del mio discorso.

²¹ F. O'Brien, *The Complete Novels*, Everyman's Library, New York-London-Toronto 2007, p. 9.

²² Ivi, p. 213.

²³ Ivi, p. 253.

²⁴ Ivi, p. 265.

²⁵ Ma tutto il corpus teorico di De Selby, accuratamente commentato in note talvolta lunghissime, si presta a riflettere e a sorreggere l'innovativa idea che Flann O'Brien ci offre dell'*otherworld*; una visione che peraltro istituisce una dialettica certamente ironica, ma a suo modo proficua, con le più importanti teorie scientifiche elaborate nel XX secolo, dalla relatività di Einstein alla quantistica di Planck.

²⁶ F. O'Brien, *The Complete Novels*, cit., p. 343.

²⁷ Infatti recita la sua storia in un gaelico del IX secolo, l'aurea lingua in cui è tramandato *MD*. Un anacronismo che da un lato ci autorizza a vedere nel Maeldoon di *BB* una reincarnazione del suo eccelso quasi omonimo, dall'altro accentua l'idea di regressione temporale generata dal viaggio di Bonaparte: cfr. J. Farnon, *Motifs of Gaelic Love and Literature*, cit., p. 108.

²⁸ Cfr. la nota di Gianni Celati in F. O'Brien, *L'ardua vita*, trad. it. di D. Benati, B&Giano, Varese 2002, p. 195: «La narrazione diventa una facciata di parole, dietro a cui non si sa bene se ci sia davvero qualcosa, se ci possa mai essere qualcosa, oppure ci sia solo il buco nero delle cose non dette».

²⁹ F. O'Brien, *The Complete Novels*, cit., p. 509.

³⁰ Ivi, p. 566.

³¹ Ivi, p. 618.

³² Ivi, p. 752.

³³ Cfr. C. Morash, *Augustine... O'Brien... Vico... Joyce*, in A. Clune, T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities*, cit., p. 142: «[*The Dalkey Archive*] final action is one of retrenchment in a suburban Eden of the old social and religious verities, such as marriage and childbirth. [...] Mick gets the chance to begin again, firmly rooted in the world of 'common sense'».

³⁴ F. O'Brien, *The Complete Novels*, cit., p. 787.

Opere citate

- Cataldi Melita, *Mito edenico, utopia e fantascienza nella narrativa di Flann O'Brien*, in N. Neri, V. Fissore et al., *Utopia e fantascienza*, Giappichelli, Torino 1975, pp. 142-158.
- (a cura di), *Antiche storie e fiabe irlandesi*, Einaudi, Torino 1985.
- Clissmann Anne, *Flann O'Brien. A Critical Introduction to His Writings*, Gill and Macmillan, Dublin 1975.
- Clune Anne, Hurson Tess (eds), *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies, The Queen's University of Belfast, Belfast 1997.
- De Zordo Ornella, *At Swim-Two-Birds di Flann O'Brien: pastiche e meta-romanzo*, in C. De Stasio, M. Gotti, R. Bonadei (a cura di), *La rappresentazione verbale e iconica: valori estetici e funzionali*, Guerini, Milano 1990, pp. 133-138.
- De Stasio Clotilde, Gotti Maurizio, Bonadei Rossana (a cura di), *La rappresentazione verbale e iconica: valori estetici e funzionali*, Guerini, Milano 1990.
- Farnon Jane, *Motifs of Gaelic Lore and Literature in An Béal Bocht*, in A. Clune, T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies - The Queen's University of Belfast, Belfast 1997, pp. 89-109.
- Ferrari Roberta, *La scrittura come travestimento dell'io. La narrativa di Flann O'Brien*, ETS, Pisa 1995.
- Gallagher Monique, *Flann O'Brien, Myles na Gopaleen et les autres. Masques et humeurs de Brian O'Nolan, fou-littéraire irlandais*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 1998.
- Hopper Keith, *Flann O'Brien: A Portrait of the Artist as a Young Post-Modernist*, II edizione, Cork UP, Cork 2009.
- Jacquini Danielle, *Flann O'Brien's Savage Mirth*, in A. Clune, T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies, The Queen's University of Belfast, Belfast 1997, pp. 1-7.
- Morash Chris, *Augustine... O'Brien... Vico... Joyce*, in A. Clune, T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies - The Queen's University of Belfast, Belfast 1997, pp. 133-142.
- Neri Nicoletta, Fissore Valerio et al., *Utopia e fantascienza*, Giappichelli, Torino 1975.
- O'Brien Flann, *At Swim-Two-Birds*, Longman's, London 1939.
- , *An Béal Bocht*, Dolmen, Dublin 1941.
- , *The Hard Life*, MacGibbon and Kee, London 1961.
- , *The Dalkey Archive*, MacGibbon and Kee, London 1964.
- , *The Third Policeman*, MacGibbon and Kee, London 1967.
- , *L'ardua vita*, trad. it. di D. Benati, con una nota di G. Celati, Giano, Varese 2002.
- , *The Complete Novels*, Everyman's Library, New York-London-Toronto 2007.
- Oskamp H.P.A., *The Voyage of Máel Dúin*, Wolters-Noordhoff Publishing, Groningen 1970.
- Quintelli-Neary M.A., *Folklore and the Fantastic in Twelve Modern Irish Novels*, Greenwood Press, Westport, CT-London 1997.
- Sturgess P.J.M., *Narrativity*, Clarendon Press, Oxford 1992.
- Young Steven, *Fact/Fiction: Cruiskeen Lawn, 1945-66*, in A. Clune, T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies - The Queen's University of Belfast, Belfast 1997, pp. 111-118.

Tempo e percezione in *The Body Artist* di Don DeLillo e *Ghost Trio* di Samuel Beckett

Davide Barbuscia

Università di Firenze (<barbusciadavide@hotmail.com>)

Abstract

This essay provides a critical analysis of Don DeLillo's novel *The Body Artist* and Samuel Beckett's work for television *Ghost Trio*. In particular it analyses the representation of time and its perception in both these works, highlighting some shared aesthetic modalities such as their attempt to depict duration through a poetics of slow motion. The essay also foregrounds how both these works give narrative form to Merleau-Ponty's understanding of 'time as its perception'.

Keywords: Beckett, DeLillo, Merleau-Ponty, perception, time

cher instant je te vois
dans ce rideau de brume qui recule
où je n'aurais plus à fouler ces longs seuils mouvants
et vivrai le temps d'une porte
qui s'ouvre et se referme.

S. Beckett, *Poèmes suivi de mirlitonnades*, 1948

1. *Introduzione*

The Body Artist (2001), di Don DeLillo, si apre con la frase: «Time seems to pass»¹. E appunto il tempo è il vero protagonista di questo romanzo, il più breve dei quattordici sinora scritti dall'autore americano. La frase iniziale, tramite l'uso del verbo «seems», sta ad indicare l'ambiguità di uno scorrere *apparente*, indica, in breve, l'inestricabile connessione fra il tempo e la sua percezione.

Colpisce immediatamente il fatto che un autore come Don DeLillo, i cui precedenti lavori non seguivano affatto la direzione di una prosa scarna ed essenziale, ma al contrario, considerata anche la varietà di argomenti e tematiche trattate, dimostravano una tendenza onnivora ed inglobante, affronti un

argomento così vasto ed inafferrabile in un romanzo di appena un centinaio di pagine. Ciò è dovuto, in parte, a un'inversione di rotta nel percorso estetico dello scrittore statunitense, a una tendenza alla diminuzione (al *meno*), sulle orme di una poetica della *lessness* di stampo beckettiano. D'altro canto, però, questa drastica riduzione nella lunghezza della prosa delilliana va connessa, paradossalmente, proprio all'argomento trattato nel romanzo, così denso di temi e riflessioni già diffusamente presenti nei precedenti lavori, ma qui proposti attraverso l'uso di una prosa più concentrata ed intimista. DeLillo in questo romanzo non colloca *nel* tempo una storia, non sviluppa *nel* tempo una trama, ma scava senza riserve nell'ambiguità del tempo narrativo, fatto di un prima e di un dopo, fino a smascherarne la convenzionalità, fino a far scoprire e sentire alla protagonista, ma anche a noi lettori, l'arbitrarietà delle categorie temporali, la loro assurda necessità.

The Body Artist è stato definito «a book whose beauty and power can seem obscured by its deliberately glacial pace, its intentionally gnomic dialogue, its austere refusal to offer the easy pleasures of narrative»², e difatti la scrittura austera ed essenziale di questo testo – che a tratti sembra quasi procedere per aforismi – rivela a livello formale la densità dell'argomento trattato, il suo essere, insomma, una riflessione non sul tempo che passa, ma sul tempo che è, che si manifesta anche nella durata di un singolo istante, in attimi di estrema lucidità, vere e proprie epifanie come quella con cui il romanzo si apre:

Time seems to pass. The world happens, unrolling into moments, and you stop to glance at a spider pressed to its web. There is a quickness of light and a sense of things outlined precisely and streaks of running luster on the bay. You know more surely who you are on a strong bright day after a storm when the smallest falling leaf is stabbed with self-awareness. The wind makes a sound in the pines and the world comes into being, irreversibly, and the spider rides the wind-swayed web. (BA, 7)

In *The Body Artist* DeLillo focalizza sulla percezione del tempo le sue oramai mature capacità di romanziere, sovraccaricando questo breve testo di ciò che Cornel Bonca definisce «those things in the novel – the form itself, not just this particular instance of it – which test rather than assume our received notions of being, time, and death»³. Rallentando il ritmo della sua prosa, riducendone radicalmente l'ampiezza a vantaggio di una scrittura microscopica, puntigliosa, volta a vivisezionare anche il più apparentemente insignificante segmento di realtà, DeLillo porta a compimento in questo romanzo quella che, in un'intervista del 1988, definiva la vera rivoluzione estetica del cinema nel secolo scorso, ossia la nuova possibilità «to fracture reality»⁴, la capacità di trovare «mystery in commonplace moments»⁵.

Nella stessa intervista, parlando di *White Noise* (1985), DeLillo dice di aver cercato di esprimervi:

[...] a kind of radiance in dailiness. Sometimes this radiance can be almost frightening. Other times it can be almost holy or sacred. Is it really there? Well, yes. [...] But there is something there that we tend to miss. [...] I think that's something that has been in the background of my work: a sense of something extraordinary hovering just beyond our touch and just beyond our vision. [...] I think it is something we all feel, something we almost never talk about, something that is *almost* there. I tried to relate it in *White Noise* to this other sense of transcendence that lies just beyond our touch. This extraordinary wonder of things is somehow related to the extraordinary dread, to the death fear we try to keep beneath the surface of our perceptions.⁶

Questa attenzione ai significati nascosti nella vita quotidiana, a una sorta di aura del prosaico e dell'ordinario, è al centro della riflessione sul tempo anche in *The Body Artist*. Se però in *White Noise* dietro la «radiance in dailiness» si nasconde la paura della morte del protagonista Jack Gladney (e di sua moglie Babette), se il sacro del quotidiano fa da contrappunto alle correnti sotterranee di paura e spaesamento di una famiglia media americana apparentemente priva di preoccupazioni, in *The Body Artist* invece la paura della morte non è ciò che si tende a tenere nascosto sotto la superficie delle percezioni dei protagonisti, ma è dalla morte, da un lutto, che prende vita il romanzo. Con *The Body Artist* insomma ciò che sembra fare da sfondo a tutte le opere delilliane, quel qualcosa che c'è ma che è «*almost there*», e che generalmente «*we tend to miss*», diventa il centro, ne costituisce la trama, la struttura, è il romanzo stesso nella sua totalità.

In *The Body Artist*, in altre parole, la presenza obliqua di una consapevolezza del mondo, e del sé, che caratterizzava i protagonisti delle opere precedenti, deborda nell'elaborazione del lutto da parte della protagonista, nel suo lavoro sul tempo, oltre che nel tempo. Insomma l'obiettivo di DeLillo è proprio quello di fratturare la realtà, scomporla, fino a scavare in ogni minimo gesto, in ogni minimo respiro, fino ad arrivare a scoprire il segreto di ogni istante, fino a far sentire alla protagonista, nelle tre parole che chiudono il romanzo, «*who she was*»⁷.

The Body Artist segna una svolta nel percorso dell'opera di DeLillo, ponendosi in qualche modo oltre il limite della morte, sempre presente come una minacciosa presenza in tutte le opere precedenti. Dunque in *The Body Artist* la fine diventa per DeLillo l'inizio di nuove possibilità, e questo vale sia per la protagonista, sia in un senso più ampio, per le possibilità della narrativa. È proprio scavando nel limite della fine, nella sua elaborazione, che DeLillo riesce a far baluginare la possibilità di nuovi inizi, di nuovi compiti per la letteratura della nostra epoca, e la possibilità di un nuovo modo di intendere il tempo.

La percezione della fine, dello scorrere inesorabile del tempo verso un punto morto, verso la sua consumazione, e allo stesso tempo la percezione di una fine che tarda ad arrivare e la cui esistenza stessa rappresenta l'inizio di un lavoro all'interno dei margini, dei limiti, oltre che sui margini e sui limiti, non può non richiamare all'attenzione l'eredità estetica che Beckett ha lasciato

nella letteratura contemporanea. Basta pensare alle parole di Clov con cui si apre *Endgame* (1957), «Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished»⁸, ed inoltre, verso la fine del dramma, alla sua frase «Good, it'll never end, I'll never go»⁹, per capire che l'opera di Beckett si dispiega nel sottile ed impercettibile spazio e tempo che sta tra una fine e l'altra, o meglio tra gli infiniti livelli di percezione di una fine che viene percepita appunto come eterno deferimento.

La trilogia beckettiana si chiude con la celebre frase, in *The Unnamable* (1953), «I can't go on, I'll go on»¹⁰, e questa evidente contraddizione rappresenta due tendenze estetiche complementari nell'opera dell'autore irlandese: da un lato la tendenza verso la diminuzione, la consumazione, dall'altro lato la tendenza a persistere, a durare nel tempo (Gilles Deleuze sintetizzerà nella parola «épuisement»¹¹ la complementarità di queste due direzioni apparentemente opposte). Come suggerisce Peter Boxall, il narratore di *The Unnamable* nell'ultima frase del romanzo:

[...] gives concise expression to one of Beckett's fundamental contradictions, but he also suggests that these opposing forces in Beckett conspire with one another, that the very quality of passing time in Beckett's writing is determined by an uncanny collaboration between persistence and termination. [...] Throughout the novels of the trilogy, there is a persistent confusion between beginning and ending, as if this is the medium in which Beckett's writing comes into being, rather than a disabling destination that is reached by the narrator of *The Unnamable*.¹²

In altre parole nell'unione di fine e inizio, nella loro paradossale sinonimia nella poetica beckettiana, si esprime una concezione della temporalità rintracciabile anche in *The Body Artist* di DeLillo, seppur indirettamente e con sottili quanto significative sfumature.

Non c'è mai un'ultima parola in Beckett, ma al contrario puntualmente ogni «last» è seguito da un «again»¹³, ogni fine è seguita da un altro inizio, ogni limite sorpassato dalla persistenza della durata. Nel brevissimo racconto *Still* (parola che appunto racchiude in sé immobilità e continuità), è proprio questa persistenza in ciò che sembra finito che viene rappresentata, è il tremolio dell'immobile, la durata della fine, verso un «less» che, considerato impossibile, invece continua ad esserci rappresentando una diminuzione che è allo stesso tempo, e paradossalmente, allargamento, persistenza:

Quite still again then all quite quiet apparently till eyes open again while still light though less. [...] Quite still again [...] though actually close inspection not still at all but trembling all over. Close inspection namely detail by detail all over to add up finally to this whole not still at all but trembling all over. But casually in this failing light impression dead still even the hands clearly trembling and the breast faint rise and fall. [...] staring out at nothing just failing light quite still till quite dark though of course no such thing just less light still when less did not seem possible. Quite

still then all this time eyes open when discovered then closed then opened and closed again no other movement any kind though of course not still at all [...].¹⁴

Anche l'immobile, ciò che sembra finito, dopo una «close inspection» si scopre essere tutt'altro che immobile, ma vivo, in movimento, anche se si tratta di «faint stirrings»¹⁵, in una luce crepuscolare («failing light»), sempre sul punto di spegnersi definitivamente.

In *Ghost Trio*, opera scritta per la televisione, pubblicata nel 1976 e mandata in onda per la prima volta sul secondo canale della BBC nel 1977, viene espressa visivamente l'immobilità e la persistenza del tempo beckettiano. Attraverso movimenti ripetuti più e più volte, con piccolissime variazioni, viene messa in scena la poetica dello *stirring still*: Beckett in sostanza rappresenta attraverso la ripetizione di gesti e inquadrature, e la ripetizione ossessiva delle istruzioni di una voce femminile fuori campo, la durata di un singolo istante, allungato e protratto per tutta la durata dell'opera. Se per assurdo anche *Waiting for Godot* (1948-1949) può essere intesa come appunto la rappresentazione di un lunghissimo istante, in cui non sembra esistere alcuna differenza fra l'inizio e la fine, in *Ghost Trio* questa esplorazione nel tempo, questo scavare nella durata, si esplicita nella complementarità dell'andare avanti e indietro del protagonista lungo punti determinati della stanza in cui è ambientata l'opera. Beckett riesce in questo modo a mettere in scena una sorta di istante infinito e infinitamente ripetuto, una pausa allungata, un fermo immagine in cui però, come in un lentissimo *slow motion*, si verificano dei piccoli cambiamenti, delle microscopiche variazioni. Il risultato è una «characteristically stalled, stretched and contracted temporality»¹⁶, una vivisezione delle fibre del tempo, un'incursione nell'universo infinito racchiuso in ogni singolo istante.

Scrive Boxall:

The kind of time that Beckett's writing produces might be best thought of as an endless moment, an endless, dislocated now, that does not obey the laws that require time to pass, and that recreates the effects of duration only by extending a pause, by allowing a frozen moment to come unstuck, to stretch like elastic. The repetition that one finds in Beckett's work, the resurfacing of a static impasse [...] is one sign of this singular duration, this becalmed wallowing within the infinitely distant horizons of a single moment. [...] the repetition itself suggests that Beckett's writing does not move on, or that, [...] it manages somehow to conflate forward and backward motion [...]. The work moves, endlessly, tirelessly, to the place that it has always been.¹⁷

Il tempo in cui si sviluppa l'opera di Beckett è quindi il risultato dell'unione di queste opposte tendenze: l'andare avanti e il tornare indietro, l'impasse statica e il tremolio, l'immobilità insieme ad un movimento quasi impercettibile, la fine e l'inizio.

In *The Body Artist* la protagonista, Lauren Hartke, dopo l'improvviso suicidio di suo marito, resta da sola in una casa sul mare che lei e il compagno

avevano affittato per un breve periodo. Nell'immobilità del tempo del lutto, dell'elaborazione della perdita e del dolore, Lauren incontra in casa una figura misteriosa, un uomo apparentemente autistico, la cui comparsa e scomparsa, infine, rimangono circondate da un alone di mistero. Resta persino il dubbio che si tratti di una rappresentazione simbolica del suo lutto, di una sorta di costruzione mentale. L'uomo, che, per via della sua somiglianza con un suo professore del liceo, Lauren chiama Mr. Tuttle, sembra provenire da una dimensione temporale diversa da quella della protagonista, sembra vivere in un altro tempo, o meglio, sembra essere l'incarnazione stessa del tempo, ma di una temporalità il cui senso Lauren riuscirà a scoprire solamente a fine romanzo.

Il tempo di Mr. Tuttle sembra costituirsi nella sospensione dell'istante beckettiano, in quella frattura all'interno della realtà che permette di vedere le cose per quello che sono, nella loro effettiva durata:

Being here has come to me. I am with the moment, I will leave the moment. Chair, table, wall, hall, all for the moment, in the moment. It has come to me. Here and near. From the moment I am gone, am left, am leaving. I will leave the moment from the moment. [...] Coming and going I am leaving. I will go and come. Leaving has come to me. We all, shall all, will all be left. Because I am here and where. And I will go or not or never. And I have seen what I will see. If I am where I will be. Because nothing comes between me.¹⁸

Le parole di Mr. Tuttle risuonano evidentemente di eco beckettiane, e lo scopo del presente lavoro è proprio quello di rivelare la persistenza della temporalità beckettiana, il modo in cui si riverbera nella concezione del tempo espressa da DeLillo in *The Body Artist*.

Come si vedrà, l'eco dell'opera di Beckett sembra determinata a non diventare più debole col passare del tempo, ma al contrario, a diffondersi con maggiore intensità, con le modalità che Beckett stesso sembra annunciare nel racconto *He Is Barehead* (1976): «the echo is heard, as loud at first as the sound that woke it and repeated sometimes a good score of times, each time a little weaker, no, sometimes louder than the time before»¹⁹.

2. Il tempo in Merleau-Ponty

Analizzando la concezione e la percezione del tempo in Beckett e DeLillo, l'analisi filosofica di Maurice Merleau-Ponty, per quello che riguarda la temporalità nel mondo come lo percepiamo (*le monde perçu*), risulta assai pertinente. Partendo dal presupposto berkeleiano che non si possa concepire nulla che non sia percepito o percettibile, Merleau-Ponty nel suo saggio *Phénoménologie de la perception*²⁰, indaga la temporalità come fenomeno percepito, rivisita quindi il tempo non come categoria razionale ma come fenomeno, dunque il tempo inteso come percezione del tempo.

Se nella percezione delle cose non notiamo il ruolo dei sensi nell'organizzazione dell'esperienza è proprio perché è parte del loro ruolo anche cancellare le proprie tracce, renderle invisibili. Per Merleau-Ponty il compito dell'arte e della filosofia moderna è appunto quello di recuperare queste tracce, renderle visibili, recuperare quindi il vero significato dell'esperienza ordinaria.

Leggiamo nella prefazione a *Phénoménologie de la perception*:

La réflexion ne se retire pas du monde vers l'unité de la conscience comme fondement du monde, elle prend recul pour voir jaillir les transcendances, elle distend les fils intentionnels qui nous reliant au monde pour les faire paraître, elle seule est conscience du monde parce qu'elle le révèle comme étrange et paradoxal.²¹

Il mondo, osservato nelle sue forme di «transcendances», emerge dunque in modo paradossale, dimostra la sua ambiguità. Le parole di Merleau-Ponty potrebbero essere uscite dalla bocca di Don DeLillo, il quale appunto, nell'intervista citata, parla di un «sense of transcendence that lies just beyond our touch», di «radiance of dailiness». Ed in effetti Merleau-Ponty, parlando del compito della riflessione filosofica come di un lavoro tendente ad allentare («distend») i fili che ci legano al mondo, sembra anticipare l'intenzione di DeLillo di fratturare la realtà, di recuperare il mistero racchiuso nell'esperienza ordinaria.

Risulta quindi opportuno stabilire una connessione fra il ruolo della riflessione filosofica, nel modo in cui la definisce Merleau-Ponty, e l'atteggiamento estetico sia di Beckett che di Don DeLillo, volto a rallentare la percezione delle cose, a sospendere singoli momenti fino a rivelarne la struttura, fino a rendere visibili appunto i 'fili intenzionali' che ci legano alla realtà. Il tempo inteso nelle sue categorie tradizionali di passato, presente e futuro, va dunque inteso come uno dei tanti «fils intentionnels» che ci legano al mondo, e quindi, una volta scardinato, dopo una *close inspection*, rivela il suo essere «étrange et paradoxal». Il tempo quindi come modo in cui i sensi organizzano l'esperienza, è anche da intendersi come il territorio in cui l'esperienza e la percezione del mondo richiedono nuove e più articolate modalità rappresentative.

Nel rendere poroso il tempo, fratturando e frammentando la percezione del singolo istante, Beckett e Don DeLillo non fanno altro che 'allentare' e «faire paraître» i fili non più invisibili che ci legano alla realtà: attraverso una sorta di *slow motion* ciò che sembrava essere *still*, in realtà, *is trembling*.

Per Merleau-Ponty il mondo della percezione, il mondo come ci viene rivelato ordinariamente non è, come può apparire a prima vista, un territorio conosciuto, ma al contrario, richiede una nuova indagine, deve essere riscoperto. Così, parlando degli oggetti sensoriali, Merleau-Ponty parla del loro essere percepiti come entità unificate piuttosto che, secondo il metodo scientifico, come una serie di qualità differenti e slegate fra loro. Ogni qualità ha un significato affettivo, ogni qualità degli oggetti è umana e dipende da un

giudizio soggettivo. L'unità di un oggetto, dunque, non sta nelle sue singole qualità, ma è riaffermata da ciascuna di esse, ognuna di esse è il tutto. Spostando questa riflessione nell'analisi del tempo, come si vedrà, Merleau-Ponty riafferma la presenza del tutto nel tempo, della sua totalità in ciascun istante, in ogni singolo segmento di tempo.

Per Merleau-Ponty la relazione fra gli esseri umani e il mondo non è di distanza e padronanza (come lo è, ad esempio, quella del soggetto cartesiano), ma al contrario è una relazione che definisce di «proximité vertigineuse»²², fatta di uno scambio infinito fra il mondo ed il soggetto, e vedremo come questa prossimità si espliciti e si realizzi nel suo massimo grado proprio nella relazione fra il soggetto ed il tempo.

Seppur organizzata in termini di prima e di dopo, l'esperienza del tempo, la sua percezione, rivela «en réalité [...] entre le temps et la subjectivité une relation beaucoup plus intime»²³. Merleau-Ponty specifica sin da subito, nella sua analisi della temporalità, che «nous sommes invités à nous faire du sujet et du temps une conception telle qu'ils communiquent du dedans»²⁴, ed è appunto una comunicazione per così dire interna, quella che si viene a stabilire fra Lauren Hartke e il tempo (oltre che fra Lauren e Mr. Tuttle) in *The Body Artist*.

Una volta stabilita la soggettività del tempo, o meglio il suo esistere solo laddove vi sia un soggetto che lo registri, presupposta l'esistenza di un punto di vista sul tempo, Merleau-Ponty passa ad un'analisi specifica di ciò che comunemente definiamo passato, presente e futuro.

Sebbene il più delle volte definiamo il passato tramite un processo consapevole di rivisitazione di un evento, per cui il passato spesso corrisponde solamente al 'pensare al passato', esistono tuttavia autentiche forme per riconoscerlo, ma queste forme di riconoscimento precedono sempre se stesse. Infatti bisogna intendere il passare del tempo non solo come un passaggio dal presente al passato, ma anche dal futuro al presente. In questo modo «la prospection serait en réalité une rétrospection et l'avenir une projection du passé»²⁵, il futuro immaginato come il passato a venire. Ne consegue che:

Le passé et l'avenir ne peuvent pas être de simples concepts que nous formerions par abstraction à partir de nos perceptions et de nos souvenirs, de simples dénominations pour désigner la série effective des «faits psychiques». Le temps est pensé par nous avant les parties du temps [...] Ne disons plus que le temps est une «donnée de la conscience», disons plus précisément que la conscience déploie ou constitue le temps.²⁶

Se dunque il tempo non può essere interpretato come un dato della coscienza, come un oggetto su cui intervenire razionalmente (se non appunto nella costituzione del ricordo inteso non come riconoscimento ma come risultato e ricostruzione razionale del passaggio del tempo), esso non può mai dirsi costituito o completo: «Il est essentiel au temps de se faire et de n'être pas, de n'être jamais complètement constitué»²⁷. Ogni sintesi razionale del

tempo implica quindi per Merleau-Ponty la negazione del tempo, della sua vera natura.

Il tempo quindi nega la nozione del tempo, non si manifesta come oggetto della conoscenza ma come dimensione del nostro essere; possiamo così stabilire un contatto col tempo in ciò che Merleau-Ponty definisce il nostro «*champ de présence*»²⁸, ossia il momento vissuto e percepito nel momento stesso, quasi, potremmo dire, chiudendo gli occhi e concentrandoci su di esso.

Solamente considerando il nostro *champ de présence* come l'esperienza primaria attraverso la quale è possibile percepire il tempo, senza distanze fra soggetto e tempo, si scopre allora come il futuro passi nel presente e di qui nel passato: le tre dimensioni temporali si rivelano al soggetto senza atti discreti, senza alcuna partizione.

Il tempo, scrive Merleau-Ponty, «*pèse sur moi de tout son poids*»²⁹; il passato è ancora lì, possiamo ancora toccarlo, così come il nostro immediato futuro «*est là*», *comme le dos d'une maison dont je vois la façade, ou comme le fond sous la figure*»³⁰.

Dopo queste importanti premesse, Merleau-Ponty sviluppa quindi l'aspetto fondamentale della sua analisi della temporalità, prendendo in prestito da Husserl i termini *protensions* e *réentions* per definire le intenzionalità che legano il soggetto al tempo. Queste intenzionalità non vanno intese come processi razionali, ma appartengono al *champ de présence*, al *champ perceptif* del soggetto. Merleau-Ponty specifica quindi che il passare del tempo non va inteso come lo scorrere del soggetto lungo una «*série de maintenant*»³¹, ma bisogna considerare che con l'arrivo di ciascun istante quello precedente subisce un cambiamento. Il momento appena passato è ancora lì, appena trascorso, ma sprofonda sotto il livello dei momenti presenti: «*pour le garder, il faut que je tende la main à travers une mince couche de temps*»³². All'arrivo di un terzo momento, anche il secondo, che fino a un attimo prima era il presente, viene modificato, «*de réention qu'il était il devient réention de réention, la couche du temps entre lui et moi s'épaissit*»³³. Il tempo così inteso non è quindi una linea, ma una «*réseau d'intentionnalités*»³⁴.

Una simile temporalità permette di raggiungere e trattenere un momento passato non attraverso una ricostruzione mentale, una concettualizzazione del tempo, ma attraverso le *réentions*, le intenzionalità che tengono il soggetto legato al tempo. In questo modo ogni istante continua a persistere nell'istante successivo e ne viene modificato. Ciò che è dato al soggetto non è l'istante precedente, poi la sua *réention* e poi la *réention* della *réention*, in modo da poter risalire agli istanti precedenti, agli *originali* come lungo una linea. Ciò che è dato al soggetto è l'istante in sé, visibile in maniera trasparente attraverso la sua *réention*, e poi attraverso la *réention* della *réention*, «*comme je vois le caillou lui-même à travers les masses d'eau qui glissent sur lui*»³⁵. In altre parole la catena di *réentions* porta a percepire il tempo come continuità e come simultaneità. Attraverso le intenzionalità è possibile vedere il momento in sé,

nella sua singolarità. Il presente si supera continuamente nella direzione di un immediato futuro e di un immediato passato. Il presente è da intendersi quindi non come un accumularsi di momenti passati e futuri, ma come il passaggio dal futuro al passato dovuto al sistema di *réentions* che raccoglie in sé ciò che, un attimo prima, era il sistema di *protensions*: «Il y a là, non pas une multiplicité des phénomènes liés, mais un seul phénomène d'écoulement. Le temps est l'unique mouvement qui convient à soi-même dans toute ses parties, comme un geste enveloppe toutes les contractions musculaires qui sont nécessaires pour le réaliser»³⁶.

Nel passaggio da un istante al successivo c'è una disintegrazione dell'istante nelle sue *réentions*. Il tempo, dunque, inteso nella sua percezione primordiale, «n'est pas pour nous un système de positions objectives à travers lesquelles nous passons, mais un milieu mouvant qui s'éloigne de nous, comme le paysage à la fenêtre du wagon»³⁷. È questo il punto centrale della riflessione di Merleau-Ponty, le cui implicazioni sono essenziali per uno studio della temporalità in Beckett e DeLillo. Il passaggio del tempo, il suo essere una *ek-stase*, in termini heideggeriani, non comporta una assoluta disintegrazione dell'istante, o meglio la disintegrazione non implica una sparizione dell'istante appena passato, perché si disintegra in realtà ciò che il passaggio dal futuro al presente aveva raggiunto. In altre parole ogni momento futuro non è altro che il punto finale di un lungo processo di maturazione, è il culmine di una rete di intenzionalità. Quando il momento futuro diventa presente, porta con sé la sua stessa genesi, di cui è la manifestazione finale. Nel momento in cui un nuovo istante spinge l'istante precedente a diventare *passato*, l'istante appena trascorso non perde la sua individualità, in quanto «sa désintégration est pour toujours l'envers ou la conséquence de sa maturation»³⁸. Ne deriva perciò che, «puisque dans le temps être et passer sont synonymes, en devenant passé, l'événement ne cesse pas d'être»³⁹.

In questo modo arriviamo a percepire il tempo come paradossale: «Le temps maintient ce qu'il a fait être, au moment même où il le chasse de l'être»⁴⁰.

La percezione che abbiamo del tempo come di un *continuum*, va quindi ben interpretata. Ogni singolo istante, per quanto vicino possa essere all'istante successivo, non è indistinguibile da esso, infatti se così fosse il tempo non esisterebbe. La percezione della continuità del tempo è data invece dal fatto che ogni istante corre verso l'istante successivo e quello successivo verso il precedente, perché l'istante precedente non è altro se non l'anticipazione del successivo come presente, e del proprio sprofondamento nel passato:

Ceci revient à dire que chaque présent réaffirme la présence de tout le passé qu'il chasse et anticipe celle de tout l'à-venir, et que par définition le présent n'est pas enfermé en lui-même et se transcende vers un avenir et un passé. Ce qu'il y a, ce n'est pas un présent, puis un autre présent qui succède dans l'être au premier [...]: il y a un seul temps qui se confirme lui-même, qui ne peut rien amener à l'existence sans l'avoir déjà fondé comme présent et comme passé à venir, et qui s'établit d'un seul coup.⁴¹

La temporalità descritta da Merleau-Ponty va inquadrata all'interno di una più ampia definizione della soggettività; vedremo come l'inscindibilità di tempo e soggetto, tempo e percezione soggettiva del tempo, non può e non deve essere dimenticata anche nell'analisi delle temporalità espresse nelle opere di Beckett e DeLillo.

3. *Pre-action, Action, Re-action*

Ghost Trio si apre con una ripetizione. Una voce femminile, «which, like the Voice in SB's late drama, seems to originate from an inexplicable beyond as much as an individual consciousness»⁴², ripete due volte la stessa frase: «Good evening. Mine is a faint voice. Kindly tune accordingly»⁴³.

L'intera opera si costruisce intorno alla ripetizione di frasi (della voce femminile, V, unico personaggio parlante), di movimenti (di F, la figura maschile protagonista della scena, «sole sign of life»⁴⁴), inquadrature, movimenti della telecamera, e attorno alla ripetizione di alcuni frammenti del trio per piano, violino e violoncello Nr. 5 di Beethoven, detto anche *Geister Trio* (in particolare i passaggi tratti dal secondo movimento dell'opera), da cui appunto è tratto il titolo.

La voce continua: «It will not be raised, nor lowered, whatever happens»⁴⁵. Sin dall'inizio di *Ghost Trio* Beckett richiede allo spettatore uno sforzo di attenzione: la voce che si sta ascoltando è volutamente *faint*, e deve essere ascoltata nella sua *faintness*, nel suo essere vagamente percettibile⁴⁶.

Siamo, insomma, sin dalle primissime indicazioni della voce che accompagna le immagini, all'interno di uno spazio in cui la percezione dello spettatore diventa fioca, o meglio deve, in un paradossale sforzo percettivo, diventare fioca, per accordarsi alla indeterminatezza della voce che parla, dell'ambiente in cui si sviluppa la scena. Siamo in ciò che Deleuze definisce «un espace quel-conque»⁴⁷, uno spazio qualsiasi quindi, eppure maniacalmente determinato, costruito dall'autore in ogni minimo dettaglio, uno spazio chiuso e definito:

The light: faint, omnipresent. No visible source. As if all luminous. Faintly luminous. No shadow. [*Pause*]. No shadow. Colour: none. All grey. Shades of grey. [*Pause*]. The colour grey if you wish, shades of the colour grey.⁴⁸

«Faint», «faintly», «no shadow», «grey»: sin dalle prime parole di V, Beckett fa entrare lo spettatore in una dimensione temporale fatta di ripetizione e variazione. L'aggiunta di ogni nuovo dettaglio segue la ripetizione del dettaglio precedente. Ogni precisazione modifica, seppur quasi impercettibilmente, il punto di vista dello spettatore, lo guida a guardare le cose con maggiore concentrazione. Tutto si svolge nelle sfumature di un colore che *non* è un colore, il grigio. E quando l'ambiente è stato descritto, ecco ancora un'ulteriore richiesta di sforzo percettivo: «Now look closer»⁴⁹. Poco dopo: «Look again». E ancora: «Knowing all this [...] Look again»⁵⁰.

Per Deleuze il testo di Beckett «concerne l'espace [...] pour en épuiser les potentialités»⁵¹. In effetti tutta l'opera si svolge all'interno di uno spazio determinato, seppur vago e anonimo, esplorandone i vari punti, i dettagli. È uno spazio frammentato, e la figura che si muove fra gli oggetti presenti nella stanza, non costituisce, muovendosi, un canale di comunicazione fra gli elementi della scena, ma al contrario, ne sottolinea le diverse dimensioni, la loro incomunicabilità. Ogni oggetto, ogni punto della stanza, si afferma nella propria insondabile perentorietà in quanto svuotato di significato, defunzionalizzato. La porta, la finestra, il letto, hanno la sola funzione di essere punti nello spazio-tempo della camera, sono delle tappe all'interno della «combinatoire»⁵² svolta dal muoversi di F. A ogni oggetto e punto della stanza corrisponde un segmento di tempo, e ogni movimento di F è disgiunto rispetto ai movimenti successivi o precedenti; il risultato è che si viene a creare una temporalità fatta di interruzioni, singoli istanti accostati aritmicamente che esprimono quella che Steven Connor definisce una «dissociative rather than accretive duration»⁵³. In altre parole si manifesta in questo modo una sorta di sovraesposizione della singolarità di ciascun istante, un vero e proprio denudamento della durata, dell'incomprensibile passaggio di ogni momento nel momento successivo. Connor definisce il tempo beckettiano come una sorta di «present discontinuous; the ordinary, fundamental, terrifying topple of time's slow foot into the next moment, the *disfazione* (unfolding, unworking, working out, falling out, dissolution, decomposition) of sheer elapse»⁵⁴.

Questa frammentazione è resa inoltre evidente dai movimenti bruschi e leggermente asincroni della telecamera. Come giustamente sottolinea Boxall:

The work of suturing in television and film is to fuse a flat succession of adjacent images [...] into an embodied, three-dimensional world. It is to stitch together a coherent life world out of a montage of discrete, unconnected images. But Beckett's film and television work pushes in the opposite direction, so that voice, music, body and space do not cohere into a recognizable unit but rather lie alongside each other in a manner that defies the perception of an integrated whole.⁵⁵

Beckett sembra voler creare una sorta di disarmonia fra le immagini, la voce femminile, i movimenti di F, i movimenti della telecamera, e la musica di Beethoven. Ogni elemento è disgiunto rispetto alla totalità dell'opera e rispetto a se stesso, e l'effetto disarmonico è simile ad una composizione di Steve Reich o di Karlheinz Stockhausen, in cui suoni basilari ripetuti ossessivamente producono un tutto sonoro discontinuo e stratificato.

D'altronde la scelta musicale di *Geister Trio* di Beethoven è da intendersi proprio in questo senso: Beckett utilizza un'opera le cui linee armoniche sono attraversate da suoni ossessivi, dall'esitazione del pianoforte, dal tremolio del violino⁵⁶. C'è in *Geister Trio* «une sorte d'érosion centrale [...] comme si l'on allait quitter la tonalité pour une autre ou *pour rien*, trouvant la surface,

plongeant dans une dimension fantomatique où les dissonances viendraient seulement ponctuer le silence»⁵⁷.

L'opera è divisa in tre atti: *Pre-Action*, *Action* e *Re-Action*. La voce femminile è presente solo nei primi due, scompare nel terzo, ma solo dopo aver dato la sua ultima, impietosa indicazione alla fine del II atto: «Repeat». Nel III atto quindi non c'è voce, F continua a muoversi lungo i tre punti della stanza (porta, finestra, letto), ma c'è una variazione significativa. F si guarda allo specchio, e vediamo la sua immagine riflessa. Ecco le indicazioni di Beckett: «*Cut to close-up of F's face in mirror. 5 seconds. Eyes close. 5 seconds. Eyes open. 5 seconds. Head bows. Top of head in mirror. 5 seconds*»⁵⁸. L'immagine di F riflessa nello specchio, con gli occhi aperti, sembra indicare un cambiamento, una variazione di non poco conto all'interno dell'opera. Difatti lo specchio non era stato descritto da V come uno degli elementi della stanza, non rientra nello schema combinatorio degli spostamenti di F, tanto che già nel II atto, quando di sfuggita F si guarda allo specchio (che non viene però inquadrato, che sfugge alla tirannia della videocamera e di V) la voce femminile, sorpresa, grida «Ah!»⁵⁹.

Nell'immagine di F che si guarda allo specchio c'è quindi una variazione rispetto allo spartito dell'opera; o meglio la presenza nascosta dello specchio, la possibilità che F vi veda riflessa la propria immagine, rappresenta il suono discordante, sempre sul punto di abbandonare la chiave, di cui parla Deleuze a proposito del trio di Beethoven. È una sorta di imprevedibile possibilità, l'elemento inspiegabile all'interno di un teorema, un buco nero nell'universo concettuale di *Ghost Trio*.

F rappresenta per Deleuze la classica figura dell'*épuisé*, i suoi movimenti avvengono più per mania combinatoria, quasi inconsapevole, che per slancio emotivo. A proposito dell'attesa di F di una donna, *her*, che ovviamente non arriverà mai, Deleuze scrive: «il ne souhaite et n'attend la femme, au contraire. Il n'attend que la fin, la fin dernière. Tout le *Trio* est organisé pour en finir, la fin tant souhaitée est toute proche»⁶⁰. Eppure il primo piano dell'immagine di F riflessa nello specchio sembra indicare un cambiamento rispetto alla chiave interpretativa di Deleuze. F, l'*épuisé*, chiude gli occhi, e li riapre. Se per Deleuze l'immagine nello specchio rappresenta il passaggio, in *Ghost Trio*, dallo spazio all'immagine che apre nuove potenzialità, una nuova possibilità da esaurire, possiamo anche intendere l'immagine nello specchio come una potenzialità inesauribile, la concretizzazione di quella poetica della persistenza che caratterizza tutta l'*oeuvre* beckettiana.

C'è in Beckett una sorta di spazio utopico, una possibilità lasciata infine, dopo ogni fine. Lo spazio che Deleuze definisce *un espace quelconque* è anche lo spazio di possibilità infinite, uno spazio ancora da esplorare. In *For To End Yet Again* (1976) Beckett scrive: «And dream of a way in a space with neither here nor there where all the footsteps ever fell can never fare nearer to anywhere nor from anywhere further away [...] Through it who knows yet another end [...]»⁶¹. C'è insomma sempre la possibilità di un'altra fine, ancora, in un

modo sconosciuto, in nessun modo, ancora (*nohow on*). «For no reason yet imagined»⁶², qualcosa continua a vivere, a persistere quasi impercettibilmente, in un movimento quasi immobile.

A proposito della temporalità dell'universo beckettiano, Roberto Mussapi scrive:

[...] tutto avviene dopo il corso del tempo, di cui sussistono illusorie dilatazioni dell'istante, spasimi molecolari della durata, movimenti microscopici di una immobilità ormai in fase di definitivo assestamento, come lava che ormai solidificata abbia nella sua superficie qualche residuo tiepido ancora in impercettibile movimento.⁶³

Nella *faintness* che caratterizza *Ghost Trio*, nel tempo che sembra essere una ripetizione priva di sbocchi, una condanna, in uno spazio chiuso, avvengono microscopiche variazioni, tremolii che sono segni di vita, occhi aperti che indicano l'inesauribile potenzialità del sé, la quasi impercettibile presenza di una fine ancora a venire.

Se l'azione sembra essere appunto la reiterazione di un unico medesimo segmento temporale, se *Ghost Trio* si apre e si chiude con una figura seduta, *épuisée*, apparentemente priva di cambiamenti, nel breve arco di tempo, fatto di istanti apparentemente scissi e disgiunti fra loro, un'unità, una coerenza invece è emersa. Si tratta di un impercettibile cambiamento, di un movimento fioco anch'esso, che però apre nuove ed inesplorate possibilità. Quel che emerge è sempre il soggetto, è il suo sguardo che dà unità al tempo. Scrive Merleau-Ponty: «il y a au cœur du temps un regard»⁶⁴. Uno sguardo che è pura percepienza, «una pura, assoluta, inattiva e inerte visività»⁶⁵, uno sguardo che è quindi da intendersi come condanna, la condanna a percepire il tempo, che è anche la condanna alla persistenza, al deferimento di ogni *épuisement* definitivo, al deferimento di ogni possibile fine.

4. «Echo chamber»⁶⁶

Verso la conclusione di *The Body Artist* la protagonista, Lauren Hartke, si rende conto di quanto poco si sappia sul tempo, di quanto il tempo sia inafferrabile: «This is the rule of time. It is the thing you know nothing about»⁶⁷. Tuttavia, se del tempo non si sa nulla, non si può stabilire nulla, è attraverso il tempo che si costituisce il soggetto. Secondo Merleau-Ponty: «Analyser le temps, ce n'est pas tirer les conséquences d'une conception préalable de la subjectivité, c'est accéder à travers le temps à sa structure concrète»⁶⁸.

The Body Artist è un romanzo che, riflettendo sul tempo, si muove verso una definizione del soggetto. La protagonista vive nel tempo del lutto, in quella dimensione temporale sospesa ed allungata che è appunto la temporalità del trauma e dell'isolamento. L'incontro con l'enigmatica (e forse del tutto simbolica) figura di Mr. Tuttle mette in questione le certezze di Lauren,

la sua fiducia nell'esistenza di un tempo narrativo, quel tempo narrativo di cui Musil, ne *L'uomo senza qualità* (1930-1942), sottolineava la necessità con queste parole: «la legge di questa vita a cui si aspira oppressi sognando la semplicità non è se non quella dell'ordine narrativo, quell'ordine normale che consiste nel poter dire: "Dopo che fu successo questo, accadde quest'altro"»⁶⁹.

The Body Artist si costruisce attorno ad uno smantellamento proprio di questa concezione del tempo, di quest'ordine narrativo lineare, laddove Mr. Tuttle, la figura centrale del romanzo oltre alla protagonista, con la sua presenza, con le sue parole, non fa altro che scardinare ogni rassicurante concezione del tempo, dimostrandone l'insufficienza, la scarsa aderenza rispetto al tempo vissuto come esperienza primordiale, al tempo come lo percepiamo. Mr. Tuttle incarna «a new theory of time»⁷⁰, la stessa di cui Eric Packer, protagonista del romanzo *Cosmopolis* (2003), constatava l'urgenza. La temporalità espressa dall'ordine narrativo è quindi diventata obsoleta. È necessario, dice Lauren, «to think of time differently»⁷¹.

Quello in cui ha luogo *The Body Artist* «is a time which has lost its sense of identity»⁷². Se difatti il romanzo si apre con la percezione che il tempo sembra passare, il secondo capitolo, dopo la morte di Rey, marito di Lauren, sviluppa un'altra temporalità, quella sospesa e rallentata del tempo che *non* passa: «days the same, paced and organized but with a simultaneous wallow, uncentered, sometimes blank in places, days that moved so slow they ached»⁷³. Tutto nella temporalità del lutto di Lauren sembra rallentarsi, estendersi, ogni minimo gesto, ripetuto più e più volte, sembra svuotarsi di significato, di una coerenza interna. Il mondo, come percepito in *slow motion*, diventa *improbabile*: «Things she saw seemed doubtful – not doubtful but ever changing, plunged into metamorphosis, something that is also something else, but what, and what»⁷⁴. Il trauma porta quindi Lauren ad una nuova percezione della realtà, una nuova percezione del tempo, che lei inizialmente cerca di combattere attaccandosi a gesti abitudinari, con delle scadenze precise: «The plan was to organize time until she could live again»⁷⁵. In questo tentativo di riorganizzazione di una sorta di normalità, nell'attesa di vivere di nuovo, di ritrovare un senso accettabile nello scorrere del tempo, Lauren è affascinata dall'immagine in *streaming*, sullo schermo del suo computer, di una strada a Kotka, in Finlandia, ripresa da una webcam. Lauren vede l'immagine in diretta, a migliaia di chilometri di distanza:

It was interesting to her because it was happening now, as she sat there, [...] the dead times were the best. [...] It was three in the morning in Kotka and she waited for a car to come along – not that she wondered who was in it. It was simply the fact of Kotka. It was the sense of organization, a place contained in an unyielding frame, as it is and as you watch, with a reading of local time in the digital display in a corner of the screen. Kotka was another world but she could see it in its realness, in its hours, minutes and seconds. [...] She didn't know the meaning of this feed but took it as an act of floating poetry. It was best in the dead times. It emptied her mind and made her feel

the deep silence of other places, the mystery of seeing over the world to a place stripped of everything but a road that approaches and recedes, both realities occurring at once, and the numbers changed in the digital display with an odd and hollow urgency, the seconds advancing towards the minute, the minutes climbing hourward, and she sat and watched, waiting for a car to take fleeting shape on the roadway.⁷⁶

L'immagine rappresenta una connessione fra luoghi e tempi che allo stesso tempo simboleggia e contrasta la temporalità del lutto di Lauren. La simboleggia in quanto Lauren vive in un presente irreversibile ma ancorato ad un passato che nella sua percezione è simultaneo, è ancora lì, a portata di mano. La contrasta in quanto il video di Kotka, l'immagine di una strada che avanza e recede allo stesso tempo, è il risultato di una simultaneità concretamente inaccessibile per Lauren, che non può tornare indietro nel tempo, e che è costretta a fare i conti con una successione temporale che non è sufficiente a ordinare la sua percezione del tempo, a darle una struttura coerente. Ecco perché guardare la strada di Kotka «emptied her mind»: Kotka rappresenta la possibilità di una simultaneità tangibile per Lauren, visibile nello schermo del suo computer. Ciò che di irrazionale c'è nell'immagine della webcam è, infatti, non la simultaneità delle immagini con la dimensione temporale di Lauren, ma lo scorrere dei secondi e dei minuti sul display, l'urgenza della successione temporale, il vano tentativo di fermare, o catalogare il tempo, di dargli un ordine che non sia quello della percezione dell'istante.

L'immagine di Kotka, in altre parole, rappresenta per Lauren un tempo utopico, in cui «approaching is indistinguishable from receding, here can morph into there, the very possibility of distance gives way to an unboundaried, simultaneous presence, in which realities occur at once»⁷⁷.

Un tempo utopico, come abbiamo accennato, che è presente anche nell'opera di Beckett. In *From an Abandoned Work* (1957) Beckett scrive:

Then it will not be as now, day after day, out, on, round, back, in, like leaves turning, or torn out and thrown crumpled away, but a long unbroken time, without before or after, light or dark, from or towards or at, the old half knowledge of when and where gone, and of what, but kind of things still, all at once, all going, until nothing, there was never anything, never can be, life and death all nothing, that kind of thing, only a voice dreaming and droning on all around, that is something, the voice that once was in your mouth.⁷⁸

Un lungo tempo ininterrotto quindi, senza prima e dopo. Un contro-tempo in altre parole, che scardina l'ordine narrativo, che si pone per così dire al di sopra, o al lato, della successione convenzionale degli eventi, una temporalità, proprio come quella che affascina Lauren, in cui tutto accade *at once*: una temporalità sospesa che permette di guardare le cose in modo diverso. E la voce di cui parla Beckett, una voce sognante, che bisbiglia, e che ti circonda, è la voce echeggiante di Mr. Tuttle in *The Body Artist*. Mr. Tuttle

compare dal nulla, e riproduce come un'eco la voce di Rey e la voce di Lauren, i loro dialoghi, ma riproduce persino le parole ancora non dette, al punto che Lauren conclude: «this is a man who remembers the future»⁷⁹.

Mr. Tuttle si introduce nella vita di Lauren dal nulla, interrompe l'isolamento in cui si era rinchiusa, riempiendo di parole, di eco, il tempo sospeso del lutto.

In un'intervista del 1982 concessa a Tom LeClair, Don DeLillo parlava della necessità per molti personaggi della sua narrativa di isolarsi, di svuotarsi:

[...] they see freedom and possibility as being too remote from what they perceive existence to mean. They feel instinctively there's a certain struggle, a solitude they have to confront. The landscape is silent, whether it's a desert, a small room [...]. The voice you have to answer is your own voice.⁸⁰

Ed è questa la condizione di Lauren: anche il suo paesaggio (la casa sul mare in cui si è isolata) è un deserto, anche lei è lontana dalla percezione di una qualche possibilità di un ordine, di una struttura a cui aggrapparsi. La voce a cui Lauren deve rispondere è la propria, ma attraverso l'ecolalia di Mr. Tuttle.

Quello di Mr. Tuttle è un linguaggio astratto ed enigmatico, sembra essere la lingua di un altrove sconosciuto e inafferrabile. Quando le dice: «the word for moonlight is moonlight»⁸¹, Lauren pensa: «it was logically complex and oddly moving and circularly beautiful and true»⁸². L'ecolalia di Mr. Tuttle è circolare in quanto ripetizione di suoni svuotati di valore comunicativo, e Lauren difatti ha più volte l'impressione che Mr. Tuttle non sappia cosa stia dicendo, e non si stia in realtà rivolgendo a lei.

Mr. Tuttle fa parte di una serie di personaggi delilliani – dal ragazzo malato, figlio della signora Micklewhite, in *Great Jones Street* (1973), a Tap in *The Names* (1982), o a Wilder in *White Noise* – che rappresentano una forma più pura di linguaggio, ciò che DeLillo definisce «an alternate speech»⁸³, o «the word beyond speech»⁸⁴. Sono personaggi che hanno quasi una funzione sciamanica nell'universo narrativo di DeLillo, sono più vicini a uno stato percettivo primordiale, più puro, che si manifesta appunto nella balbuzie dei bambini (Tap e Wilder) o nel linguaggio fatto di suoni e lamenti del ragazzo Micklewhite, o appunto nell'ecolalia di Mr. Tuttle, nel suo linguaggio fatto di ripetizioni e variazioni di parole già sentite, come se fosse una sorta di registratore impazzito nella combinazione dei suoni registrati. Mr. Tuttle svolge per Lauren la funzione di «heteroclitic muse»⁸⁵ (Lauren, bisogna ricordarlo, è un'artista, la *body artist* del titolo), e rappresenta per lei la possibilità, l'esistenza di una percezione più pura della realtà e del tempo, una percezione primordiale e prelinguistica. Lauren ascoltando le parole di Mr. Tuttle sembra come incantata, si lascia trasportare dalla musicalità del suo linguaggio: «She didn't know what to call this. She called it singing. He kept it going a while, ongoing, oncoming, and it was song, it was chant»⁸⁶. Scrive Osteen a proposito della funzione di questi personaggi nel mondo delilliano, che «uttering

what DeLillo describes as “the word beyond speech,” these characters serve as models for DeLillo’s artists, who try to emulate their quasi-autistic conditions in order to rediscover their voices or acquire new ones»⁸⁷.

Messa di fronte al linguaggio astratto ed enigmatico di Mr. Tuttle, Lauren pensa: «he hasn’t learned the language. There has to be an imaginary point, a nonplace where language intersects with our perceptions of time and space, and he is a stranger at this crossing, without words or bearings»⁸⁸.

I monologhi di Mr. Tuttle sono una meditazione sul tempo, esprimono una sorta di percezione primordiale del tempo a cui Lauren accede in momentanee epifanie. Il sesto capitolo del romanzo si apre, come il primo, con la descrizione di una di queste epifanie. È l’analisi della caduta di una graffetta dalla scrivania, dell’universo nascosto nel singolo istante della caduta e della percezione del suono dell’oggetto caduto: «The sound makes its way through an immense web of distances»⁸⁹. Tra il momento della caduta della graffetta, e il momento in cui si percepisce il suono dell’oggetto caduto, sembra esserci un istante sospeso, al di fuori dell’ordinaria percezione del tempo, fatto di infiniti istanti al suo interno. È come se fra i due istanti, percepiti come numeri primi, si nascondesse l’universo infinito e nascosto dei numeri reali.

Nei suoi monologhi Mr. Tuttle non fa che riportare la meditazione sul tempo ad una meditazione sul momento, sull’istante: «I am with the moment. I will leave the moment. [...] from the moment I am gone, am left, am leaving. I will leave the moment from the moment»⁹⁰. Se inizialmente si lascia trasportare dal canto di Mr. Tuttle, dal mistero sciamanico delle sue parole, un attimo dopo Lauren gli chiede insistentemente e nervosamente cosa sia il momento; è ciò che le preme sapere più di ogni altra cosa: «What is the moment? You said the moment. Tell me what this means to you. Show me the moment»⁹¹.

Il mistero racchiuso in Mr. Tuttle è la costruzione del momento, la sua struttura. Echeggiando le parole di Lauren e di Rey, echeggiando le parole non ancora pronunciate da Lauren, Mr. Tuttle ribalta la successione temporale, o meglio, dimostra l’esistenza di un ordine temporale diverso, basato non sulla successione ma sulla simultaneità. Attraverso Mr. Tuttle Lauren arriva a comprendere il valore nascosto delle parole apparentemente sconclusionate di questa figura così enigmatica:

Time is supposed to pass, she thought. But maybe he is living in another state. It is a kind of time that is simply and overwhelming there, laid out, unoccurring, and he lacks the inborn ability to reconceive this condition. [...] There is nothing he can do to imagine time existing in reassuring sequence, passing, flowing, happening – the world happens, it has to, we feel it – with names and dates and distinctions. His future is unnamed. It is simultaneous, somehow, with the present. Neither happens before or after the other and they are equally accessible [...].⁹²

Mr. Tuttle insomma è l’incarnazione di una temporalità debordante, priva di catalogazioni linguistiche, priva di qualsiasi partizione: «He is in another

structure, another culture, where time is something like itself, sheer and bare, empty of shelter»⁹³. In una prospettiva heideggeriana, come quella suggerita da Bonca, Mr. Tuttle «seems to dwell wholly in the realm of the ontological»⁹⁴, e appunto la sua funzione è quella di riportare Lauren alla percezione del tempo e dell'essere (*Dasein*).

Alla fine del romanzo Lauren riesce a trasformare il suo personale viaggio nel tempo, ispirato dalla figura di Mr. Tuttle, in un'opera teatrale, *Body Time*. Un'opera all'interno dell'opera, una riflessione sul tempo all'interno di una riflessione sul tempo, *Body Time* è *The Body Artist* in miniatura (un'operazione metanarrativa che ricorda l'inizio di *Players*). Lauren mette in scena il tempo attraverso il proprio corpo, ma un tempo inteso come simultaneità, come continua metamorfosi. Durante lo spettacolo Lauren si trasforma continuamente in personaggi diversi, l'ultimo dei quali, un uomo nudo ed emaciato che cerca disperatamente di dire qualcosa, è evidentemente la rappresentazione di Mr. Tuttle. La performance di Lauren si costituisce anch'essa, come *Ghost Trio*, intorno alla ripetizione ossessiva di gesti, suoni e immagini. Il suono che senza sosta accompagna l'opera è la voce robotica di una segreteria telefonica (elemento persistente all'interno del romanzo, ripetuto più e più volte), e le immagini sullo sfondo della scena, mandate in *loop*, sono le immagini della strada di Kotka.

A proposito del video, la giornalista che intervista Lauren alla fine dello spettacolo, le chiede cosa significhi. Lauren risponde che si tratta di un riferimento al passato e al futuro, al fatto che li conosciamo e li vediamo entrambi. Poco dopo specifica:

Maybe the idea is to think of time differently. [...] Stop time, or stretch it out, or open it up. Make a still life that's living [...]. When time stops, so do we. We don't stop, we become stripped down, less self-assured. [...] What's left? Who's left?⁹⁵

Lauren cerca di mettere in scena ciò che ha imparato da Mr. Tuttle, la sua vulnerabilità di fronte allo scorrere del tempo, che però gli permette di viverlo nella sua effettiva durata, nella sua sospensione priva di partizioni. L'idea di fermare il tempo, di *aprire* il tempo e di allungarlo corrisponde per Lauren a un lavoro su se stessa volto a una diminuzione del sé, a una sorta di *épuisement*: «This was her work, to disappear from all her former venues of aspect and bearing and to become a blankness»⁹⁶. Solamente spogliandosi delle categorie arbitrarie attraverso cui cataloghiamo la realtà, Lauren riesce a percepire il tempo e a rappresentarlo.

Attraverso la performance di *Body Time* Lauren riesce anche a darsi una seconda chance, una possibilità di andare oltre al tempo immobile del lutto e della perdita. Per farlo però ha bisogno di scavare nel tempo, di assorbirlo, e di incorporarlo. *Body Time* «testifies to the ideal of the second chance, to art's cunning capacity to salvage from loss something lasting»⁹⁷. Quindi per Lauren si apre la possibilità, a fine romanzo, di trascendere, oltre che il proprio isolamento, anche la morte di suo marito.

Per Bonca, «the performance is about allowing the ontological to emerge through the ontic [...]. It is about the changes Mr. Tuttle has rung in Lauren's consciousness, the changes which take *Dasein* from the thunder-shock of the death of a loved one back to an ability to experience the world as "soul-extension" again»⁹⁸.

Le domande che si pone Lauren durante l'intervista, ossia cosa rimanga quando il tempo si ferma, *chi* rimane, sono il vero centro del romanzo di DeLillo. Alla fine di *The Body Artist*, scomparso Mr. Tuttle, svanito il suo ruolo, Lauren è finalmente in grado di *non* accettare il dolore per la perdita di suo marito, ma è in grado di accettare il tempo, o meglio quella nuova temporalità che le ha insegnato Mr. Tuttle, quel tempo fatto di simultaneità, di passato, presente e futuro concentrati, senza alcuna partizione, in ogni singolo istante. Si chiede: «Why not sink into it? Let death bring you down. Give death its way»⁹⁹. E poco dopo:

Why shouldn't the death of a person you love bring you into lurid ruin? [...] Why shouldn't his death bring you into some total scandal of garment-rending grief? Why should you accommodate his death? Or surrender to it in thin-lipped tasteful bereavement? *Why give him up if you can walk along the hall and find a way to place him within reach?*¹⁰⁰

Nelle ultime pagine del romanzo quella condizione di *blankness* a cui aspirava Lauren per la sua *performance* diventa la risposta alle sue domande («What's left? Who's left?»). Il suo è un processo di diminuzione che allo stesso tempo (ed ecco l'eco crescente dell'eredità di Beckett) è un allargamento, un 'sottrarsi' («I am Lauren. But less and less»¹⁰¹) che è anche la condizione necessaria per una percepienza assoluta: «She moved past the landing and turned into the hall, feeling whatever she felt, exposed, open, something you could call unlayered maybe, if that means anything, and she was aware of the world in every step»¹⁰². L'assenza di partizioni, di strati, porta Lauren a una consapevolezza del mondo a ogni passo, e potremmo dire, a ogni singolo istante.

Alla fine del libro per un momento Lauren crede di poter intervenire sul tempo. Varcando la soglia della sua camera da letto crede di ritrovare suo marito, crede per un momento di poter effettivamente, concretamente, tornare indietro nel tempo, di poter ritornare all'ultima mattina trascorsa con Rey, alla scena con cui si apre il romanzo, e modificarne la sequenza. Ma come sottolinea David Cowart: «what Lauren risks encountering, of course, is not some grisly revenant but some irremediable descent into solipsism, for the exemption from time that is a cerebral accident in Mr. Tuttle will be, in her, only madness»¹⁰³.

Ma Lauren si ferma sulla soglia, rendendosi conto di quanto assurda sia la sua pretesa di trovare qualcuno in camera, di tornare indietro nel tempo. Il testo si chiude però non con un senso di solitudine e di condanna alla irreversibilità, ma con un'apertura al mondo e al flusso temporale.

Merleau-Ponty scrive: «Si nous réussissons à comprendre le sujet, ce ne sera pas dans sa pure forme, mais en le cherchant à l'intersection de ses dimensions»¹⁰⁴, e il romanzo di DeLillo si chiude esattamente con questa riscoperta del soggetto attraverso un abbandono incondizionato alla percezione del tempo e della realtà:

She walked into the room and went to the window. She opened it. She threw the window open. She didn't know why she did this. Then she knew. She wanted to feel the sea tang on her face and the flow of time in her body, to tell her who she was.¹⁰⁵

Note

¹ Le citazioni da questo romanzo saranno da qui in poi indicate solo con la dicitura *BA* seguita dal numero di pagina.

² C. Bonca, *Being, Time, and Death in DeLillo's "The Body Artist"*, «Pacific Coast Philology», 37, 2002, p. 60.

³ C. Bonca, *Being, Time, and Death in DeLillo's "The Body Artist"*, cit., p. 60.

⁴ A. DeCurtis, «An outsider in This Society»: An Interview with Don DeLillo, in F. Lentricchia (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke UP, Durham 1991, p. 59.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 63.

⁷ *BA*, p. 124.

⁸ S. Beckett, *Endgame*, in Id., *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, Faber and Faber, London 2006, p. 93.

⁹ Ivi, p. 132.

¹⁰ S. Beckett, *The Unnamable*, in Id., *Three Novels*, Grove Press, New York 1965, p. 407.

¹¹ G. Deleuze, *L'Épuisé*, postfazione a S. Beckett, *Quad*, trad. fr. di E. Fournier, Éditions de Minuit, Paris 1992, pp. 55-106.

¹² P. Boxall, *Since Beckett: Contemporary Writing in the Wake of Modernism*, Continuum, New York 2009, p. 2.

¹³ Si veda come esempio il breve racconto del 1976 *Horn Came Always*: «For I have taken to getting up again. I thought I had made my last journey, the one I must now try once more to elucidate, that it may be a lesson to me, the one from which it were better I had never returned. But the feeling gains on me that I must undertake another. So I have taken to getting up again [...]», in S. Beckett, *For To End Yet Again*, John Calder Publishers, London 1999, p. 35.

¹⁴ S. Beckett, *Still*, in Id., *For To End Yet Again*, cit., pp. 20-22.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ P. Boxall, *Since Beckett*, cit., p. 4

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *BA*, p. 74.

¹⁹ S. Beckett, *He Is Barehead*, in Id., *For To End Yet Again*, cit., p. 28.

²⁰ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945, p. VIII. Le citazioni da questa opera saranno da qui in poi indicate con la dicitura *POP*.

²¹ *Ibidem*.

²² M. Merleau-Ponty, *Causeries 1948*, a cura di S. Menase, Éditions du Seuil, Paris 2002, p. 31.

²³ *POP*, p. 469.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 473.

²⁶ Ivi, p. 474.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 475.

²⁹ Ivi, p. 476.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 477.

³⁵ Ivi, p. 478.

³⁶ Ivi, p. 479.

³⁷ Ivi, p. 480.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ivi, p. 481.

⁴² C.J. Ackerley, S.E. Gontarski (eds), *The Grove Companion to Samuel Beckett*, Grove Press, New York 2004, p. 226.

⁴³ S. Beckett, *Ghost Trio*, in Id., *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, cit., p. 408. Le citazioni da quest'opera saranno indicate d'ora in poi con la sigla *GT*.

⁴⁴ Ivi, p. 409.

⁴⁵ Ivi, p. 408.

⁴⁶ Si veda a questo proposito in P. Boxall, *Since Beckett*, cit., il capitolo *Faint Clarity: Tuning in Beckett*, in particolare pp. 69-73. Per Boxall, in *Ghost Trio*, «faintness repeats itself, here, again and again, until faintness itself becomes the medium in which this play takes place, but a faintness which is made into a clarity, made visible and audible, by the clear-faint voice, to whose clair-obscurity we are asked to tune».

⁴⁷ G. Deleuze, *L'Épuisé*, cit., p. 74.

⁴⁸ *GT*, p. 408.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Ivi, pp. 408-409.

⁵¹ G. Deleuze, *L'Épuisé*, cit., p. 85.

⁵² Ivi, p. 60.

⁵³ S. Connor, *Slow Going*, «Yearbook of English Studies», 30, 2000, pp. 153-165; qui p. 158.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ P. Boxall, *Since Beckett*, cit., p. 36.

⁵⁶ Per uno studio esaustivo sulla presenza della musica nell'opera di Beckett, si veda M. Bryden (ed.), *Samuel Beckett and Music*, Oxford UP, Oxford 1998. Invece, per un'analisi più specifica sul ruolo del trio per piano di Beethoven in *Ghost Trio*, su come la musica e il lavoro di Beckett si illuminino reciprocamente proprio attraverso la ripetizione di motivi ricorrenti, si veda M. Maier, *Geistertrio. Beethovens Musik in Samuel Becketts zweitem Fernsehspiel*, «Archiv für Musikwissenschaft», 57, 2, 2000, pp. 172-194.

⁵⁷ G. Deleuze, *L'Épuisé*, cit., p. 84.

⁵⁸ *GT*, p. 413.

⁵⁹ Ivi, p. 411.

⁶⁰ G. Deleuze, *L'Épuisé*, cit., p. 91.

⁶¹ S. Beckett, *For To End Yet Again*, in Id., *For To End Yet Again*, cit., p. 15.

⁶² S. Beckett, *All Strange Away*, John Calder Publishers, London 1979, p. 43 (*Quello che è strano via*, trad. it. di R. Mussapi, SE, Milano 2003, p. 66).

- ⁶³ R. Mussapi, *Postfazione* a S. Beckett, *Quello che è strano via*, cit., p. 73.
- ⁶⁴ *POP*, p. 482.
- ⁶⁵ R. Mussapi, *Postfazione* a S. Beckett, *Quello che è strano via*, cit., p. 72.
- ⁶⁶ Sia D. Cowart in *DeLillo and the Power of Language*, in J.N. Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge UP, Cambridge 2008, p. 158; sia M. Osteen nell'articolo *Echo Chamber: Undertaking "The Body Artist"*, «Studies in the Novel», 37, 2005, pp. 64-81, parlano di questo romanzo come di una «echo chamber».
- ⁶⁷ *BA*, p. 99.
- ⁶⁸ *POP*, p. 469.
- ⁶⁹ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, vol. I, trad. it. di A. Rho, Einaudi, Torino 1991, p. 630.
- ⁷⁰ D. DeLillo, *Cosmopolis*, Picador, London 2003, p. 86.
- ⁷¹ *BA*, p. 107.
- ⁷² P. Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, Routledge, New York 2006, p. 216.
- ⁷³ *BA*, p. 32.
- ⁷⁴ Ivi, p. 36.
- ⁷⁵ Ivi, p. 37.
- ⁷⁶ Ivi, pp. 38-39.
- ⁷⁷ P. Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 222.
- ⁷⁸ S. Beckett, *From an Abandoned Work*, Faber, London 1958, pp. 48-49 (*Da un'opera abbandonata*, trad. it. di V. Fantinel, SE, Milano 2003, p. 38).
- ⁷⁹ *BA*, p. 100.
- ⁸⁰ T. LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, «Contemporary Literature», 23, 1, 1982, p. 24.
- ⁸¹ *BA*, p. 82.
- ⁸² *Ibidem*.
- ⁸³ T. LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, cit., p. 24.
- ⁸⁴ Ivi, p. 26.
- ⁸⁵ D. Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, University of Georgia Press, Athens (GA) 2002, p. 204.
- ⁸⁶ *BA*, p. 74.
- ⁸⁷ M. Osteen, *DeLillo's Dedalian Artists*, in J.N. Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, cit., p. 140.
- ⁸⁸ *BA*, p. 99.
- ⁸⁹ Ivi, p. 89.
- ⁹⁰ Ivi, p. 74.
- ⁹¹ Ivi, p. 75.
- ⁹² Ivi, p. 77.
- ⁹³ Ivi, p. 92.
- ⁹⁴ C. Bonca, *Being, Time, and Death in DeLillo's "The Body Artist"*, cit., p. 64.
- ⁹⁵ *BA*, p. 107.
- ⁹⁶ Ivi, p. 84.
- ⁹⁷ M. Osteen, *DeLillo's Dedalian Artists*, cit., p. 146.
- ⁹⁸ C. Bonca, *Being, Time, and Death in DeLillo's "The Body Artist"*, cit., p. 66.
- ⁹⁹ *BA*, p. 116.
- ¹⁰⁰ *Ibidem*, corsivo mio.
- ¹⁰¹ Ivi, p. 117.
- ¹⁰² Ivi, p. 121.
- ¹⁰³ D. Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, cit., p. 208.
- ¹⁰⁴ *POP*, pp. 469-470.
- ¹⁰⁵ *BA*, p. 124.

Opere citate

- Ackerley C.J., Gontarski Stanley E. (eds), *The Grove Companion to Samuel Beckett*, Grove Press, New York 2004.
- Beckett Samuel, *From an Abandoned Work*, Faber and Faber, London 1958 (trad. it. di V. Fantinel, *Da un'opera abbandonata*, SE, Milano 2003).
- , *Three Novels. Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, Grove Press, New York 1965.
- , *Poèmes suivis de mirlitonades*, Éditions de Minuit, Paris 1978 (trad. it. di G. Bogliolo, *Poesie*, Einaudi, Torino 1980).
- , *All Strange Away*, John Calder Publishers, London 1979 (trad. it. di R. Mussapi, *Quello che è strano via*, SE, Milano 2003).
- , *Nohow on*, John Calder Publishers, London 1980 (trad. it. di G. Frasca, *In nessun modo ancora*, Einaudi, Torino 2008).
- , *Quad*, Faber and Faber, London 1984 (trad. fr. di E. Fournier, *Quad*, Éditions de Minuit, Paris 1992).
- , *For To End Yet Again*, John Calder Publishers, London 1999.
- , *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London 2006.
- , *Company / Ill Seen Ill Said / Worstward Ho / Stirrings Still*, ed. by D. Van Hulle, Faber and Faber, London 2009.
- Bloom Harold (ed.), *Don DeLillo*, Chelsea House Publishers, New York 2003.
- Bogue Roland, *Deleuze on Literature*, Routledge, New York 2003.
- Bonca Cornel, *Being, Time, and Death in DeLillo's "The Body Artist"*, «Pacific Coast Philology», 37, 2002, pp. 58-68.
- Boxall Peter, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, Routledge, New York 2006.
- , *Since Beckett: Contemporary Writing in the Wake of Modernism*, Continuum, New York 2009.
- Bryden Mary (ed.), *Samuel Beckett and Music*, Oxford UP, Oxford 1998.
- Connor Steven, *Slow Going*, «Yearbook of English Studies», 30, 2000, pp. 153-165.
- Cowart David, *Don DeLillo. The Physics of Language*, University of Georgia Press, Athens 2002.
- , *DeLillo and the Power of Language*, in J.N. Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge UP, Cambridge 2008, pp. 151-165.
- DeLillo Don, *The Names*, Vintage, London 1989.
- , *Players*, Vintage, London 1991.
- , *Great Jones Street*, Picador, London 1998.
- , *Underworld*, Picador, London 1998.
- , *White Noise* (1985), Picador, London 1999.
- , *The Body Artist*, Picador, London 2001.
- , *Cosmopolis*, Picador, London 2003.
- , *Falling man*, Picador, London 2007.
- Deleuze Gilles, *L'Épousé*, postfazione a S. Beckett, *Quad*, trad. fr. di E. Fournier, Éditions de Minuit, Paris 1992, pp. 55-106.
- Di Prete Laura, *Don DeLillo's "The Body Artist": Performing the Body, Narrating Trauma*, «Contemporary Literature», 3, 2005, pp. 483-510.
- Duvall J.N. (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge UP, Cambridge 2008.
- Keeseey Douglas, *Don DeLillo*, Twayne Publishers, New York 1993.

- LeClair Thomas, *An Interview with Don DeLillo*, «Contemporary Literature», 1, 1982, pp. 19-31.
- , *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel*, University of Illinois Press, Chicago 1987.
- Lentricchia Frank (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke UP, Durham 1991.
- Maier Michael, *Geistertrio. Beethovens Musik in Samuel Becketts zweitem Fernsehspiel*, «Archiv für Musikwissenschaft», 57, 2, 2000, pp. 172-194.
- Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945.
- , *Causeries 1948*, a cura di S. Menase, Éditions du Seuil, Paris 2002.
- Musil Robert, *L'uomo senza qualità*, trad. it. di A. Rho, Einaudi, Torino 1991.
- Osteen Mark, *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000.
- , *Echo Chamber: Undertaking "The Body Artist"*, «Studies in the Novel», 37, 2005, pp. 64-81.
- , *DeLillo's Dedalian Artists*, in J.N. Duval (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge UP, Cambridge 2008, pp. 137-150.
- Wilcox Leonard, *Baudrillard, DeLillo's "White Noise", and the End of Heroic Narrative*, «Contemporary Literature», 3, 1991, pp. 346-365.

Sassi contro il cielo Menzogna individuale e verità di Stato in Oscar Wilde

Duccio Chiapello

Università di Torino (<duccio.chiapello@unito.it>)

Abstract

The late Victorian era saw Oscar Wilde's rise to success and fall from grace. For many years the Irish author lived a double life. He was both a celebrated man of letters, and an irreducibly extraneous body. His essay *The Decay of Lying*, published in 1889, is a Socratic dialogue that, through its inherent duplicity, exhibits this binary condition. On one hand it is a brilliant work of criticism – pleasantly heterodox – that fully embodies Wilde's rule of "bewildering the masses", while on the other, even though backhandedly, it gives a recalcitrant account of the implacable social control of his time. In this eulogy of the art of lying – mainly understood as a way of "saying no" to the truths of power – Wilde reveals the theoretical foundations and originality of his political philosophy, which is the same as that displayed in his later essay *The Soul of Man Under Socialism* (1891).

Keywords: Oscar Wilde, truth and power, lying, society, politics

1. Un saggio da tre franchi e cinquanta

La decadenza della menzogna, saggio redatto in forma di dialogo, comparve per la prima volta sul periodico londinese «The Nineteenth Century» nel gennaio del 1889¹; fu poi ripubblicato nel 1891, con modifiche, in *Intentions*, raccolta di lavori wildiani che comprendeva anche *Il critico come artista*, *La verità delle maschere* e *Penna, matita e veleno*².

Della genesi dell'opera dà brevemente conto lo stesso Wilde nel *De Profundis*: «L'idea, il titolo, il trattamento, lo stile: tutto fu ottenuto al prezzo dei tre franchi e cinquanta del conto della *table d'hôte*»³ in cui l'autore irlandese e Robert Ross⁴ pranzarono in una giornata piuttosto comune dell'anno 1888.

Altre rilevanti e affidabili informazioni sulla composizione del saggio non sono reperibili oggi, così come non lo erano probabilmente neppure al tempo di Wilde, se, ad esempio, lo scrittore e giornalista James Runciman⁵, dopo aver inutilmente tentato di acquisire notizie su *La decadenza della menzogna*, il primo gennaio del 1890 si decideva a scrivere a James Whistler⁶ per ottenere chiarimenti che neppure quest'ultimo sarebbe stato in grado di fornirgli⁷.

Questa relativa povertà di elementi conoscitivi è probabilmente uno dei fattori che, nel tempo, hanno contribuito ad alimentare, nei confronti dell'opera in questione, approcci critici parziali, disorganici e, talora, arbitrari.

La decadenza della menzogna, al pari o forse ancor più di altri scritti di Wilde, ha infatti trovato posto, fin dalla pubblicazione, in quella galleria di creature esotiche della cultura che, non appartenendo in senso stretto né alla letteratura né alla libellistica, né alla filosofia né alla critica d'arte, né al pensiero politico né alla sociologia, vengono prevalentemente catalogate sulla base della forma espressiva o dello stile⁸. E, come spesso accade quando lo stile domina – sia che incanti, sia che ripugni – contenuti, per quanto solidi, finiscono per passare in subordine⁹.

Altre linee interpretative del saggio wildiano, volte invece a spiegarlo soprattutto alla luce di opere e autori a lui coevi, hanno parimenti condotto a risultati largamente insoddisfacenti, o, almeno, si sono attestate su posizioni fra loro così distanti da lasciare la questione sostanzialmente irrisolta¹⁰.

In sostanza, si potrebbe concludere che non c'è accordo nel definire 'cosa sia' *La decadenza della menzogna* perché non è facile definire 'chi sia' Oscar Wilde, specialmente il Wilde saggista e critico, dedito a una costante e radicale decostruzione delle proprie fonti, continuamente sezionate e ricombinate in una miriade di scatole cinesi e specchi rovesciati¹¹, attraverso cui non di rado finisce per fraintendere volutamente, se non per irridere e intenzionalmente calpestare, i propri modelli di riferimento.

In questa sede si tenterà di analizzare quelle pagine, con lo specifico obiettivo di identificare, attraverso le caleidoscopie e i paradossi, la primitiva, fondamentale articolazione delle idee politiche di Wilde, che precorre e prepara quella più esplicita e organica che sarà il tema centrale dell'*Anima dell'uomo sotto il socialismo* (1891).

2. «Reality on the tight-rope»¹²

Il saggio wildiano sulla menzogna è anche, e forse soprattutto, un trattato sul potere: un potere che, nel suo dispiegarsi, si traduce nella colonizzazione e nel governo del mondo della 'verità' e nella conseguente determinazione autoritativa dei 'dati di fatto' e degli stessi canoni interpretativi della realtà.

Fin dalle pagine d'esordio dell'opera, il mentire interseca la sfera della politica. Quando infatti uno dei due personaggi del dialogo, Vivian, annuncia all'amico Cyril di voler pubblicare un articolo avente ad oggetto la decadenza

della menzogna, Cyril si meraviglia che quest'ultima sia prossima all'estinzione e commenta con stupore: «Credevo che i nostri uomini politici [ne] avessero tenuto vivo l'uso»¹³.

Subito, però, la questione si rivela molto più complessa e niente affatto riducibile alla mera tematizzazione della menzogna come *instrumentum regni*: innanzitutto perché, in Wilde, il potere non è né esclusivamente né primariamente una risorsa a esclusiva disposizione della politica, dei politici o dei 'potenti'.

Siamo, qui, anni luce lontani dalla tematizzazione classica dello Stato come entità che rivendica il monopolio della forza legittima, sancendo il primato della politica come primato della coercizione. Wilde, allo scorcio della tarda età vittoriana, osserva infatti l'ordine sociale e lo vede piuttosto retto dal monopolio della verità. Dalla sua prospettiva non è sufficiente, per spiegare i connotati di tale ordine, offrire una semplice radiografia del suo assetto istituzionale, a partire da quella Camera dei Lord che «non dice nulla» e da quella Camera dei Comuni «che non ha nulla da dire, e lo dice»¹⁴: occorre piuttosto addentrarsi nel complesso intrico di forze e determinanti di natura psicologica e sociale, prima ancora che politica, che costruiscono e alimentano la struttura profonda della realtà così come viene percepita, riconosciuta e accettata.

Il vero Sovrano, prima ancora del Re, è infatti proprio la Realtà: ad essa l'uomo non si oppone, in quanto la assume come l'irresistibile «essere che è e che non può non essere»¹⁵ di presocratica memoria. La forza della 'realtà' è qualitativamente diversa da quella delle armi e prescinde dalla loro coerenza, perché esercita un potere condizionante a monte della libertà, agendo dunque in modo radicalmente differente dalle dinamiche di repressione o di deterrenza, che dispiegano invece i loro effetti a valle. L'arbitrio del potere va dunque combattuto sul terreno della verità, prima ancora che su quello della libertà *pure et simple*.

«Per poter valutare la Realtà», scrive Wilde, «è necessario vederla camminare su una corda tesa. Quando le Verità diventano acrobati, allora possiamo giudicarle»¹⁶. L'acrobata è colui che affronta l'abisso potendo contare soltanto sulle proprie personali qualità e risorse. Spingere la Realtà a camminare sulla corda tesa significa pertanto metterla nella condizione del più estremo dei funamboli, privandola della rete di protezione delle convenzioni e dei dati di fatto che vengono riconosciuti come indiscutibili solo in ragione di una dogmatica che ne garantisce lo statuto, o in forza di una lunga sedimentazione nella tradizione o nella consuetudine. Si tratta, in fondo, del vecchio 'principio di autorità' opportunamente rivisitato: la garanzia della verità non sta più, come un tempo, nell'indiscutibile autorevolezza della voce che la proclama, ma trova piuttosto il suo fondamento nella solidale omogeneità di un intero sistema.

Solo le verità che sono in grado attraversare la corda tesa – ovvero sia le verità che sopravvivono a questo radicale processo di spoliatura critica – pos-

sono rimanere in piedi. E, suggerisce Wilde, pochissime sono quelle in grado di attraversare davvero l'abisso. L'unico dato indubitabilmente insuperabile e originario, per l'autore irlandese, è in fondo la «orribile realtà universale chiamata natura umana»¹⁷: altra e diversa cosa sono invece le costruzioni sociali che nel tempo si sono sedimentate e consolidate con lo scopo – almeno dichiarato – di imbrigliare, circoscrivere e controllare la durezza di tale realtà, onde renderla meno ferina, e che poi, tuttavia, hanno finito per acquisire anch'esse lo *status* di indiscutibili dati di fatto, aggiungendo limiti alla libertà dell'uomo, senza per questo privarlo dei pesi gravanti sulle sue spalle.

La *divina auctoritas* di un Re può essere smentita solo mostrando al mondo che costui è un comune individuo, in nulla diverso da tutti gli altri. In modo analogo, Wilde intende mettere in discussione la sovranità della realtà così come essa viene socialmente e politicamente intesa e rappresentata: per demitizzarla, usa le risorse dell'ironia, del paradosso, del ragionamento per assurdo così da mostrare quanto essa sia debole, nuda e precaria al di fuori del contesto autoreferenziale che la protegge.

Il discorso sulla verità, in Wilde, è costitutivamente politico, in quanto 'discorso sul potere'. Un discorso sul potere che però non diventa immediatamente 'discorso sui potenti', poiché non indica in prima battuta una corona o un palazzo in cui tale potere dimori realmente. Quando l'autore irlandese punta il dito sull'istituzione, lo fa anzi quasi sempre per irriderne la marginalità: la Regina, la Camera dei Comuni, la Camera dei Lord, non sono altro che persone o gruppi di persone – spesso uomini piccoli dai grandi difetti e dagli ancor maggiori appetiti – che di per sé, nonostante *l'allure* del dominatore, non sarebbero in grado di muovere alcunché di sostanziale, al di fuori dell'ambito dell'ordine che li esprime e nel contempo li controlla.

Il potere 'politico', nel senso ampio e pieno del termine, non si riduce alle sue istituzioni, che ne rappresentano soltanto il più macroscopico degli epifenomeni. Non sono infatti queste ultime ad essere al centro del discorso: dal lavoro di Wilde emergono, piuttosto, i connotati sfumati e apparentemente cedevoli di quel potere «immenso e tutelare» che Tocqueville aveva tratteggiato nella seconda parte di *La democrazia in America*¹⁸, sottolineandone tutta la pervasività e la naturale, e per così dire genetica, predisposizione a permeare la dimensione pubblica nel suo complesso, in una sorta di movimento espansivo, di 'colonizzazione dolce' e progressiva degli spazi sociali, fino ad arrivare alla consunzione delle differenze qualitative fra individui.

«L'idea di formare una sola classe di cittadini», che secondo il Tocqueville de *L'antico regime e la rivoluzione* «sarebbe piaciuta a Richelieu»¹⁹, ritorna in Wilde attraverso l'evocazione della natura pervasiva di un pensiero unico, che per il potere è la leva incruenta per prevenire o contenere il dissenso e che per gli individui è il comodo *mainstream* che offre identificazione e riconoscimento sociale al prezzo del sacrificio di posizioni critiche da rifuggire in quanto chiaramente svantaggiose e sconvenienti²⁰. Una sola classe di cittadini non nel

senso di una *reductio ad unum* delle differenziazioni e delle gerarchizzazioni sociali, quanto piuttosto nella cancellazione di ogni resistenza specifica rispetto al perpetuarsi dello status quo. Quella paventata da Wilde è, dunque, una società di organici e di integrati.

Va notato che, nella *Decadenza della menzogna*, quest'ultimo scenario non è agitato come un rischio o come una linea di tendenza, ma è delineato come un fatto solidamente acquisito. Il panorama è quello di un assetto socio-politico in cui la saldatura fra ambiti quali la politica, la giustizia, l'informazione e la religione è ormai consolidata e collaudata, e si estrinseca non in forme istituzionali o superistituzionali, né in organismi di fatto o di diritto, quanto piuttosto in una verità pubblica che è assurta allo statuto di *factum* incontrovertibile.

È chiaro come, in Wilde, tale verità pubblica sia in gran parte espressione dei rapporti di forza in essere nel contesto sociale, ma è altrettanto evidente che essa non è né interamente disponibile né del tutto manipolabile, neppure da parte degli attori dominanti. Come accadeva nell'antico Stato giurisdizionale, in cui il potere del sovrano era sì prevalente, ma ben lungi dal dispiegarsi in modo piano e incontrastato, dovendosi al contrario confrontare con un ordinamento che ad esso preesisteva e che lo condizionava, così anche la società vittoriana dipinta da Wilde è retta da un'antica ossatura che ne perpetua i connotati di fondo. La verità pubblica – che ha significative e immediate declinazioni e implicazioni nell'ambito della morale pubblica – legittima, conforma e regge un'enorme e multiforme macchina, un apparato solidale di istituzioni, corporazioni, organismi pubblici e privati, laici e confessionali. Agli occhi dell'autore irlandese, l'Inghilterra *fin de siècle*, con il suo colonialismo scevro da remore, la sua aristocrazia insieme terriera e finanziaria, la sua solida stratificazione in classi appena scalfita da un socialismo in larga parte intellettuale, è la rappresentazione concreta di questa macchina composta da parti fra loro solidali e assoggettata alla guida 'dolce' di un'élite in grado di assecondarne la natura e nel contempo di orientarne il funzionamento.

Due sono pertanto gli elementi che si integrano in questo affresco: da una parte la verità pubblica, dall'altra i suoi sacerdoti; e Wilde si dedica ad entrambi.

3. *La verità e i suoi sacerdoti: una meccanica celeste applicata alle élite*

La verità pubblica, spinta sulla corda tesa della ragion critica, è mostrata da Wilde innanzitutto sotto il profilo della debolezza teorica dei suoi fondamenti. L'autore si muove a partire dalla lezione kantiana, così presente dei suoi *Oxford Notebooks*²¹, per sottolineare come, sotto il profilo strettamente teoretico, il pensiero umano non possa che condurre a verità parziali, aporetiche, contraddittorie, spesso antinomiche; su cosa si fonda, allora, l'assiomatica invincibile che regge il *kosmos* vittoriano? La risposta non può essere che una: la 'verità',

così com'è comunemente intesa, è in realtà il frutto di una costruzione sociale – che molto ricorda la «moral chemistry» di Clifford²² – estrinsecantesi in un sistema organico di menzogne ufficiali; ed è proprio l'ufficialità in quanto tale a conferire ad esse lo statuto e il crisma della verità.

L'universo socio-politico, in fondo, può essere rappresentato come un grande scenario in cui sistemi di menzogne concorrenti si affrontano e lottano per conseguire l'ufficialità ed essere così elevate a dati di fatto. Nell'Inghilterra vittoriana, tale lotta ha portato all'affermazione, al consolidamento e al radicamento di una 'versione della verità' che può contare su un alto grado di pervasività e di elaborazione e che necessita, al fine del suo mantenimento, di un modesto ricorso alla forza o a forme istituzionalizzate di vigilanza, proprio perché, come si è già accennato, i condizionamenti a monte della libertà individuale riducono la necessità di interventi a valle.

Wilde, nella *Decadenza della menzogna*, non si propone di addentrarsi in una disamina analitica dei connotati del sistema di menzogne ufficiali in cui consiste la verità pubblica; tuttavia gli autori che ha presenti nel corso della stesura, da Sánchez a Platone a Kant²³, diffusisi tutti in una qualche forma di casistica dei diversi generi di menzogna, lo inducono a procedere ad alcune esemplificazioni.

L'argomento di riferimento è che la verità in quanto *adaequatio rei et intellectus* è, come è stato già ricordato, inattuabile dal punto di vista conoscitivo e irrilevante sotto il profilo dell'analisi socio-politica, in quanto, in quest'ultimo contesto, essa è definibile come il mero prodotto finale di una lotta fra sistemi di menzogne senza particolare statuto teoretico.

La grande discriminante, pertanto, è fra menzogne organiche alla verità dominante, che hanno diritto di cittadinanza nella dimensione pubblica e ufficiale, e menzogne che invece sono contrastanti con essa e i cui contenuti, pertanto, sono *tout court* eversivi.

Le menzogne riconducibili alla prima categoria – quelle cioè funzionali o comunque coerenti con lo status quo socio-politico – sono parti organiche nell'universo della 'realtà' e sono accreditate come 'dati di fatto'; le altre, al contrario, sono patentemente alternative e irriducibilmente contrastanti con la verità riconosciuta. Non sono, pertanto, integrabili come tali in quest'ultima, e non possono che rifuggire dalle sue forme e dai suoi canoni interpretativi. Proprio per questo, secondo Wilde, esse non devono neppure ricercare la sanzione di alcun tipo di verifica o di conferma. Al contrario, devono nutrire un «sano disprezzo naturale per qualsiasi tipo di prova»²⁴ o dimostrazione: per ottenere il crisma di 'verità' dovrebbero infatti sacrificare la propria *raison d'être* sull'altare dell'omogeneità al contesto ufficiale.

Nella *Decadenza della menzogna*, la breve casistica delle menzogne organiche alla verità pubblica viene scenograficamente declinata in una piccola galleria di mentitori, o meglio, di categorie di mentitori. I politici, innanzitutto, che intendono la menzogna come arte della falsa dichiarazione²⁵, ovverosia

come esercizio di produzione di bugie che ricalcano le forme delle verità di fatto, e che pertanto vengono dimostrate e argomentate come tali. Anche ai professionisti del foro Wilde rimprovera un simile *modus operandi*: infatti, sotto il loro razionale ragionare secondo il diritto e il loro sistematico appellarsi ai precedenti, si nasconde un agire costantemente orientato al rafforzamento della verità ufficiale, ed è pertanto in tale sfera che esaurisce tutto il suo orizzonte di autorevolezza e di significato. Wilde, a tal proposito, nota ironicamente che gli avvocati riescono a strappare ai giurati trionfali verdetti di assoluzione per i loro clienti perfino quando tali clienti sono indiscutibilmente innocenti²⁶, come a dire che qualsiasi attinenza fra il loro operato e ciò che si colloca al di fuori della verità ufficiale è del tutto incidentale.

Analoga ironia viene riservata ai giornalisti: Wilde, continuando con il suo argomentare per paradossi, nota come gli organi di stampa siano così scaduti che ora ce ne si possa assolutamente fidare²⁷, alludendo niente affatto velatamente alla loro completa affidabilità per il potere. Nella parte finale della *Decadenza della menzogna*, l'autore irlandese puntualizza inoltre che la menzogna volta a ottenere uno stipendio mensile è, naturalmente, «ben nota a Fleet Street»²⁸.

I suoi strali, poi, si dirigono verso la Chiesa d'Inghilterra. L'autore irlandese è ben conscio della naturale tensione sussistente fra i contenuti della fede cristiana e la dominante verità ufficiale con il suo culto del dato di fatto. Il messaggio di Cristo, di per sé, rappresenta infatti a suo avviso un dirompente atto d'accusa nei confronti della 'realtà secondo il potere' e una potente rivendicazione delle ragioni di una ricerca della verità condotta a prescindere dai suoi sacerdoti, quando non in aperto contrasto con essi; tuttavia l'istituzione ecclesiastica britannica, accusa Wilde, ha finito per sacrificare la fede sull'altare della realtà, andando così ad ingrossare i ranghi dei garanti dell'ordine costituito. Scrive infatti, in un passaggio al contempo ironico e teso:

Quanto alla Chiesa, non so immaginarmi niente di meglio per la cultura di un paese della presenza in esso di una corporazione di uomini il cui dovere sia di credere nel soprannaturale, di eseguire quotidianamente miracoli e di tenere viva quella facoltà mitopoietica che è tanto essenziale per la fantasia. Senonché nella Chiesa inglese un uomo ha successo non per la sua capacità di credere, ma per la sua capacità di non credere. La nostra è la sola Chiesa dove lo scettico è in piedi davanti all'altare e dove San Tommaso è considerato l'apostolo ideale. [...] La diffusione del senso comune nella Chiesa inglese è una cosa deplorabilissima. Non è altro che una degradante concessione a una bassa forma di realismo.²⁹

Ci troviamo, qui, di fronte alla raffigurazione della Chiesa come di un vero e proprio elemento di controllo, ammortizzazione e irreggimentazione della forza dirompente del messaggio del suo fondatore, se non di voluto e radicale tradimento dei suoi insegnamenti. «Ogni grand'uomo oggi giorno ha i suoi discepoli, ed è sempre Giuda a scriverne la biografia»³⁰ è il fulminante

aforisma che Wilde dedica al destino dei grandi maestri spirituali, che se tornassero in vita troverebbero il loro traditore assiso sul loro seggio. Cristo, che domina l'intera produzione dell'autore, dalle prime opere al *De Profundis* (1897) e alla *Ballata del carcere di Reading* (1898), è del resto per molti versi pienamente accostabile al Gesù del *Grande inquisitore* dostoevskiano (*I fratelli Karamazov*, 1879) incarcerato dalla sua stessa Chiesa; così come il candido Zarevič wildiano di *Vera o i nichilisti* (1880), erede al trono e membro del gruppo rivoluzionario, è straordinariamente simile ai personaggi che l'autore russo ispira alla figura di Cristo, l'uomo perfettamente estraneo alle meccaniche del potere, il senza peccato, l'innocente e quindi malato – si pensi ad Alexej in *Umiliati e offesi* (1861) o al Principe Myškin nell'*Idiota* (1869)³¹.

L'ultimo, ulteriore e più temibile utilizzo della menzogna a supporto della verità ufficiale è infine, per Wilde, quello finalizzato al «miglioramento dei giovani»³². La disamina dell'autore irlandese allinea diverse agenzie educative che perseguono a diversi livelli tale scopo: la famiglia, l'istruzione pubblica, la *society*.

La famiglia è, fra le tre, la prima a intervenire, e il suo contributo ai fini del controllo sociale è particolarmente interessante. Essa, infatti, con la sua funzione pedagogica serve il potere in via tutt'altro che intenzionale: quelli che mette in campo sono piuttosto modelli educativi dalle caratteristiche socialmente indotte, o ereditate attraverso la tradizione e acriticamente reiterate. Per questo motivo, il ruolo della famiglia nel consolidamento dello *status quo* attraverso la menzogna è sì fondamentale, ma dilettesco³³, benché, non manca di aggiungere Wilde, «tutte le buone madri» mostrino, nel loro piccolo, «speciali attitudini»³⁴ nel contribuire a tale processo.

La seconda agenzia, l'istruzione pubblica, non fa che raffinare il lavoro iniziato a livello familiare valendosi di educatori professionisti ed esercitando così un'azione omologante su scala nazionale. A tal proposito, nella *Decadenza della menzogna* l'autore irlandese nota ironicamente che «la menzogna intesa a migliorare i giovani, che è alla base dell'istruzione del nostro paese, sussiste ancora tra noi, e i suoi vantaggi sono così mirabilmente esposti nella *Repubblica* di Platone che non è il caso di soffermarvisi»³⁵.

Per ciò che riguarda la *society* occorre invece, per meglio comprenderne le modalità di azione, rifarsi a quanto già esposto a proposito di quel pensiero unico che, in Wilde, trova la sua naturale incarnazione in un assetto socio-politico entro cui si saldano forze e poteri di diversa natura.

La *society* è, appunto, il luogo non solo ideale, ma anche fisico – si pensi ai salotti che costituiscono l'immane scenografia delle commedie wildiane – in cui le élite della politica, della religione, dell'informazione, dell'amministrazione, della letteratura, dell'economia e della moda promuovono e al contempo scontano il perpetuarsi di un ordine complessivo mite nelle forme e totalizzante nella sostanza. La *society* si manifesta, a coloro che si presentano al suo cospetto, nelle vesti della società degli «anziani e dei ben informati»³⁶, dunque proprio come custode della verità, nel doppio significato di custode

della tradizione e dell'ufficialità. Chi è destinato ad essere cooptato nell'élite intraprende pertanto un terzo iter educativo – proprio attraverso la *society* – nel corso del quale acquisirà «la morbosa e malsana tendenza a dire la verità»³⁷: ovviamente, la verità ufficiale.

La rassegna delle 'agenzie della verità' proposta da Wilde segna ad un tempo la forza e il limite della valenza politica delle tesi della *Decadenza della menzogna*.

È evidente, nel saggio in questione, l'interesse per le modalità dolci con cui si può produrre e perpetuare un ordine sociale in cui l'obbedienza non è ottenuta mediante estorsione e neppure tramite persuasione, ma attraverso una sorta di inoculazione surrettizia di una verità che non è coniata centralmente da un unico soggetto, ma che è formata, solidalmente promossa e tramandata da una platea di attori che hanno interesse al perpetuarsi dello *status quo*, tramite un'attività coordinata, in parte intenzionalmente e in parte pre-intenzionalmente o non intenzionalmente.

Si potrebbe dunque affermare che la diagnosi di Wilde preveda una sorta di meccanica celeste applicata alle élite, in cui le orbite regolari dei grandi corpi celesti – i portatori di grandi interessi economici, i decisori politici, i maggiori organi d'informazione, le gerarchie ecclesiastiche – si intersecano armonicamente nel loro signoreggiare sul cielo, senza interferire reciprocamente, ma anche senza lasciare ad altri spiragli e margini di manovra.

Il limite teorico della *Decadenza della menzogna*, in questo contesto, risiede proprio nell'incompiuto riconoscimento della politica come sfera autonoma, sia dal punto di vista della sua identità disciplinare, sia dal punto di vista della sua efficace declinazione in assetti istituzionali, procedure, norme e modalità di organizzazione sociale. Un limite, per la verità, ostentatamente esibito, e che va brevemente precisato nelle sue ragioni, che hanno un risvolto descrittivo e insieme valutativo.

Come abbiamo visto, Wilde sviluppa infatti un'analisi che di fatto depone l'autonomia della politica in quanto *scientia*, sia la sua peculiarità di *modus gerendi* della società. L'autore irlandese – è bene precisarlo – non trascura quindi la specificità della politica per superficialità analitica, ma piuttosto perché intende recisamente negare proprio tale specificità. E la nega constatandone, sul fronte teorico, l'attitudine puramente figurativa nel dar conto delle dinamiche del potere, e, sul fronte della 'realtà effettuale', la completa permeabilità ad opera di altre forze e forme di azione sociale.

Si possono a questo punto meglio comprendere le ragioni per cui Wilde brandisce con tanta virulenza l'arma della menzogna individuale, cosa ben diversa della menzogna del potere, che si erge a verità ufficiale. Essa è, infatti, l'istanza del singolo uomo, il suo sguardo sul mondo e il suo originale orizzonte di significati, che viene respinto e sommerso perché non conforme, estraneo, anzi straniero, a uno *status quo* a tal punto consolidato da aver plasmato la realtà e, nel contempo, cancellato le proprie impronte.

La menzogna individuale a cui allude Wilde – e che purtroppo è in decadenza – è dunque il ‘dire di no’ alla verità del potere, è l’estrema difesa del singolo contro le complesse dinamiche di accerchiamento e neutralizzazione di cui è oggetto: è, pertanto, la sfida al cielo, il sasso gettato nell’ingranaggio delle meccaniche del *kosmos* ufficiale. Una sfida, questa, che si svolge su un altro piano rispetto a quello su cui agiscono i ‘decisori del vero’, con la loro assiomatica del tutto immanente all’ordine stabilito. Non a caso, l’autore irlandese esalta la «menzogna dell’arte»³⁸. Tale concetto, occorre chiarirlo subito, si estende ben oltre la sua semplice connotazione estetica. L’artista, infatti, è per Wilde, fin dall’inizio, l’uomo che vive autenticamente: una concezione che condivide con William Morris. L’autore irlandese, in *The English Renaissance of Art* (1913), non a caso nota: «Ricordo che William Morris mi disse, una volta: ‘Ho tentato di rendere ciascuno dei miei lavoratori un artista, e quando dico *un artista* intendo *un uomo*’»³⁹. Questa frase echeggerà a lungo nella mente di Wilde, fino a manifestarsi in tutte le sue implicazioni nell’*Anima dell’uomo sotto il socialismo* (1891).

È, del resto, proprio alla luce di tale inscindibile saldatura fra uomo e artista che va letta anche l’adesione di Wilde a uno dei classici principi del movimento estetico, sintetizzato nell’espressione *l’art pour l’art* (o ‘*art for art’s sake*’, o ‘*ars gratia artis*’), generalmente attribuita a Théophile Gautier, ma già formulata, in diversi modi, nell’opera di Victor Cousin, Benjamin Constant ed Edgar Allan Poe. L’estetismo, brandendo la bandiera dell’arte per l’arte, si proponeva di proteggere l’arte stessa da qualsiasi interferenza che mirasse a subordinarla a finalità educative, didattiche, morali o di qualsivoglia utilità sociale. Una sorta di dichiarazione di indipendenza che, però, rischiava di implicare anche il confinamento dell’espressione artistica – e quindi dell’artista – in una dimensione autoreferenziale e fittizia, una immensa bolla perfetta senza relazioni con la realtà.

Nella *Decadenza della menzogna*, Wilde enuncia invece il medesimo principio in forme ben più aggressive, tendenti a scongiurare un simile rischio. L’*art pour l’art* diventa infatti, si potrebbe dire, la ‘*mensonge pour la mensonge*’, ovvero il ricorso trasparente a una menzogna che ha in sé la sua riprova, che è nitida «dimostrazione di se stessa»⁴⁰, e che dunque si pone in concorrenza con l’opacità delle cosiddette ‘verità’ subordinate alla giustificazione dell’ordine costituito. Il fatto che l’autore irlandese accrediti la menzogna «come scienza»⁴¹ significa del resto che egli la concepisca strategicamente e non tatticamente, riconoscendole dunque un valore intrinseco, e non accettabile solo in quanto espediente, mezzo o strumento da assoggettare a logiche esterne.

Se Wilde insiste tanto sulla natura e sulla funzione dell’arte, è proprio perché essa può far saltare le logiche quantitative a cui è legato il riconoscimento della verità pubblica e può perfino erodere la coerenza sistematica del lessico consolidato con cui essa abitualmente si esprime e viene ripresa, ripetuta e dunque rafforzata a tutti i livelli.

Quando l'autore irlandese, con la forza d'urto del paradosso, passa a dimostrare come l'espressione artistica non sia affatto espressione del suo tempo, né imiti in alcun modo la vita, ma piuttosto sia oggetto di imitazione da parte di quest'ultima⁴², sottolinea da una parte la vulnerabilità del concetto di 'realtà' e, dall'altra, l'urgenza di scompaginare fin dalle fondamenta una verità pubblica da lui percepita come totalizzante, espressione e voce di un altrettanto totalizzante ordine sociale, organizzato secondo una pretesa assoluta di oggettività.

Ed è proprio in relazione a questa urgenza che Wilde lamenta la «decadenza della menzogna, come arte, come scienza e come piacere sociale»⁴³. Tale decadenza colpisce la menzogna come scienza, in quanto il sapere critico si rivela sempre meno in grado di rompere la cortina di verità arbitrarie e dati di fatto che avvolge la società come una lussuosa e sgargiante camicia di forza; ma anche come arte, poiché si è impoverita l'antica *techné* dell'uomo sul fronte del 'dire di no' al potere; e, infine, anche come piacere sociale, perché la morale vittoriana, con la sua pesantezza, ha scoraggiato e inaridito perfino le sue più superficiali e spicciole dissacrazioni.

La decadenza della menzogna, in Wilde, è pertanto la diagnosi di un male doppio: da una parte, la compressione dei diritti di parola, di informazione, di espressione che, per vie spesso indirette, grava sulla società del suo tempo; dall'altra, le patologiche ragioni di tale compressione, che risiedono innanzitutto nella spesso spontanea rinuncia, da parte degli individui, al pieno esercizio dell'arte della critica, in nome di quel benessere tiepido, di quella confortante ed ospitale verità *prêt-à-porter* che sempre affascina noi abitanti dell'ordine costituito, a prescindere da come, da chi e da cosa costituito sia.

Note

¹ O. Wilde, *The Decay of Lying: A Dialogue*, «The Nineteenth Century», XXV, 143, 1889, pp. 35-56. In questo articolo riprendo, sviluppo e approfondisco alcuni temi enucleati nel mio *Il fantasma bulimico. Oscar Wilde e la costitutio vittoriana* (Aracne, Roma 2012).

² O. Wilde, *Intentions*, James R. Osgood, McIlvaine & Co, London 1891. Nell'edizione in volume il sottotitolo del saggio mutò da *A Dialogue* in *An Observation*.

³ O. Wilde, *De Profundis*, in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 1992, p. 640.

⁴ R. Baldwin Ross (1869-1918), canadese, fu giornalista e critico d'arte. Fu, insieme alla scrittrice Ada Levenson, l'amico più leale e generoso verso Wilde, di cui fu anche, per esplicita volontà dell'autore irlandese, esecutore testamentario.

⁵ James Runciman (1852-1891), scrittore, giornalista e insegnante, collaborò con periodici quali «The Teacher», «The Schoolmaster», «Vanity Fair» e «London». Degli ultimi due fu anche vicedirettore.

⁶ James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), americano, fu pittore di grande talento e pessimo carattere, dedito in ugual misura alla ricerca artistica e al culto della propria personalità. Fu amico di Wilde e, nel contempo, suo acceso e scorretto rivale, specie da quando, sul finire degli anni Ottanta del Novecento, il crescente successo dell'autore irlandese iniziò a mutare gli equilibri del loro rapporto.

⁷ Si veda la lettera di James Runciman a James McNeill Whistler, 1° gennaio 1890, manoscritto MS Whistler R232, Manuscript Collections, Università di Glasgow. Dalla stessa

missiva si deduce, fra l'altro, che Runciman e Whistler avevano complottato per screditare Wilde alimentando e diffondendo sospetti di plagio a suo carico. Ciononostante, il primo era stato profondamente colpito da *The Decay of Lying* (1889) e, in qualche modo, la superiorità dello stile wildiano aveva profondamente compromesso la sua fiducia nelle proprie capacità di scrittore. Nella lettera, Runciman dichiara addirittura di essere intenzionato a smettere di scrivere, qualora fallisca nel suo tentativo di «superare Wilde»; egli morirà l'anno seguente per «superlavoro» (Cfr. G. Allen, *A Note on the Author*, in J. Runciman, *Side Lights*, T. Fisher Unwin, London 1893).

⁸ Su tali aspetti, si vedano, ad esempio, E. San Juan, *The Art of Oscar Wilde*, Princeton UP, Princeton 1967; S. Migdal, *The Poseur and the Critic in Some Essays of Oscar Wilde*, «Dalhousie Review», XLVII, 2, 1967, pp. 65-70; H. Sussman, *Criticism as Art: Form in Oscar Wilde's Critical Writings*, «Studies in Philology», LXX, 1, 1973, pp. 108-122. Una interessante raccolta di recensioni coeve alle opere di Wilde, curiosamente in linea con molta della critica successiva, è pubblicata in K. Beckson, *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, Routledge, London 1997.

⁹ In una lucida recensione del 1892, l'americana Agnes Repplier pronosticava la scarsa fortuna a cui sarebbero andati incontro i saggi di Wilde, sulla base di due considerazioni: innanzitutto le sue idee erano «estrane alle prevalenti mode di pensiero», fattore che ne avrebbe pregiudicato la credibilità; in secondo luogo, la forma espressiva da lui adottata era insolita, e questo aspetto non avrebbe fatto altro che gettare ulteriore discredito sui suoi lavori, poiché «la gente è più impressionata dal modo in cui una cosa viene detta che dalla cosa in quanto tale» (cfr. A. Repplier, *Oscar Wilde's Intentions*, «North American Review», CLIV, January 1892, pp. 97-100. L'autrice utilizzò tale articolo anche a supporto della sua *nomination* di *Intentions* come 'Best Book of the Year').

¹⁰ Rappresentazione plastica di tale difficoltà è la recente opera di I. Small, *Oscar Wilde: Recent Research*, ELT Press, Greensboro 2000, in cui l'autore, dando conto dell'ultimo decennio di lavori su Wilde, li ordina sulla base di paradigmi interpretativi la cui presupposta inconciliabilità è la *ratio* stessa della struttura del volume.

¹¹ Wilde, in *The Critic as Artist* (1890), definisce esplicitamente le fonti di un'opera originale come «rough material», facendo l'esempio di Omero, che lavorò su vecchie ballate e antiche leggende, o Shakespeare, che a sua volta attinse 'materia grezza' da cronache, racconti e drammi (cfr. O. Wilde, *Il critico come artista*, in Id., *Opere*, cit., p. 263). Inoltre, rispondendo a un letterato che gli faceva presente di aver messo mano a un «adattamento» di un'opera di Bunyan, ebbe occasione di chiarire che non si dovrebbe mai dire di aver «adattato» nulla, ma ci si dovrebbe invece «appropriare» di tutto, in quanto ogni adattamento è un tradimento, e, dunque, è preferibile rescindere e rimuovere qualsiasi legame fra la propria opera e quella dell'autore al quale è ispirata. (Cfr. C. Kernahan, *In Good Company: Some Personal Recollections of Swinburne, Lord Roberts Watts-Dunton and Oscar Wilde*, John Lane, London 1917, pp. 189 e sgg.).

¹² O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, Rizzoli, Milano 1975, p. 55.

¹³ O. Wilde, *La decadenza della menzogna*, in Id., *Opere*, cit., p. 203.

¹⁴ O. Wilde, *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, in Id., *Opere*, cit., p. 359.

¹⁵ Parmenide, *Sulla natura*, frammenti 2 e 6.

¹⁶ O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, cit., p. 55.

¹⁷ O. Wilde, *La decadenza della menzogna*, in Id., *Opere*, cit., p. 210.

¹⁸ Cfr. A. de Tocqueville, *La democrazia in America*, Utet, Torino 1968, II, p. 812.

¹⁹ Cfr. A. de Tocqueville, *L'antico regime e la rivoluzione*, Rizzoli, Milano 1981, p. 43.

²⁰ Wilde, nelle sue opere, chiama esplicitamente in causa Tocqueville in una sola occasione, proprio in relazione alla vulnerabilità alla tirannia 'dei regimi costituzionali puri' a struttura sociale semplificata e omologata (cfr. O. Wilde, *Le radici della critica storica*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di M. d'Amico, trad. it. di F. Ricci, Newton Compton, Roma 2005, pp. 1578-1631).

²¹ Ci si riferisce, qui, ai due taccuini che Wilde tenne ad Oxford, la cui pubblicazione è stata curata da P.E. Smith e M.S. Helfand (*Oscar Wilde's Oxford Notebooks*, Oxford UP, Oxford

1989). Il primo documento, che consta di 84 pagine, è stato catalogato come *Notebook Kept at Oxford Containing Entries Dealing Mostly with Philosophical, Historical, and Literary Subjects*. Il secondo, di 133 pagine, è stato intitolato dallo stesso Wilde *Commonplace Book*. Entrambi i taccuini contengono citazioni letterali e parafrasi di scritti di diversi autori, corredati da commenti e annotazioni dello stesso Wilde. Numerose annotazioni testimoniano un interesse particolare per la questione centrale della *Critica della ragion pura*, ovvero la definizione dei limiti e delle possibilità della ragione (cfr. pp. 7, 19, 28, 31, 198).

²² William Kingdon Clifford (1845–1879) fu un filosofo e matematico britannico; pose le basi teoriche, insieme a Hermann Günther Grassmann, dell'algebra geometrica. Wilde fu grandemente influenzato da due suoi lavori: *On the Scientific Basis of Morals*, breve saggio del 1875, e la raccolta *Lectures and Essays*, del 1879, nella quale compariva, ripubblicato, anche lo stesso *On the Scientific Basis of Morals*. Le posizioni di Wilde e Clifford sono per molti versi piuttosto distanti, ma convergono nel ritenere la morale dominante – il canone del giusto e dell'ingiusto – finalizzata alla «conservazione del gruppo sociale» (cfr. W.K. Clifford, *On the Scientific Basis of Morals*, «Contemporary Review», XXVI, September 1875, pp. 650-669). I taccuini di Oxford presentano una sezione espressamente intitolata «Moral Chemistry» (P.E. Smith. e M.S. Helfand (a cura di), *Oscar Wilde's Oxford Notebooks*, cit., pp. 96-97).

²³ Per ciò che attiene a Kant, cfr. nota 18. Per apprezzare la 'presenza' di Platone nella *Decadenza della menzogna*, vale l'apologo sulla bugia che Wilde inserisce nel saggio (cit., pp. 219-220) e che può essere letto come una sorta di calco rovesciato del mito della caverna. Infatti, mentre il mito platonico descrive il prigioniero che, libero dalle catene, può finalmente uscire dal ventre della terra per giungere alla contemplazione del bene e del vero, ignoti a coloro che sono rimasti nel buio della caverna, Wilde al contrario racconta dell'uomo che, al contrario dei compagni che escono fuori per procurarsi il cibo, rimane nella caverna e, al loro ritorno, racconta, millantando, le mirabolanti imprese da lui compiute mentre loro erano prosaicamente impegnati nella caccia. (Andrea Tagliapietra battezza tale apologo 'la caverna del protobugiardo': cfr. A. Tagliapietra, *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Bruno Mondadori, Milano 2001, pp. 47-52). Il riferimento al filosofo, medico e docente universitario Francisco Sánchez e in particolare al suo 'trattato sulla menzogna' – ovvero *Quod nihil scitur* – è invece rinvenibile nelle ultime pagine del saggio wildiano (cit., pp. 235-236).

²⁴ O. Wilde, *La decadenza della menzogna*, in *Opere*, cit., p. 203.

²⁵ Ivi, p. 203.

²⁶ Ivi, pp. 203-204.

²⁷ Ivi, p. 204.

²⁸ Ivi, p. 236. Fleet Street era la via in cui, all'epoca, si trovavano le sedi di un consistente numero di giornali londinesi.

²⁹ Ivi, pp. 234-235.

³⁰ O. Wilde, *Il critico come artista*, in *Opere*, cit., p. 245.

³¹ Per quanto concerne i rimandi dostoevskiani rinvenibili in *Vera*, cfr. M. Knox, *Oscar Wilde in the 1990s: the Critic as a Creator*, Camden House, Rochester 2001, pp. 12-14. L'interesse di Wilde nei confronti del nichilismo russo è in ogni caso direttamente attestato da *A Fire at Sea*, la sua traduzione del racconto *Un incendio in mare* di Turgenev (condotta sull'edizione francese dell'opera e pubblicata sul *MacMillan Magazine*, LIV, 319 del maggio 1886) e dalle sue recensioni di *Delitto e Castigo* e *Umiliati e Offesi* di Dostoevskij (rispettivamente uscite sulla *Pall Mall Gazette* del 28 maggio 1886 e del 2 maggio 1887), oltre che dal già citato passo di *The Decay of Lying*. Nel 1880 Wilde è con ogni probabilità uno dei pochi intellettuali britannici ad aver letto Dostoevskij, in traduzione francese: le prime traduzioni in inglese saranno disponibili solo un quinquennio più tardi.

³² O. Wilde, *La decadenza della menzogna*, in Id., *Opere*, cit., p. 236.

³³ Ivi, p. 235.

³⁴ Ivi, p. 236.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ Ivi, p. 206.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Ivi, p. 204.

³⁹ O. Wilde, *The English Renaissance of Art*, in *Essays and Lectures*, Methuen & Co. Ltd., London 1913, p. 152.

⁴⁰ O. Wilde, *La decadenza della menzogna*, in *Opere*, cit., p. 203.

⁴¹ Ivi, p. 204.

⁴² Ivi, pp. 213 e sgg.

⁴³ Ivi, p. 204.

Opere citate

- Beckson Karl, *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, Routledge, London 1997.
- Chiapello Duccio, *Il fantasma bulimico. Oscar Wilde e la constitutio vittoriana* (Aracne, Roma 2012).
- Clifford W.K., *On the Scientific Basis of Morals*, «Contemporary Review», XXVI, 1875, pp. 650-669.
- Grant Allen, *A Note on the Author*, in J. Runciman, *Side Lights*, T. Fisher Unwin, London 1893, pp. VII-XIX.
- Kernahan Coulson, *In Good Company: Some Personal Recollections of Swinburne, Lord Roberts Watts-Dunton and Oscar Wilde*, John Lane, London 1917.
- Knox Melissa, *Oscar Wilde in the 1990s: the Critic as a Creator*, Camden House, Rochester 2001.
- Migdal Seymour, *The Poseur and the Critic in Some Essays of Oscar Wilde*, «Dalhousie Review», XLVII, 2, 1967, pp. 65-70.
- Repplier Agnes, *Oscar Wilde's Intentions*, «North American Review», CLIV, January 1892, pp. 97-100.
- Runciman James, *Side Lights*, T. Fisher Unwin, London 1893.
- San Juan Epifanio, *The Art of Oscar Wilde*, Princeton UP, Princeton 1967.
- Small Ian, *Oscar Wilde: Recent Research*, ELT Press, Greensboro 2000.
- Smith P.E., Helfand M.S., *Oscar Wilde's Oxford Notebooks*, Oxford UP, Oxford 1989.
- Sussman Herbert, *Criticism as Art: Form in Oscar Wilde's Critical Writings*, «Studies in Philology», LXX, 1, 1973, pp. 108-122.
- Tagliapietra Andrea, *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Bruno Mondadori, Milano 2001.
- de Tocqueville Alexis, *La democrazia in America*, trad. it. di N. Matteucci, Utet, Torino 1968, vol. II.
- , *L'antico regime e la rivoluzione*, trad. it. di G. Candeloro, Rizzoli, Milano 1981.
- Wilde Oscar, *The Decay of Lying: A Dialogue*, «The Nineteenth Century», XXV, 143, 1889, pp. 35-56.
- , *Intentions*, James R. Osgood, McIlvaine & Co, London 1891.
- , *The English Renaissance of Art*, in *Essays and Lectures*, Methuen & Co. Ltd., London 1913.
- , *Essays and Lectures*, Methuen & Co. Ltd., London 1913.
- , *Il ritratto di Dorian Gray*, trad. it. di U. Dettore, Rizzoli, Milano 1975.
- , *Opere*, a cura di M. d'Amico, Mondadori, Milano 1992.
- , *Tutte le opere*, a cura di M. d'Amico, Newton Compton, Roma 2005.

A Strange Case of Hero-Worship: John Mitchel and Thomas Carlyle

Michael Huggins

University of Chester (<m.huggins@chester.ac.uk>)

Abstract

The Scottish essayist Thomas Carlyle might be considered a surprising influence on the Young Ireland movement of the 1840s and its most militant leader, John Mitchel. Carlyle has become notorious for his anti-Irish sentiments, expressed most forcefully in his *Reminiscences of my Irish journey* in 1849. Yet his critique of the Benthamite and liberal *Zeitgeist* was a significant influence on Mitchel. This article examines what it was in Carlyle's thought that appealed to Mitchel. Carlyle's antagonism to liberal conceptions of progress informed Mitchel's intellectual development and prompted specific political perspectives that can in some measure be viewed as a Carlylean response to Ireland's crisis in the 1840s. Mitchel made many of the same historic and philosophical assumptions as Carlyle, legitimising the present struggle for Irish nationality via a critique of contemporary laissez-faire doctrine. Thus, Swift's *saeva indignatio* was inflected in Mitchel by his encounter with Carlyle's work, shaping Mitchel's anger in terms of the spiritual-material polarity at the heart of Carlyle's *Signs of the Times* (1829). This 'sacred wrath' helps explain why Mitchel is often seen as someone who hated England more than he loved Ireland.

Keywords: Ireland, Mitchel, Carlyle, nationalism, poverty, famine, racism, slavery

Thomas Carlyle's attitude to Ireland was long considered, partly on the basis of what he said about Irish immigrants to Britain in *Chartism*, dismissive and hostile. In that work he famously wrote, «Immethodic, headlong, violent, mendacious: what can you make of the wretched Irishman?»¹. It should also be acknowledged that this was only one instance among many in which Carlyle appeared to dismiss Ireland and the Irish. As a consequence, the friendship between the notoriously pro-Union Carlyle and the most radical of the men who campaigned for repeal of the Act of Union between Britain and Ireland during the 1840s is, on the face of it, difficult to understand. As was suggested some years ago, anti-imperialists

and revolutionaries «were attracted to Carlyle for reasons which now seem quite contradictory, irrational»².

In relation to the young Irish men who idolised him, the friendship with Charles Gavan Duffy, proprietor of «The Nation» newspaper during the period when John Mitchel was its chief writer (from late 1845 to late 1847) lasted for many years and spanned a number of decades. It has been the subject of most attention – not least because Gavan Duffy published an account of the friendship not long after Carlyle's death, which associated his own name in a public way with that of the celebrated Scot³. Yet the more perplexing and difficult relationship to understand is that between Carlyle and Mitchel, who is remembered as the most fiery-spirited, outspoken and militant critic of the Union. Understanding the reasons for Mitchel's enthusiasm for Carlyle (and the enthusiasm was not solely on his side, as will be demonstrated), casts some light on the provenance of some of the political and social ideas of this man who was to be a critical link in the chain of Irish republicanism down to the men who fought against British rule in the early twentieth century. It seems strange to consider that Thomas Carlyle should have influenced the development of Irish republicanism, yet this essay will demonstrate why that is so.

Even the briefest of considerations suggests that an exploration of Carlyle's influence on Mitchel seems apposite. While Gavan Duffy and Carlyle corresponded over many years, Gavan Duffy was able to maintain an intellectual distance from Carlyle that meant he did not uncritically repeat all the Scot's ideas. Contrarily, Mitchel absorbed and repeated Carlyle's views on a number of matters, including race, poverty and crime. When Carlyle asked Gavan Duffy what had caused the conflict between the two Irish men, Gavan Duffy replied that Carlyle «had taught Mitchel to oppose the liberation of the negroes and the emancipation of the Jews» and that «Mitchel wanted to preach these opinions in «The Nation», but I could not permit this to be done, my own convictions being entirely different»⁴. While a number of their contemporaries, as well as later scholars, noted the influence of Carlyle upon Mitchel (and one celebrated scholar suggested that Mitchel influenced Carlyle), that influence has not been given sufficient attention⁵. This essay will consider Carlyle and Mitchel through a number of manuscript sources, as well as demonstrating the ways in which Carlyle's ideas and attitudes resurfaced in some of Mitchel's own work.

Carlyle's most trenchant thoughts on Ireland and the Irish were published after his death (to Gavan Duffy's regret) and appear, at least at first sight, to confirm the impression of prejudice and bigotry of which Carlyle long stood accused. In the *Reminiscences of my Irish Journey in 1849* (published by Carlyle's notoriously anti-Irish biographer, James Anthony Froude, in 1882 and not to be confused with Carlyle's better-known *Reminiscences* published in two volumes the previous year), the Scot's private diaries of his second visit to Ireland demonstrated a keen eye for the ways in which the Irish had been

badly governed, but also his prejudices. Like many of his contemporaries, Carlyle believed he could «read» personalities from physical characteristics, and this he began to do while observing his fellow-passengers on the boat to Ireland. Passing the Wexford coast on the ferry, he believed (wrongly) that he was gazing at Vinegar Hill, scene of the rebels' last stand in 1798, and wrote that it was just one of «ten thousand futile, fruitless “battles” this brawling, unreasonable people has fought». After he met Gavan Duffy in Dublin, talk turned to an «Irish-versus-English character; wherein, as I really have no respect for Ireland as it now is and has been, it was impossible for me to be popular». He thought Kildare was «one of the wretchedest wild villages I ever saw; and full of ragged beggars ... exotic altogether, “like a village in Dahomey”». In a similar way, the Claddagh in Galway city was «as like Madagascar as England». Catholics on Lord George Hill's Gweedore estate were «lazy, superstitious, poor and hungry ... their one *true* station in the universe is servants, “slaves” if you will». These people were «dark barbarians», most of whom would not work as long as they had potatoes or other means of existing⁶. As the journey around Ireland continued, Carlyle repeatedly recorded his horror at what he saw as scenes of beggary, squalor, savagery and superstition⁷. In relation to Ireland, it is this Carlyle – impatient, intolerant, bigoted – that has most frequently been commented upon. Given all this, Carlyle's friendly relations with Mitchel and Young Ireland do, at first sight, appear remarkable.

Carlyle also alluded to Ireland in a number of works published during his life, particularly from the 1830s until the early 1850s. During this period his engagement with Irish issues seems to have been most acute, and this engagement suggests another dimension to Carlyle's vision of contemporary Ireland. Carlyle's attitude to Ireland and the Irish, moreover, has recently been subject to considerable re-evaluation, although usually in order to achieve a better understanding of Carlyle's thought, rather than a fuller appreciation of its impact upon Young Ireland. A number of scholars have suggested that Carlyle was far from wholly negative about Ireland. Jules Siegel noted that many people have not properly understood «the complex ways in which Ireland was perceived by Carlyle»⁸. Roy Foster has recently written that although the *Reminiscences* were «violently prejudiced» Carlyle «had always seen the causes of Irish degradation as misrule, oppression, and the hopeless economics of absentee landlordism and potato dependency»⁹. Noting Carlyle's belief in providential justice, Roger Swift has suggested that the growing presence of the Irish poor in Britain «was England's punishment for her mistreatment of Ireland»¹⁰. John Morrow has gone further and suggested that the Scot's attitude to Ireland and the Irish was not another expression of «stock mid-century anti-Irish prejudices» but instead was consistent with his perspective on the social, moral and political ills of contemporary society¹¹. Another scholar has suggested that Carlyle emphasized race in his writings on Ireland «to resist progressive narratives»¹². Some evaluation of Carlyle's perspective on Ireland

and the Irish is, therefore, worth pursuing before considering Mitchel, in order to establish what common ground there may have been between the two men.

Morrow has pointed out what he considers a critical distinction between the imagery deployed by Carlyle in *Chartism* and that of much contemporary British commentary. According to Morrow, Carlyle saw the migration and impact of the Irish in Britain not as a contagion, which could potentially poison British society, but as retribution for centuries of misrule and maladministration. This distinction opens the way to a redefinition of Carlyle's attitude to the Irish, which sees the desperately poor, famine-ravished island as the victim of *laissez-faire* and 'mechanicalism'. Morrow's assessment appears to endorse that offered by Charles Gavan Duffy, whose lengthy friendship with the Scot resulted in the publication of his *Conversations with Carlyle*. In that book, Gavan Duffy attempted to rectify the impression that Carlyle had been a difficult, misanthropic person and that he was particularly hostile to Ireland and the Irish. The book recalled conversations and divulged extracts from the correspondence between the two men over the years. Given that it is hard to see Gavan Duffy, Mitchel and other Young Irelanders tolerating Carlyle if it were otherwise (and Morrow points this out), this suggestion appears convincing¹³.

Carlyle's negative thoughts on Ireland and the Irish, published during his life and posthumously, might therefore be viewed as a consequence of the extremity of the problems he had already identified. In *Chartism* he wrote that a government which allowed these things to happen should «drop a veil across its face, and walk out of court under conduct of proper officers», while «We English [sic] pay, even now, the bitter smart of long centuries of injustice to our neighbour island»¹⁴. He even went so far as to tell his readers that «The Sanspotatoe is of the selfsame stuff as the superfinest Lord Lieutenant»¹⁵. These attitudes confirm the notion that Carlyle's attitude to the Irish was more complex than has sometimes been suggested. While his comments on the equality of peasant and lord lieutenant are made specifically in a spiritual context, they do contrast with the sense of Irish racial inferiority expressed in his private journal some years later. The remarks on the Irish immigrants in *Chartism* lay the blame for Ireland's degradation at the door of governments, conforming to the Carlylean critique of the mechanical age.

Thus Ireland's crisis in the 1840s can be seen as much as a symptom of all that the self-appointed prophet considered wrong with contemporary society, an «advanced manifestation of a far broader movement in modern European history» as of Irish inferiority¹⁶. Carlyle's preface to his *Reminiscences* confirms that his 1849 visit to Ireland was prompted at least partly by a desire to see the problem at first hand. He wrote:

Ireland really *is* my problem; the breaking point of the huge suppuration which all British and all European society now is. Set down in Ireland, one might at least feel, "Here is thy problem. In God's name, what wilt thou do with it?"¹⁷

What did Carlyle consider the problem to be? Clearly this is not the place for a lengthy discourse on Carlyle's thought, but some brief outline may be sketched in order to prepare the ground for an examination of what appealed to Mitchel. For it appears that Carlyle influenced Mitchel in two complementary ways. First, he offered a broad critique of contemporary society that appealed enormously to Mitchel (and others among the Young Ireland movement). This critique was to inform much of what Mitchel had to say about politics and society, despite the apparent conflict in the conclusions the two men drew about the problems of mid-nineteenth century Ireland. Second, Mitchel was indebted directly to Carlyle for a number of perspectives he offered on the contemporary world. The connection Gavan Duffy made between Carlyle's views on race and Mitchel's are an excellent example, which will be considered below.

The first point is perhaps best made by noting that the foundations of Carlyle's social criticism lie in his antipathy to secular visions of enlightenment and progress. This antipathy was evident in writings such as *Signs of the Times*. For Carlyle, the spirit of enlightenment had led to Benthamite utilitarianism in the «Mechanical Age»¹⁸. In that work, first published in 1829, Carlyle contrasted the spirit of the age with an idealized past. Despite his protestations that social regression was unwelcome and unnecessary, a similar point was made some years later in *Past and Present* (1840), in which a mediaeval monastic community was contrasted favourably with the modern workhouse. In *Signs of the Times* Carlyle complains, «It is by tangible material considerations that we are guided, not by inward and spiritual»¹⁹. This polarity runs through the essay and, indeed, much of Carlyle's thought, his prophetic voice demanding a reorientation of human enterprise towards an inner, spiritual world, its values and verities. As Roy Foster succinctly put it, «“Manchester” was the real enemy and moral regeneration the answer»²⁰.

A consequence of this vision (which was expressed with ever greater bitterness as Carlyle aged) was hostility toward narratives of human society as progress towards the perfection of political and social systems. He defined as «Mammon-worship» the current consensus in favour of *laissez-faire* and political economy. This compromised the spiritual progress of the species as a whole, and also had the effect of reducing the masses to sullen resentment in the face of the injustices done to them. Owen Dudley Edwards was surely wrong, however, to identify Carlyle's «solution» as a revolutionary alliance between the Irish poor and British workers²¹. Instead, Carlyle's gospel of work envisioned a strictly hierarchical society in which labour was directed from above. Liberal economic and social policy compromised a necessary paternalism, and its absence in the contemporary world was part of the reason for the disaffection of the working masses²². Carlyle did not believe in the Chartists' cause. Chartism, urban rioting and rural machine-breaking were symptoms of the profound malaise he identified in *Signs of the Times*, and the solution

required a rigid social hierarchy in which the masses were led and directed by men of «higher wisdom», for their own material benefit and spiritual welfare²³.

Specific aspects of Carlyle's critique of his age can be discerned in his dislike of philanthropy, expressed forcefully in the *Latter Day Pamphlet*, his views on modern penal theory, on race and slavery, and in his enthusiasm for the heroic leader who would direct society to greater ends than the merely material. His dislike of philanthropy was particularly focused on the new Poor Law, which led to the construction of the workhouses that so dismayed him during his visit to Ireland. For Carlyle, the workhouse fostered dependence and laziness, rather than alleviating distress. When he visited one of the most notorious workhouses at Westport, Co. Mayo, in the summer of 1849, he asked rhetorically, «Can it be a *charity* to keep a man alive on these terms? In face of all the twaddle of the earth, shoot a man rather than train him (with heavy expense to his neighbours) to be a deceptive human swine»²⁴. Philanthropy, which for Carlyle led to a muddling of the heaven-ordained absolutes of right and wrong, was damaging to the moral fibre of the individual recipient, discouraging labour and encouraging sloth. Irish and black people were encouraged also by diet to become slothful and lazy, one dependent on the all-too-readily available potato and the other similarly dependent on pumpkins. Therefore the Irish «won't work ... if they have *potatoes* or other means of existing»²⁵ while, at the same time, there are «beautiful blacks sitting there up to the ears in pumpkins»²⁶.

His enthusiasm for great men is apparent in both his annotated letters and speeches of Cromwell, and in his mammoth study of Frederick the Great. The figure of Cromwell was, of course, a sensitive one in Ireland and Mitchel's review of the book will be considered later. Carlyle's discussions about Cromwell with Gavan Duffy demonstrated this important aspect of his thought:

My fixed hope is that just men, Irish and English, will yet see it as God the Maker saw it, which I think will really be a point gained for all of us, on both sides of the water. It is not every day that the Supreme Powers send any missionary, clad in light or clad in lightning, into a country to act and speak a True Thing there.²⁷

Carlyle identified personally with Cromwell, who was «above all "rubbish" in his time» as Carlyle conceived himself to be in his own²⁸. Therefore, what appears to be a paradox in Carlyle – a sympathy for the plight of the unjustly treated poor but a simultaneous conviction of the need for their compulsion by a heaven-appointed master – is consistent with his vision of social (and, for that matter, racial) hierarchy.

The modern prison was, along with the workhouse, a potent symbol of the folly and moral bankruptcy of contemporary liberalism. In the *Latter Day Pamphlets* (1850) Carlyle railed against a «model prison» that he had visited, in which the convicts were cared for more than the industrious poor outside,

who were taxed in order to keep in luxury those who had given themselves over to the devil. The attempt to reform prisoners was «sowing of your wheat upon an Irish quagmire»²⁹.

However, perhaps Carlyle's best-known tirades against philanthropy were reserved for the anti-slavery lobby. While Carlyle stopped short of demanding the re-introduction of slavery, his racism was thorough and profound. In the *Latter Day Pamphlets* his antipathy to abolitionist philanthropy was explicit and forceful:

«Here is a distressed Nigger,» they proclaim, «who much prefers idleness to work, - should not he be free to choose which? Is not he a man and brother? Clearly here are two legs and no feathers: let us vote him Twenty millions for enfranchisement, and so secure the blessing of the gods!» My friends, I grieve to remind you, but it is eternally the fact: Whom Heaven has made a slave, no parliament of men nor power that exists on earth can render free. No; he is chained by fetters which parliaments with their millions cannot reach.³⁰

This line of thought, so shocking even in its day, had been expressed publicly the previous year in a magazine article which was eventually published as a separate pamphlet in 1853 as the notorious *Occasional Discourse on the Nigger Question*. This had also claimed that there was a heaven-ordained racial hierarchy, and although he did not seek a return to slavery, it was the duty of black people «to be servants to those that are born wiser than you, that are born Lords of you»³¹.

Thus Carlyle offered direct critical commentary in relation to specific political and social issues of his day. These criticisms were concrete expressions of his broader concerns about the spirit of the age in which he lived, the age of the «dismal science» of political economy in which God's work was being abandoned in favour of secular, enlightened notions of perfectibility and progress. The critique of specific aspects of Carlyle's times was to find its way into Mitchel's thought, inspired as Mitchel was by Carlyle's dissenting voice³².

It is this Carlyle, attacking the vices and follies of the age in his prophetic voice, who appealed to Mitchel. It is not clear when Mitchel first discovered the work of Carlyle, but in a letter to his life-long friend John Martin in late 1838 Mitchel enthused about Carlyle's *French Revolution*: «It is the profoundest book, and the most eloquent and fascinating history, that English literature ever produced»³³. In 1849, in a long letter home to his sister Matilda from a prison-ship anchored at Bermuda, Mitchel contrasted «Carlyle's great book» with an inferior history by Lamartine³⁴. Indeed, late in Mitchel's life the work was seen as having been a direct inspiration to Mitchel in 1848, when a new French revolution had inspired him to proclaim an Irish revolution (led, in Carlylean manner, by himself). Florence Edward MacCarthy (the son of the Young Ireland poet Denis MacCarthy) met Mitchel in 1874 when Mitchel returned to Ireland after many years abroad. MacCarthy was reading Carlyle's

French Revolution at the time and remarked of the book in his diary, «Perhaps more than any other, it stimulated poor John Mitchel & led to his fate in 1848»³⁵. Indeed, Carlyle had compared the French *sans-culotte* of 1793 to the Irish «sans-potato»³⁶. In 1848 Mitchel linked directly the new revolution in continental Europe with the situation in Ireland, seeing a revolutionary movement developing in which the «sans-potatoes» would play their role. Almost twenty years later Mitchel still referred to the spring of 1848 in the same terms, repeating the image of «sympathetic subterranean electricities» taken directly from Carlyle's first *Latter Day Pamphlet*, adding that between France and Ireland there had ever been «a sympathetic moral electricity»³⁷.

The Young Ireland men had already been enthusiastic followers of Carlyle, meeting at each other's homes to take tea and discuss his work, some time before Mitchel arrived in Dublin to begin his career on «The Nation» in the autumn of 1845, following the death of Davis³⁸. Mitchel's move to Dublin coincided with the publication of his *Life of Aodh O'Neill, Prince of Ulster*, the first in Gavan Duffy's «Library of Ireland» series, popular historical works that were intended to create a heroic Irish past in which precisely the kind of Carlylean values described in *Signs of the Times* were said to have flourished. During the summer preceding publication Mitchel exchanged a number of letters with Charles Gavan Duffy about the book, which had been read in manuscript by both Gavan Duffy and Thomas Davis. Davis, in particular, had objected to the presence in it of too many «Carlylish phrases». After some initial resistance, Mitchel responded by rewriting parts of the book, commenting to Gavan Duffy, «As to the Carlylean phrase ... out with it by all means. I shall begin to hate the name of Thomas»³⁹.

The book was a success and may be viewed as an early incursion of Carlylean thought into the romantic construction of the Irish nation that was to dominate militant Irish politics for a century. For it was not only in matters of style that Mitchel was indebted to Carlyle. Its vision of the past was of the prophetic sort, from which the historian gleaned moral guidance that was antithetical to the vulgar, material present. The past was a heroic age in which precisely the kinds of values identified by Carlyle in *Signs of the Times* and *Past and Present* informed the needs of the present day. Mitchel's preface to the work proclaimed a Carlylean enthusiasm for «truth» and lamented the retreat of a proud, vehement, poetical Gaelic people before «what is called "Civilization"»⁴⁰. Its contemporary lesson (founded on dubious racial deductions) was of the need for pan-confessional and racial unity in order to construct anew an Irish nation. As with Carlyle, the historian was indistinguishable from the prophet. Just as Carlyle was able to sweep in a few short lines from «the mud-beach of Thanet» in 449 to the contemporary achievements of «this Nation», so Mitchel linked a heroic Irish past with the present⁴¹.

The two men first met when Mitchel was part of a deputation of Young Irelanders who travelled to London to visit the imprisoned William Smith

O'Brien in May 1846. Gavan Duffy's visit to Chelsea the previous spring has been noted much more widely than this particular occasion, partly because of an over-reliance by historians on Gavan Duffy's memoirs. During the 1846 visit, the young Irish men spent an evening with the Carlyles, and Mitchel took a walk with Carlyle. After the visit Mitchel made his admiration for Carlyle perfectly clear in a letter to John Martin. He told Martin that Carlyle's presence was «royal and almost Godlike», adding, however, «I scarcely agreed with him in any single thing he said the whole night, and told him my mind occasionally broadly enough»⁴². At this encounter, it is likely that the two men argued over Carlyle's representation of Oliver Cromwell's campaign in Ireland during 1649. The previous year Carlyle had published an annotated edition of Cromwell's correspondence and speeches, in which he sought to justify Cromwell's violence in Ireland. The book had been reviewed in «The Nation» of 10 January 1846 by Mitchel, although Carlyle assumed the review had been written by Gavan Duffy. Mitchel offered little criticism of Cromwell's role in England, though he differed greatly with Carlyle over Cromwell's conduct in Ireland. Nevertheless, he wrote that «Thomas Carlyle has long been our venerated and loved preceptor»⁴³. Carlyle was pleased with the review which, he said, was «heroic» and had discerned Cromwell's essential greatness, despite «a maelstrom of Irish indignation»⁴⁴. Perhaps, during the visit to London, Mitchel invited Carlyle to see Ireland for himself. By July Carlyle had written to tell Gavan Duffy that he was planning a visit to Dublin, but did not desire publicity⁴⁵. When he did visit Ireland that autumn, Carlyle visited and dined with the Mitchel family on two evenings and, in a note accompanying a letter from his wife, Carlyle described Mitchel thus:

Mitchell's [sic] wife, especially his mother (Presbyterian parson's widow of the best Scotch type), his frugally elegant small house and table, pleased me much, as did the man himself, a fine elastic-spirited young fellow with superior natural talent, whom I grieved to see rushing on destruction, palpable by 'attack of windmills,' but on whom all my dissuasions were thrown away.⁴⁶

In 1874, shortly before his death, Mitchel recalled that during Carlyle's visit the two men had taken a tour outside Dublin accompanied by the novelist William Carleton. The three men stopped at Dundrum, where Carleton and Mitchel had played a long-jump game, while «Carlyle stood gravely by & marked the leaps with little pieces of straw»⁴⁷. Mitchel wrote to John Martin in great excitement after the visit from Carlyle, telling Martin that «*Sartor Resartus* has been in Dublin, has been here, and for two evenings we have heard his prophesyings ... We have had some angry altercations with him». Yet again, Mitchel acknowledged that there was much that set him at odds with Carlyle, but his admiration remained sincere and affected both his thought and writing style⁴⁸. Notwithstanding the pleasures of Carlyle's company, the two men were never to see each other again. After dining with

Mitchel and Gavan Duffy at the Bray Hotel, Carlyle left Ireland, later recalling how Mitchel and Gavan Duffy stood on the quay «that autumn evening at Kingstown» as his boat departed⁴⁹.

According to Gavan Duffy's memoir of Carlyle, it appears that Carlyle was very fond of Mitchel, but increasingly dismayed by his increasingly militant separatism. He wrote to Gavan Duffy, «Alas, you must tell Mitchel that I read with ever greater pain those wild articles of his, which, so much do I love in them otherwise, often make me very sad.» A little later Carlyle added:

Mitchel I reckon to be a noble, chivalrous fellow, full of talent and manful temper of every kind. In fact, I love him very much, and most infinitely regret to see the like of him enveloped in such poor delusions, partisanships, and narrow violences, very unworthy of him.⁵⁰

However, it could be suggested (as Gavan Duffy did) that Carlyle was at least partially responsible for Mitchel's transformation. One of Carlyle's specific objects of Irish loathing was Daniel O'Connell, whose Repeal Association he considered to be little more than dishonest Whiggery and office-seeking. That dislike appears over and over again in his writings. One example from a letter to Gavan Duffy will give an idea of his perspective on O'Connell's «noisy unveracities», «I could wish the man never had been born! – Mitchel may depend on it, it is not repeal from England, but repeal *from the Devil*, that will save Ireland»⁵¹. Indeed, Carlyle suggested that O'Connell «died with his mouth full of superstitious nonsense», a suggestion that does little to dispel the notion that anti-Catholic bigotry was part of Carlyle's perspective⁵². Until he met Carlyle, Mitchel gave no hint that he was anything other than a loyal lieutenant of O'Connell but he, too, became hostile to the leader of nationalist Ireland from the mid-1840s. While some of this may be attributed to the political wedge that O'Connell drove consciously between himself and the Young Ireland group through the so-called «peace resolutions» in the summer of 1846, it seems clear that by this time Mitchel was developing his own Carlyle-inspired critique of O'Connell's means and ends. The split was already becoming apparent by late 1845, when O'Connell publicly attacked Carlyle's work on Cromwell a matter of two weeks before Mitchel's generally favourable review in «The Nation»⁵³.

Gavan Duffy's belief that Mitchel became arrogant at this time suggests that Mitchel may have begun to see himself as a Cromwell, self-righteously directing the sans-potatoes as a heady revolutionary atmosphere swept Europe. Gavan Duffy's description of the atmosphere created in Dublin by the events on the continent in early 1848 supports this view. Mitchel's new newspaper, the *United Irishman*, proclaimed revolution and to the «confiding multitudes» it seemed as if the French revolution of that spring had been Mitchel's work:

The boldness with which he threatened and assailed the Government in the *United Irishman* delighted the people; and his reputation grew with a rapidity only

known in revolutions, and was swollen by the most amazing myths ... His latest profession on any subject was set up as a sort of eternal standard of right, from which deviation was shameful ... The effect of this intoxicating incense on Mitchel's character was very injurious – from being modest and taciturn, he became dogmatic and arrogant.⁵⁴

As Owen Dudley Edwards put it, «Carlyle's *Cromwell* may never have convinced Mitchel ... but it made a "Cromwell" of him»⁵⁵.

While Carlyle visited Ireland at length in the summer of 1849, Mitchel was by now a prisoner in Bermuda and Gavan Duffy and he no longer friends. Nevertheless, it appears that before Mitchel's transportation in May 1848, Carlyle and Mitchel corresponded occasionally⁵⁶. When Mitchel was tried for the newly-created offence of treason-felony, Carlyle had written animately to the lord Lieutenant, Lord Clarendon, emphasizing Mitchel's virtues and pleading for clemency. It was perhaps a mark of Carlyle's affection for Mitchel that he wrote at all, as he appears to have been a man little-disposed to beg for anything:

Mitchell [sic], enveloped in such frightful aberrations, is nonetheless intrinsically a gifted, brave, and even noble minded young man ... who, had it not been for a certain windy "Liberator" and loud false-prophet, the baleful misleader of many, might have done his country real service.⁵⁷

Only one letter between the two men appears to have survived, a letter from Mitchel to Carlyle in 1866, replying to a letter Carlyle had written to him at the time of his conviction for treason-felony in May 1848. According to Mitchel, he had passed the letter unopened to his wife, who had kept the letter until she joined him in Van Diemen's Land some three years later. Mitchel expressed sympathy for the death of Carlyle's wife, and explained how Mitchel had lost two of his sons during the recently-ended American Civil War. It also related how he had «provoked the vengeance of two governments» in the United Kingdom and also the United States, where his recriminatory writings after the civil war had been ended by imprisonment. He hoped that Carlyle had received his two books, the *Jail Journal* and *The Last Conquest of Ireland (perhaps)*⁵⁸.

There the contact between the two men ended, although it had effectively concluded when Mitchel was sent into penal exile in May 1848. Despite that, it appears that Carlyle recalled his disciple with affection. In 1852 he received a letter from Mitchel's brother, to which he replied «for John's sake»⁵⁹. Yet in relation to Irish politics, Carlyle's influence continued because of his effect on Mitchel. Indeed, Owen Dudley Edwards has attributed the blood-sacrifice motif in Irish politics to the influence of Carlyle's *Past and Present*, read by Mitchel and transmitted by him to Pearse and others⁶⁰. Dudley Edwards did not consider the United Irishmen or Robert Emmet to have been part of the

transmission of this idea, although Marianne Elliott has shown conclusively that men like Russell and Emmet consciously attempted to shape a tradition of self-sacrifice in Irish politics that may have ancient origins, although it should also be considered that the notion had a more contemporary resonance as a favoured motif in romanticism⁶¹.

While Carlyle may not be responsible for the blood-sacrifice motif in republicanism, his influence can be seen in Arthur Griffith's approval of Mitchel. Griffith, founder of *Sinn Féin*, wrote a preface to a new edition of the *Jail Journal*, which was published in 1913, at the time when Mitchel's posthumous influence on militant nationalism was at its height. In the preface Griffith approved of Mitchel because he had dissevered the demand for Irish independence «from theories of humanitarianism and universalism». Griffith continued, «Even his views on negro-slavery have been deprecatingly excused, as if excuse were needed for an Irish Nationalist declining to hold the negro his peer in right». Similarly, Mitchel «laughed at theories of human perfectibility and equality, and despised the altruism which sees in the criminal a brother to be coaxed, not a rogue to be lashed»⁶². Griffith identified those ideas about humanitarianism, universalism, slavery and criminality as bequests of John Mitchel to Irish nationalism, when they could as easily be attributed to Thomas Carlyle.

The direct influence of Carlyle on Mitchel is visible in writing style and in relation to a number of specific matters. One of the figurative ways in which Carlyle expressed his aversion to the age was through the image of steam, associated most of all with the expansion of the railway network, a symbol of liberal conceptions of progress. A letter to Gavan Duffy in 1846 demonstrates this usage. Carlyle wrote to Gavan Duffy from southern Scotland, where he had been spending time with relatives just before his first visit to Ireland. A railway was under construction nearby and Carlyle said that the workers were brutalized by the work and wages, an aspect of the new order in which «all the world here as elsewhere calculates on getting to heaven by steam»⁶³.

The same usage of the railway and of steam recurs in Mitchel's work to make exactly the same point. One passage from a letter to a friend in Ireland while Mitchel was in penal exile in Van Diemen's Land illustrates the extent of his absorption of Carlylean thought and style. Mitchel told Marie Thomson that the idea of civilization once meant the cultivation of social and political functions, talents, rights and duties, but now:

It means steam, that carries all men on no matter how base an errand. It means the *Printing press*, that multiplies as the sands of the sea, teachings no matter how false or vile; it means the electric telegraph, whereby lies will put a girdle round the globe in less than Ariel's forty minutes ... it means anything but *Justice*. The idea of *Justice* ... is disappearing before the commerce fiend.⁶⁴

Mitchel used this image a number of times to express his disdain for contemporary visions of progress. For example, in his most famous work, the *Jail*

Journal, Mitchel used a similar device as a means of criticizing contemporary political economy, «Your English and Yankees go *too* much ahead – hardly giving themselves time to sleep and eat, let alone praying – keep the social machinery working at too high a pressure ... Do they call this *living?*»⁶⁵. Steam, pressure and progress were all associated with the Mammon-worship of the age, which Carlyle, too, found so objectionable. When Mitchel learned of the defeat of the Hungarian nationalist Louis Kossuth, this caused further reflections in a Carlylean vein, «this world is ruled now by Order and Commerce (Commerce, obscenest of earth-spirits, once named Mammon, and thought to be a devil)»⁶⁶. Britain and the northern United States inspired him to «despise the civilization of the nineteenth century, and its two highest expressions and grandest hopes most especially». The stylistic and tonal debt to Carlyle is particularly evident in these passages⁶⁷.

The anti-progress theme recurs in Mitchel's correspondence across many years. «I have contracted (owing to an exaggerative habit) a diseased and monomaniacal hatred of 'progress', & would rather like to go back and see people go back», he wrote to a friend in Ireland in 1855⁶⁸. His correspondence and journals reveal a loathing for the progress symbolized by the extension of railways to the west and the enslavement of man to machine in factory capitalism. He often contrasted these with an idealized pastoral life. Mitchel was living in east Tennessee at the time he wrote this comment on «progress», attempting to build an independent yeoman's life for his family on a farm outside Knoxville, a life he had fantasized about for some years. In the same letter he noted that the extension of the railways meant that «people from the more eastern states will press in, bringing with them all the improvements & elegancies of life, wherein you know this Yankee nation whips the airth [sic]». Mitchel began to identify the northern United States with Mammon, «their ardent and devout worship of the Great God Dollar is ... if possible even more ferociously bigoted than the British devotion to *their* God, the one true and eternal Pound Sterling»⁶⁹. Once he was living in the United States, this critique of dollar-worship became conflated with his increasingly strident defence of slavery.

In the *Jail Journal* he confessed that he had long admired the independent farmer, «a rural pater-familias». The American south offered an idealized vision of rural harmony in which the independent yeoman was the head of a family that included slaves⁷⁰. In this fantasy, slaves were cared for much more than the white wage-slaves of Manchester. This passage reflects Carlyle's view that the «dismal science» of supply and demand cut the knot that should tie black and white⁷¹. «How much better had I servants that were bound to me, and to whom I were bound», Carlyle exclaimed in the *Occasional Discourse*⁷².

Mitchel's debt to Carlyle over race is also clear, for example, in this passage from the *Jail Journal*, in which Mitchel described the Brazilian slaves he saw from the ship taking him across the ocean following the sentence of trans-

portation: «These slaves in Brazil are fat and merry, obviously not overworked nor underfed, and it is a pleasure to see the lazy rogues lolling in their boats, sucking a piece of sugar-cane, and grinning and jabbering together»⁷³. In a similar vein Carlyle wrote of black men in Jamaica, «Sitting yonder with their beautiful muzzles up to the ears in pumpkins, imbibing sweet pulps and juice; the grinder and incisor teeth ready for ever new work»⁷⁴. While the *Occasional Discourse* was published after Mitchel's exile began, it seems very likely that he received a copy of *Fraser's Magazine*, in which it was first published, while he was living in Van Diemen's Land, or perhaps read the reprinted essay while he was preparing the *Jail Journal* for publication soon after his arrival in New York. Indeed, Mitchel courted controversy almost immediately upon his arrival in the USA, writing in his newspaper «The Citizen» that he would like to own «a good plantation well-stocked with healthy negroes in Alabama»⁷⁵. Images of contented indolence, fecklessness and black inferiority recur in Mitchel's writings. He was aware that some of his associates in the national movement found his position distasteful, but he told one Dublin friend that he was «perfectly assured ... that you (& the majority of the civilized nineteenth century world) are altogether wrong on the question, & I absolutely right on it»⁷⁶. Some years later, while living in Knoxville, he wrote a letter to his sister that was intended to shock and amuse. In the letter he described himself as an «inveterate southerner» who looked forward to the re-opening of the African slave trade, so that he could «buy ... negroes at \$300 a piece»⁷⁷.

The defence of slavery became a personal crusade in Mitchel's letters from the United States and in his journalism while he was there. The details of his controversy with Henry Ward Beecher over slavery, his support for the south during the Civil War and his imprisonment after the Civil War are not the subject of his essay, but demonstrate a remarkable, sustained conviction in respect of slavery. He repeated, in the same horrified tones, Carlyle's dismay at the money the government had spent on abolition, «twenty millions borrowed to turn negroes wild (set them "free" as it was called)»⁷⁸. He dismissed *Uncle Tom's Cabin* as a clever but untrue book, and demonstrated a similarly wilful ignorance over the conditions on the ships that brought slaves from Africa. Indeed, mistreatment on the ships was often the fault of the «humanity pirates» who sought to stop the trade, and on-board conditions had worsened because of the anti-slavery legislators⁷⁹. Like many contemporaries, Mitchel assumed the innate inferiority of black people was ordained by God. However, like Carlyle, his defence of slavery was an expression of Mitchel's dissent from the philanthropic spirit of the age. The observation by Gavan Duffy quoted at the beginning of this essay that Mitchel had learned his anti-abolitionist and anti-semitic sentiments from Carlyle drew the following response from the Scot, «Mitchel, he said, would be found to be right in the end; the black man could not be emancipated from the laws of nature, which had pronounced a very decided decree on the question, and neither could the Jew»⁸⁰. In his

attitudes to the criminals with whom he had regular contact during his years of transportation, both in Bermuda and Van Diemen's Land, Mitchel also betrayed a decidedly Carlylean attitude. His regular descriptions of the physiognomy of the criminals reveal a familiar mid-nineteenth century belief that physical characteristics revealed something of the moral and spiritual status of the person. On a close look at the convicts on board the Bermuda prison ships, he saw «evil countenances and amorphous skulls ... burglars and swindlers from the womb». The similarity in tone between this observation and Carlyle's outburst about the «ape-faces» seen on his visit to a prison is striking⁸¹. Mitchel's solution to the problem of crime and punishment was the gallows, and in another discourse with a familiar Carlylean tone, he said that society had «no right to make the honest people support the rogues». Later, in Van Diemen's Land, he came one day across a convict work detail, and noted that «they gave us a vacant but impudent stare ... I wish you well my poor fellows, but you all ought to have been hanged long ago». Reformers like Howard and Beccaria were «genuine apostles of barbarism»⁸².

Mitchel's attitude to some employees who worked as hay-makers for him in Van Diemen's Land during January 1853 is further, remarkable, evidence of this Carlylean attitude. For these «two or three horrible convict cut-throats» were «all from Ireland»⁸³. However, their nationality notwithstanding, the «hateful Government and state of society in England» that punished the poor and honest for being poor and honest had rewarded these men «so richly». As a consequence,

I look upon these quiet well-behaved men reaping, not too arduously, singing or smoking in the fields ... instead of rejoicing in *their* improved conditions and behaviour, I gaze on them with horror, as unclean and inhuman monsters, due long ago to the gallows-tree and oblivion ... The Devil's in it!⁸⁴

This observation is remarkable because it is not too difficult to imagine that, writing in «The Nation» or the *United Irishman* just a few years earlier, Mitchel might have found some reason for their behaviour in the British government's famine policies. Abstracted from that context, he saw them only as Carlylean monsters. Mitchel's comment invites the deduction that something more than Ireland's oppression at the hands of England was at work in Mitchel's mind.

Many years later Mitchel still harboured similar notions. Even the commutation of the death sentence to transportation for life in the case of his friends among the Young Ireland movement was «a foul aggravation of the original atrocity». He said he was in favour of capital punishment, but «we are Christians now ... we keep such men alive, whether they will or no; we shave their heads; we set them to break stones, and feed them on convict rations, and take credit for the enlightened humanity of our age»⁸⁵. Again, the philanthropic, liberal spirit of the age was the object of his scorn.

Gavan Duffy was exasperated by the way in which Mitchel appropriated specific Carlylean postures, none more so than his proposal for a poor-rate strike. This plan, suggested during the depths of the great famine in 1847, demonstrates that Mitchel's attitude to the relief of poverty was also derived from Carlyle and, in the context, is quite remarkable. Despite the famine conditions, Mitchel clung to a Carlylean revulsion at state intervention to alleviate poverty. This revulsion was focused both on the workhouses and also the poor rate. Gavan Duffy complained that Mitchel's proposal «would starve the people whom he desired to save» through non-payment of the poor rate⁸⁶.

While the men of Young Ireland all started from a position of opposition to the extension of the 1834 Poor Law to include emergency relief from destitution, most abandoned that opposition when the great famine made state intervention inevitable⁸⁷. Mitchel's contrary position was suggested in «The Nation» during the summer of 1846, when temporary government relief measures were welcomed, but accompanied by a warning that alms-giving would «tend to keep those who are already paupers, paupers still». The article asked, «How are industry and enterprise to grow up, while men are taught to rely upon receiving Government task-work ... How are manly independence and public spirit to take root among a nation of beggars?»⁸⁸. An extension of the poor law to include outdoor relief would be «simply another stride, and a gigantic one, in the *wrong* direction». It would treat the symptoms of Irish poverty, not the causes⁸⁹. For Ireland, «a "Poor Law" of *any* kind is ... the most compendious and certain road to universal beggary», and it would degrade and harden the people into pauperism⁹⁰.

This opposition was transformed into fierce denunciation when, in the spring of 1847 Mitchel witnessed relief work in Dublin, the poor gathered to consume soup with chained spoons while officials and the wealthy gathered to admire their own efforts to relieve hunger. Mitchel saw such poor relief not only as a reflection of poverty and hunger but of the de-moralizing effects of such schemes. He had a profound sense of humiliation that the Irish poor accepted such charity and that they appeared passively to accept their plight⁹¹. This perspective suggests that Mitchel, while angry at the effects of famine, saw the Irish poor (or, for that matter, Irish criminals working for him in Van Diemen's Land) as an abstract object in his own Carlylean cosmos. That cosmos was formed from similar matter as Carlyle's. Both men had been brought up as Presbyterians, Carlyle the son of an adherent of the strict anti-burgher sect and Mitchel the son of a liberal Unitarian minister. Both had been destined for the ministry by their families but had been unable to sustain their belief in the orthodoxies within which they were raised. Yet both continued to see the problems of the contemporary world in terms that moved beyond the fashionable utilitarianism of their times to a belief in a broad principle of transcendence that, in Carlyle took shape in his gospel of work and empire, and in Mitchel took the form of the nation.

Having traced the ways in which Mitchel absorbed much that could be considered Carlylean, both in tone and content, it remains nevertheless remarkable that Mitchel was able to reconcile his enthusiasm for Carlyle the prophet with his first-hand knowledge of Carlyle the bigot. For it seems apparent in the case of Carlyle that his attitude to Ireland hardened. Rather than develop a more «nuanced» approach to Ireland during his visit there, as Morrow suggests, the *Reminiscences* suggest that a visceral racism, elitism and bigotry simply took over at times⁹². Carlyle even went out to smoke rather than tolerate Gavan Duffy's ill-concealed anger over Carlyle's attitude towards Ireland, later describing the Irish man as a «vinaigrous logician» in his journal⁹³. It was in *Chartism*, ten years before the journey around Ireland recorded in the *Reminiscences*, that Carlyle was most inclined to blame Ireland's problems on misgovernment, to concede that the Irish were «of the selfsame stuff» as the Lord Lieutenant and that Britain's neighbour island was the victim of injustice⁹⁴. By the time he wrote four articles on Ireland in 1848, sympathy for the Irish poor was abandoned, and the journey with Gavan Duffy the following year was so pungently recorded in the *Reminiscences*. Perhaps if Mitchel had been able to read the *Reminiscences* he might have been unable to tolerate Carlyle further, although it seems probable that, as the apostle of opposition to cant, Carlyle made his feelings clear to Mitchel on the occasions of their meetings, thus prompting the arguments that punctuated those encounters. William Dillon's authorized biography of Mitchel does suggest that Mitchel's enthusiasm for Carlyle dimmed and became more qualified in later years, although he never ceased to regard the Scot as a man of genius⁹⁵. Indeed, Mitchel's exclamation in a letter that the *Latter Day Pamphlets* were «trash» confirms this suggestion⁹⁶. It is also notable that Mitchel's attack on Froude, Carlyle's biographer, in *The Crusade of the Period*, barely mentions Carlyle.⁹⁷ Nevertheless, Carlyle appears to have worked his magic effect on Mitchel as on the many other educated younger men who admired his prophetic voice without endorsing everything he wrote, who saw in Carlyle a voice crying in the wilderness during uncertain times. It seems ironic that, while insisting on Ireland's particular national characteristics, Mitchel's ideas were formed in a cosmopolitan cultural matrix that connected Ireland with the United Kingdom as a whole and, indeed, with continental Europe.

The critical bifurcation between Carlyle and Mitchel was over progress and empire. As Siegel notes, «the emergence of a modern Empire built on an industrial model ... provoked strong emotions, contradictory emotions»⁹⁸. For all his aversion to what was currently labelled progress, Carlyle remained attached to a vision of humanity in which a dominant people would supplant and rule those less attuned to his great philosophy of work. So had Hengst and Horsa's descendants, from primitive beginnings in Kent during the dark ages, effectively elbowed aside and marginalised the Celtic natives of Britain to become the powerhouse of the world⁹⁹. Carlyle marvelled at the achievements

of the dynamic Anglo-Saxon race-community in a narrative of progress and development. For Carlyle that progress led to the domination of the world and its people by superior beings. He saw Ireland at a lower level in his racial hierarchy, as when he was horrified at the thought of the West Indies becoming a «black Ireland»¹⁰⁰. Mitchel was thus caught in a paradox when he discerned that the Irish were among those people whose destiny it was to be ruled by the historically dynamic Anglo-Saxons. This paradox makes sense of Mitchel's well-known assertion, reflecting on his feelings about Ireland many years later in a letter to a friend, that says:

I have found that there was perhaps less of love in it than of hate — less of filial affection to my country than of scornful impatience at the thought that I had the misfortune, I and my children, to be born in a country which suffered itself to be oppressed and humiliated by another.¹⁰¹

Thus, while Mitchel could absorb a range of Carlyle's ideas, he was left with a comprehensive antipathy to progress, which saw him, unlike Carlyle, anathematize Britain and its imperial mission. Carlyle believed the one positive aspect of contemporary Britain was in that very mission. However, in Mitchel's case the past was not only a resource for the construction of an imagined national community but also an antithesis to an imperial present. So, while Carlyle the prophet legitimized Mitchel's southern yeoman slavery fantasy, Mitchel extended this, through his absorption in a historic legitimization, to a past in which Anglo-Saxons had been the «fair-haired, white-armed ... slaves» of the superior Irish clans (here Mitchel may well have been quite consciously inverting Carlyle's racial hierarchy). Where Carlyle explicitly compared the Irish with black slaves, Mitchel asked, «Can the American mind picture a race of white men reduced to this condition? White men! Yes, of the highest and purest blood and breed of men»¹⁰². While Carlyle described England's mission as «the conquest of the terraqueous planet for the use of man», Mitchel saw himself as a victim of England's imperialism, sailing across the «terraqeous globe» to penal exile in Van Diemen's Land (in terms of Mitchel's stylistic debt to Carlyle, it is worth noting that the very same expression had appeared in *Sartor Resartus*, too)¹⁰³.

Carlyle and Mitchel evidently shared crude concepts of race that were widespread in the period, but stood on other sides of what they saw as a division between Anglo-Saxons and Celts, both using spurious history-making, anthropology and race to legitimize their claims. While they arrived at contrary conclusions in relation to Ireland, Mitchel made many of the same historical and philosophical assumptions as Carlyle. The two men reacted in apparently opposite ways to the horror of the great famine. Faced with overwhelming Irish realities, Carlyle articulated his dismay in hatred of the indigent, a personal sense of superiority and in racism. The famine stimulated a «sacred wrath» in Mitchel (one which particularly inspired people like Griffith and Pearse)¹⁰⁴.

Yet, as this essay has shown, his anger was similar to Carlyle's. At the height of the great famine in 1847, Mitchel wrote a preface to a new publication of a pamphlet by Swift in which he claimed that Swift's *A Short View of the State of Ireland* (1728) had contemporary relevance. Now, Swift's *saeva indignatio* was inflected by Mitchel's encounter with Carlyle to confer a spiritual quality upon his anger, one that can be traced back to the spiritual-material bipolarity at the heart of *Signs of the Times*¹⁰⁵.

The profound intellectual and moral impact of Thomas Carlyle seems all the more remarkable because of Mitchel's frequently expressed awareness that the two men disagreed so fundamentally over Ireland. While it has been acknowledged that in Irish nationalist autobiography, «it is conventional for such narratives to suggest the absolute identification of the individual with the nation», it appears that, in Mitchel, Ireland was an abstract projection of his own spiritual, social and intellectual marginality¹⁰⁶. Like Carlyle, Mitchel could not accept the authority of the religion handed to him by a devout father. Just as Carlyle's reading of the German romantics «provided him with the opportunity to transform the morality of his Calvinist childhood» into a contemporary faith, so Mitchel's sensibilities were transposed by his engagement with Carlyle into an abstract projection of his own ego, articulated instead as the oppressed nation¹⁰⁷.

Notes

¹ T. Carlyle, *Chartism*, in A. Shelston (ed.) *Thomas Carlyle: Selected Writings*, Penguin, London 1971, p. 169.

² J. Siegel, *Carlyle's Ireland and Ireland's Carlyle*, in S.R. McKenna (ed.), *Selected Essays on Scottish Language and Literature: a Festschrift in Honour of Allan H. MacLaine*, Edwin Mellen Press, Lewiston 1992, p. 198.

³ C. Gavan Duffy, *Conversations with Carlyle*, Charles Scribner's Sons, New York 1892.

⁴ Ivi, p. 117.

⁵ K. Fielding, *Ireland, John Mitchel and his "Sarcastic Friend" Thomas Carlyle*, in J. Schwend, S. Hagemann, H. Volkel (Hrsgg.), *Literatur im Kontext: Festschrift für Horst Drescher*, Frankfurt am Main-New York 1992, p. 137.

⁶ T. Carlyle, *Reminiscences of my Irish Journey in 1849*, Harper Brothers, New York 1882, pp. 12, 19, 34, 47, 64, 168, 210, 211, 214-215.

⁷ Ivi, pp. 100, 120, 141.

⁸ J. Siegel, *Carlyle's Ireland*, cit., p. 195.

⁹ R. Foster, *Words alone: Yeats and his Inheritances*, Oxford UP, Oxford 2011, p. 83.

¹⁰ R. Swift, *Thomas Carlyle and Ireland*, in D.G. Boyce, R. Swift (eds), *Problems and Perspectives in Irish History since 1800*, Dublin 2004, p. 125.

¹¹ J. Morrow, *Thomas Carlyle, "Young Ireland" and the "Condition of Ireland" Question*, «The Historical Journal», vol. LI, 3, September 2008, p. 644.

¹² J. Dugger, *Black Ireland's Race: Thomas Carlyle and the Young Ireland Movement*, «Victorian Studies», XLVIII, 3, 2006, p. 462.

¹³ J. Morrow, *Thomas Carlyle, "Young Ireland"*, cit., p. 644.

¹⁴ T. Carlyle, *Chartism*, cit., p. 169.

¹⁵ Ivi, p. 170.

- ¹⁶ J. Morrow, *Thomas Carlyle*, "Young Ireland", cit., p. 644.
- ¹⁷ T. Carlyle, *Reminiscences*, cit., p. iii.
- ¹⁸ T. Carlyle, *Signs of the Times*, in A. Shelston (ed.), *Thomas Carlyle: Selected Writings*, cit., p. 64.
- ¹⁹ Ivi, p. 81.
- ²⁰ R. Foster, *Words Alone*, cit., p. 50.
- ²¹ O. Dudley Edwards, "True Thomas": *Carlyle, Young Ireland and the Legacy of Millennialism*, in D.R. Sorenson, R.L. Tarr (eds), *The Carlyles at Home and Abroad: Essays in Honour of Kenneth J. Fielding*, Palgrave Macmillan, Aldershot 2004, p. 67.
- ²² J. Morrow, *Thomas Carlyle*, Hambledon Continuum, London 2006, pp. 17, 102.
- ²³ T. Carlyle, *Chartism*, cit., p. 78.
- ²⁴ T. Carlyle, *Reminiscences*, cit., p. 176.
- ²⁵ Ivi, pp. 214-215.
- ²⁶ T. Carlyle, *Occasional Discourse on the Nigger Question*, with an introduction by E. August (ed.), Kessinger Publishing, Whitefish 2006, p. 5.
- ²⁷ C. Gavan Duffy, *Conversations*, cit., p. 13.
- ²⁸ T. Carlyle to Charles Gavan Duffy, London, 12 Mar. 1846, Ms. 5756, National Library of Ireland, Dublin (henceforth *NLI*).
- ²⁹ T. Carlyle, *Latter Day Pamphlets*, in A. Shelston (ed.) *Thomas Carlyle: Selected Writings*, cit., p. 293.
- ³⁰ Ivi, p. 308.
- ³¹ T. Carlyle, *Occasional discourse*, cit., p. 32.
- ³² Ivi, p. 5
- ³³ W. Dillon, *Life of John Mitchel*, 2 vols, Kegan Paul, Trench & Co., London 1888, vol. I, p. 37.
- ³⁴ J. Mitchel to Matilda Dickson, Bermuda, 5 Mar. 1849, Ms. 3226, *NLI*.
- ³⁵ Diary of F.E. MacCarthy, 31 Mar. 1875, Ms. 7251, *NLI*.
- ³⁶ T. Carlyle, *The French Revolution*, Charles C. Little and James Brown, Boston 1838, vol. II, p. 459.
- ³⁷ T. Carlyle, *Latter Day Pamphlets*, Chapman and Hall, London 1850, p. 6; J. Mitchel, «The Nation», 28 Dec. 1867.
- ³⁸ R. Davis, *The Young Ireland Movement*, Gill and Macmillan, Dublin 1987, p. 32.
- ³⁹ J. Mitchel to Charles Gavan Duffy, Banbridge, 9 July 1845, 22 Aug. 1845, 11 Sept., 1845, Ms. 5756, *NLI*.
- ⁴⁰ J. Mitchel, *The Life and Times of Aodh O'Neill, Prince of Ulster*, J. Duffy, Dublin 1845, pp. v-vi.
- ⁴¹ A. Shelston, *Introduction to Thomas Carlyle: Selected Writings*, cit., p. 11; T. Carlyle, *Chartism*, cit., p. 202.
- ⁴² W. Dillon, *Life of John Mitchel*, cit., vol. I, pp. 109-111.
- ⁴³ J. Mitchel, «The Nation», 10 Jan. 1846.
- ⁴⁴ T. Carlyle to Charles Gavan Duffy, London, 19 Jan. 1846, Ms. 5756, *NLI*.
- ⁴⁵ T. Carlyle to Charles Gavan Duffy, Scotsbrig, 22 July 1846, Ms. 5756, *NLI*.
- ⁴⁶ Note written by T. Carlyle, accompanying letter from Jane Welsh Carlyle to Thomas Carlyle, 4 Aug. 1846, in C. De L. Ryals, K.J. Fielding (eds), *The Collected Letters of Thomas and Jane Welsh Carlyle*, Duke UP, Durham 1993, vol. XXI, p. 26.
- ⁴⁷ Diary of F.E. MacCarthy, 10 Sept. 1874, Ms. 7251, *NLI*.
- ⁴⁸ W. Dillon, *Life of John Mitchel*, cit., vol. I, pp. 128-129.
- ⁴⁹ C. Gavan Duffy to Thomas Carlyle, 16 June 1849, Thomas Carlyle Papers, Ms. 1766, f. 243, National Library of Scotland; T. Carlyle to C. Gavan Duffy, London, 17 Nov. 1848, Ms. 5757, *NLI*.
- ⁵⁰ C. Gavan Duffy, *Conversations*, cit., pp. 26, 27.

- ⁵¹ T. Carlyle to Charles Gavan Duffy, London, 1 Mar. 1847, Ms. 5757, *NLI*.
- ⁵² J. Siegel, *Carlyle's Life*, cit., p. 197.
- ⁵³ J. Mitchel, «The Nation», 27 Dec. 1845, 10 Jan. 1846.
- ⁵⁴ C. Gavan Duffy, *Four Years of Irish History*, M.H. Gill, Dublin 1887, p. 196.
- ⁵⁵ O. Dudley Edwards, «True Thomas», cit., p. 70.
- ⁵⁶ W. Dillon, *Life of John Mitchel*, cit., vol. I, p. 128.
- ⁵⁷ T. Carlyle to Lord Clarendon, London, 26 May 1848, Ms. Clar. Dep. Irish Box 8, Bodleian Library, Oxford.
- ⁵⁸ J. Mitchel to Thomas Carlyle, 12 Sept. 1866, Thomas Carlyle Papers, Ms. 1768, f. 171, National Library of Scotland.
- ⁵⁹ C. Gavan Duffy, *Conversations*, cit., pp. 177-178.
- ⁶⁰ O. Dudley Edwards, «True Thomas», cit., p. 67.
- ⁶¹ M. Elliott, *Robert Emmet: the Making of a Legend*, Profile Books, London 2004, pp. 65, 87; I. Berlin, *The Roots of Romanticism*, London 1999, p. 9.
- ⁶² A. Griffith, *Preface*, in J. Mitchel, *Jail Journal*, Sphere Books, London 1983, pp. ix-x.
- ⁶³ T. Carlyle to Charles Gavan Duffy, London, 29 Aug. 1846, Ms. 5756, *NLI*.
- ⁶⁴ J. Mitchel to Marie Thomson, Bothwell, Van Diemen's Land, 4 Oct. 1852, T/413/2, Public Record Office of Northern Ireland, Belfast (henceforth *PRONI*).
- ⁶⁵ J. Mitchel, *Jail Journal*, Sphere Books, London 1983, p. 136.
- ⁶⁶ Ivi, pp. 264-265.
- ⁶⁷ M. Dillon, *Life of John Mitchel*, cit., vol. II, p. 218.
- ⁶⁸ J. Mitchel to Marie Thomson, Tucaleechee Cove 1 Nov. 1855, T/413/1, *PRONI*.
- ⁶⁹ J. Mitchel to Matilda Dickson, Bermuda, 5 Mar. 1853, Ms. 3226, *NLI*.
- ⁷⁰ J. Mitchel, *Jail Journal*, cit., p. 66.
- ⁷¹ T. Carlyle, *Occasional Discourse*, cit., p. 34.
- ⁷² Ivi, p. 22.
- ⁷³ J. Mitchel, *Jail Journal*, cit., p. 131.
- ⁷⁴ T. Carlyle, *Occasional Discourse*, cit., p. 4.
- ⁷⁵ J. Mitchel, «The Citizen», 14 Jan. 1854.
- ⁷⁶ J. Mitchel to Marie Thomson, New York 24 Apr. 1854, T413/4, *PRONI*.
- ⁷⁷ J. Mitchel to Henrietta, Knoxville [sic] 20 June 1856, Z 314 (5) 4, Bigger Collection, Belfast Central Library.
- ⁷⁸ J. Mitchel, *The Last Conquest of Ireland (Perhaps)*, R. & T. Washbourne Ltd, Glasgow 1861, p. 94.
- ⁷⁹ J. Mitchel to Marie Thomson, New York 26 Apr. 1854, T/413/4, *PRONI*; Mitchel, *Jail journal*, pp. 138-139.
- ⁸⁰ C. Gavan Duffy, *Conversations*, cit., p. 117.
- ⁸¹ J. Morrow, *Thomas Carlyle*, cit., p. 146.
- ⁸² J. Mitchel, *Jail Journal*, cit., pp. 63, 100, 236.
- ⁸³ Ivi, p. 271.
- ⁸⁴ Ivi, p. 272.
- ⁸⁵ J. Mitchel, «The Nation», 11 Jan. 1868.
- ⁸⁶ C. Gavan Duffy, *Four Years*, cit., p. 175.
- ⁸⁷ D. Dwan, *The Great Community*, Field Day, Dublin 2008, p. 44.
- ⁸⁸ J. Mitchel, «The Nation», 15 Aug. 1846.
- ⁸⁹ Ivi, 22 Aug. 1846.
- ⁹⁰ Ivi, 29 Aug. 1846.
- ⁹¹ J. Quinn, *John Mitchel*, University College Dublin Press, Dublin 2008, p. 21.
- ⁹² J. Morrow, *Thomas Carlyle*, cit., p. 120.
- ⁹³ T. Carlyle, *Reminiscences*, cit., p. 50.
- ⁹⁴ T. Carlyle, *Chartism*, cit., pp. 169, 170.

⁹⁵ M. Dillon, *Life of John Mitchel*, cit., vol. I, p. 37.

⁹⁶ J. Mitchel to W. Smith O'Brien, Bothwell, Van Diemen's Land, 7 Sept. 1851, Ms. 444/2794, *NLI*.

⁹⁷ J. Mitchel, *The Crusade of the Period*, Lynch, Cole and Meehan, New York 1873.

⁹⁸ J. Siegel, *Carlyle's Life*, cit., p. 198.

⁹⁹ T. Carlyle, *Chartism*, cit., pp. 202, 204.

¹⁰⁰ T. Carlyle, *Occasional Discourse*, cit., p. 31.

¹⁰¹ M. Dillon, *Life of John Mitchel*, cit., vol. II, p. 104.

¹⁰² J. Mitchel, *Last Conquest*, cit., p. 117.

¹⁰³ T. Carlyle, *Chartism*, cit., p. 205; J. Mitchel, *Jail Journal*, cit., p. 206; T. Carlyle, *Sartor Resartus*, with an introduction by K. McSweeney, P. Sabor (eds), Oxford UP, Oxford 1987, p. 135.

¹⁰⁴ J. Mitchel, *Last Conquest*, cit., p. 143.

¹⁰⁵ R. Mahony, *Historicising the Famine: John Mitchel and the Prophetic Voice of Swift*, in C. Morash & D. Hayes (eds), *Fearful Realities: New Perspectives on the Famine*, Irish Academic Press, Dublin, 1996, pp. 131-137.

¹⁰⁶ S. Ryder, *Male Autobiography and Irish Cultural Nationalism: John Mitchel and James Clarence Mangan*, «Irish Review», 13, Winter 1992-1993, p. 70.

¹⁰⁷ A. Shelston, cit., p. 16.

Manuscript sources

National Library of Ireland, Dublin

T. Carlyle to C. Gavan Duffy, London, 12 Mar. 1846, Ms. 5756.

J. Mitchel to M. Dickson, Bermuda, 5 Mar. 1849, Ms. 3226.

Diary of F.E. MacCarthy, Ms. 7251.

J. Mitchel to C. Gavan Duffy, Banbridge, 9 July 1845, 22 Aug. 1845, 11 Sept., 1845, Ms. 5756.

J. Mitchel to M. Dickson, Bermuda, 5 Mar. 1853, Ms. 3226.

T. Carlyle to C. Gavan Duffy, London, 29 Aug. 1846, Ms. 5756.

J. Mitchel to W. Smith O'Brien, Bothwell, Van Diemen's Land, 7 Sept. 1851, Ms. 444, f. 2794.

T. Carlyle to C. Gavan Duffy, London, 19 Jan. 1846, Ms. 5756.

T. Carlyle to C. Gavan Duffy, Scotsbrig, 22 July 1846, Ms. 5756.

T. Carlyle to C. Gavan Duffy, London, 17 Nov. 1848, Ms. 5757.

T. Carlyle to C. Gavan Duffy, London, 1 Mar. 1847, Ms. 5757.

National Library of Scotland

C. Gavan Duffy to T. Carlyle, 16 June 1849, Thomas Carlyle Papers, Ms. 1766, f. 243.

J. Mitchel to T. Carlyle, 12 Sept. 1866, Thomas Carlyle Papers, Ms. 1768, f. 171

Public Record Office of Northern Ireland, Belfast

J. Mitchel to M. Thomson, New York, 24 Apr. 1854, T/413/4.

J. Mitchel to M. Thomson, Tucaleechee Cove, Tenn., 1 Nov. 1855, T/413/1.

J. Mitchel to M. Thomson, New York, 26 Apr. 1854, T/413/4.

J. Mitchel to M. Thomson, Bothwell, Van Diemen's Land, 4 Oct. 1852, T/413/2.

Belfast Central Library

J. Mitchel to H. Mitchel, Knoxville [*sic*], 20 June 1856, Z 314 (5) 4, Bigger Collection.

Bodleian Library, Oxford

T. Carlyle to Lord Clarendon, London, 26 May 1848, Ms. Clar. Dep. Irish Box 8.

Newspapers

«The Citizen» (New York)

«The Nation» (Dublin)

Works Cited

- Carlyle Thomas, *Chartism*, in A. Shelston (ed.), *Thomas Carlyle: Selected Writings*, Penguin, London 1971, pp. 151-232.
- , *Latter Day Pamphlets*, in A. Shelston (ed.), *Thomas Carlyle: Selected Writings* Penguin, London 1971, pp. 285-311.
- , *Signs of the Times*, in A. Shelston (ed.) *Thomas Carlyle: Selected Writings*, Penguin, London 1971, pp. 59-84.
- , *The French Revolution* (1837), Charles C. Little and James Brown, Boston 1838.
- , *Latter Day Pamphlets*, Chapman and Hall, London 1850.
- , *Occasional Discourse on the Nigger Question* (1849), with an introduction by E. August (ed.), Kessinger Publishing, Whitefish 2006.
- , *Reminiscences of my Irish Journey in 1849*, Harper Brothers, New York 1882.
- , *Sartor Resartus* (1836), with an introduction by K. McSweeney, P. Sabor (eds), Oxford UP, Oxford 1987.
- Davis Richard *The Young Ireland Movement*, Gill and Macmillan, Dublin 1987.
- Dillon William, *Life of John Mitchel*, 2 vols., Kegan Paul, Trench & Co., London 1888.
- Dudley Edwards, Owen, "True Thomas": *Carlyle, Young Ireland and the Legacy of Millennialism*, in D.R. Sorenson, R.L. Tarr (eds), *The Carlyles at Home and Abroad: Essays in Honour of Kenneth J. Fielding*, Palgrave Macmillan, Aldershot 2004, pp. 60-76.
- Dugger Julie, *Black Ireland's Race: Thomas Carlyle and the Young Ireland Movement*, «Victorian Studies», XLVIII, 3, Spring 2006, pp. 461-485.
- Dwan David, *The Great Community*, Field Day, Dublin 2008.
- Elliott Marianne, *Robert Emmet: The Making of a Legend*, Profile Books, London 2004.
- Fielding K.J., *Ireland, John Mitchel and his "Sarcastic Friend" Thomas Carlyle* in J. Schwend, S. Hagemann, H. Volkel (Hrsgg), *Literatur im Kontext: Festschrift für Horst Drescher*, Frankfurt am Main-New York 1992, pp. 131-143.
- Foster Roy, *Words Alone: Yeats and his Inheritances*, Oxford UP, Oxford 2011.
- Gavan Duffy Charles, *Conversations with Carlyle*, Charles Scribner's Sons, New York 1892.
- , *Four Years of Irish History* (1883), M.H. Gill, Dublin 1887.

- Griffith Arthur, *Preface*, in J. Mitchel, *Jail Journal*, Sphere Books, London 1983, pp. v-xii.
- Mahony Robert, *Historicising the Famine: John Mitchel and the Prophetic Voice of Swift*, in C. Morash, D. Hayes (eds), *Fearful Realities: New Perspectives on the Famine*, Irish Academic Press, Dublin 1996, pp. 131-137.
- Mitchel John, *The Life and Times of Aodh O'Neill, Prince of Ulster* (1868), J. Duffy, Dublin 1845.
- , *Jail Journal* (1854), Sphere Books, London 1983.
- , *The Last Conquest of Ireland (Perhaps)*, R. & T. Washbourne Ltd, Glasgow 1861.
- , *The Crusade of the Period*, Lynch, Cole and Meehan, New York 1873.
- Morrow John, *Thomas Carlyle, "Young Ireland" and the "Condition of Ireland" Question*, «The Historical Journal», vol. LI, 3, 2008, pp. 643-667.
- , *Thomas Carlyle*, Hambledon Continuum, London 2007.
- Quinn James, *John Mitchel*, University College Dublin Press, Dublin 2008.
- Ryals Clyde De L., Fielding, K.J. (eds), *The Collected Letters of Thomas and Jane Welsh Carlyle*, vol. XXI, Duke UP, Durham 1993.
- Ryder Sean, *Male Autobiography and Irish Cultural Nationalism: John Mitchel and James Clarence Mangan*, «Irish Review», 13, 1992-1993, pp. 70-77.
- Shelston Alan, *Introduction* in A. Shelston, *Thomas Carlyle: Selected Writings*, Penguin, London 1971, pp. 7-31.
- Siegel Jules, *Carlyle's Ireland and Ireland's Carlyle*, in S.R. McKenna (ed.), *Selected Essays on Scottish Language and Literature: a Festschrift in Honour of Allan H. MacLaine*, Edwin Mellen Press, Lewiston 1992, pp. 195-209.
- Swift Roger, *Thomas Carlyle and Ireland*, in D.G. Boyce, R. Swift (eds), *Problems and Perspectives in Irish History Since 1800*, Four Courts Press, Dublin 2004, pp. 117-146.

La comunità irlandese a Roma, 1377-1870

Il *case-study* storiografico*

Matteo Binasco

Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea,
Consiglio Nazionale delle Ricerche (<binasco@isem.cnr.it>)

Abstract

The aim of this essay is to provide a historiographical overview of the Irish community in Rome throughout a period which goes from the Middle Ages until the second half of the nineteenth century. More precisely the period examined goes from 1377, the year of the Papacy's return from the Avignon exile, until 1870, when the city was annexed to the kingdom of Italy. Given the long period examined, this article does not provide a comprehensive picture and, consequently, should be seen as a work in progress which will be revised and improved thanks to further archival and bibliographical research.

Keywords: immigration, Ireland, Rome, scholarship, sources

1. *Introduzione*

Proporre una rassegna bibliografica sulla comunità irlandese a Roma nel periodo che va dal 1377 al 1870 è un esercizio estremamente difficile in quanto il numero delle opere disponibili varia considerevolmente durante l'arco cronologico preso in considerazione. Una ulteriore difficoltà è rappresentata dal fatto che questa tematica va inserita nel contesto della storiografia sulle migrazioni e sulle comunità straniere a Roma, un campo di ricerca vastissimo che è aumentato a dismisura nell'ultimo trentennio. Ad oggi l'unico ad aver proposto un *excursus* di lungo periodo sulle migrazioni a Roma è stato Matteo Sanfilippo². La bibliografia riportata in questo articolo è provvisoria in quanto sarà necessariamente rivista ed espansa a seguito di ulteriori ricerche anche se un quadro cronologico così lungo non è mai stato preso in considerazione dalle precedenti rassegne storiografiche. Questa rassegna è divisa in tre parti: la prima che analizza il periodo medievale, la

seconda che analizza la prima età moderna, e la terza che prende in esame il periodo settecentesco e ottocentesco.

2. *Il periodo medievale*

L'arrivo e la presenza a Roma di irlandesi comincia ad essere tracciabile già dalla fine del IX secolo. Infatti è da quel momento in avanti che gli *Annals of Ulster*, il più importante *corpus* documentario sul periodo alto medievale irlandese, cominciano a registrare la partenza in pellegrinaggio verso Roma di re gaelici e di influenti membri del clero³. È ipotizzabile che nel flusso dei pellegrini provenienti dall'Irlanda alcuni di essi possano essersi stabiliti in modo permanente in città. Secondo gli *Annals of Inisfallen*, nel 1095 era attestata la presenza a Roma di monaci gaelici⁴. Maggiori informazioni su questa comunità monastica, identificata come S. Trinitas Scotorum, si trovano in un manoscritto, presumibilmente del XI secolo, proveniente dalla chiesa di Santa Maria in Palladio. Questo documento, che è stato edito dallo storico benedettino Dom André Wilmart nel 1929, riporta la presenza di nove monaci irlandesi⁵. È difficile stabilire se, oltre a questa comunità monastica, si fosse insediata a Roma anche una comunità laica irlandese durante l'Alto Medioevo. Agli inizi del Duecento era attestata la presenza di mercanti romani in Irlanda che commerciavano con membri della colonia anglonormanna che si erano insediati sull'isola a seguito della loro conquista iniziata nel 1169⁶. In virtù di questi scambi è ipotizzabile che anche a Roma potesse essersi stabilita una comunità di mercanti anglonormanni provenienti dall'Irlanda, anche se questa resta un'ipotesi che va verificata nelle fonti.

Nella sua analisi sulla comunità inglese di Roma, la storica Margaret Harvey ha sottolineato come l'ospizio di San Tommaso, fondato nel 1362, ospitasse anche gallesi ed irlandesi, ad esclusione però di quelli provenienti dalle aree gaeliche⁷. Le liste dei pellegrini, ecclesiastici e laici, ammessi nell'ospizio non fanno però alcuna menzione di irlandesi⁸. Tuttavia a partire dalla prima metà del 1400 vi sono tracce, seppur frammentarie e discontinue, della presenza di membri del clero irlandese in servizio permanente presso la Curia papale. Secondo lo storico Kenneth Nicholls, nel 1444 un largo numero di ecclesiastici provenienti dalle province del Connacht e dell'Ulster si recò a Roma al seguito di William O'Hedian, vescovo di Elphin, una presenza che rimane tuttora da investigare sia nelle fonti irlandesi che nei registri papali⁹. L'unica analisi di rilievo sulla presenza clericale irlandese nella Curia è quella fatta dalla storica Katherine Walsh che ha ricostruito la carriera di John Swayne, *abbreviator* dal 1404 al 1411 e arcivescovo di Armagh dal 1418 al 1439. L'analisi di Walsh su Swayne ha dimostrato come questo ecclesiastico fosse verosimilmente in contatto con Dietrich von Niem, ufficiale della cancelleria vaticana e uno dei due fondatori dell'ospizio tedesco di Santa Maria dell'Anima. Questo favorì probabilmente la fondazione, nel 1413, da parte di von Niem di un ospizio e

di una chiesa per i preti irlandesi che si recavano a Roma in pellegrinaggio o per altri motivi. La ricerca di Walsh, condotta in buona parte negli archivi di Santa Maria dell'Anima, non ha però trovato ulteriore documentazione per verificare cosa avvenne di questo ospizio¹⁰. Una ricerca più approfondita negli archivi Vaticani o nei fondi notarili dell'Archivio Capitolino potrebbe fornire nuovo materiale per chiarire la genesi e la fine di questa misteriosa struttura.

Un ulteriore campo di ricerca che andrebbe approfondito è quello riguardante l'adesione degli irlandesi alla confraternita di Santo Spirito in Sassia eretta da Sisto IV (1471-1484) nel 1478. Chi scrive ha compiuto un primo rilevamento che ha permesso d'identificare venti nominativi irlandesi che fra il 1478 ed il 1500 aderirono alla confraternita¹¹. Tuttavia è necessario ampliare lo spettro della ricerca alle altre strutture assistenziali esistenti a Roma in quel periodo.

3. *Il Cinquecento ed il Seicento*

Nel passaggio dal basso medioevo al Cinquecento la presenza irlandese a Roma sembra contrarsi ulteriormente. La riprova di ciò è data dal fatto che la *descriptio Urbis*, il principale censimento dell'epoca, del 1527 non fa alcuna menzione di irlandesi, né ecclesiastici né laici, residenti in città. Tuttavia è bene ricordare come la *descriptio* indichi la provenienza esatta solo per meno del 7% dei 53.987 abitanti riportati nel documento¹³, e di conseguenza è opportuno estendere l'indagine ad altre fonti del periodo. Nella seconda metà del Cinquecento la situazione non subisce profondi cambiamenti tanto che lo storico dominicano Hugh Fenning, nei suoi studi prosopografici sul clero irlandese ordinato a Roma, ha contato solo tredici secolari e due gesuiti irlandesi ordinati in città fra il 1572 ed il 1599¹⁴. Nello stesso periodo, egli ha anche rilevato la presenza di tre domenicani irlandesi che però erano solo di passaggio in città. Tuttavia, secondo Fenning, questa sparuta presenza potrebbe essere più consistente di quanto sembri. Infatti uno studio più approfondito dei registri delle ordinazioni conservati presso l'Archivio Storico del Vicariato di Roma potrebbe rivelare altri nominativi irlandesi. Un'ulteriore pista di ricerca potrebbe essere quella d'identificare in quali strutture questi ecclesiastici risiedevano e studiavano, con una specifica enfasi sui loro mezzi di sostentamento, durante la loro permanenza a Roma.

Agli inizi del Seicento la presenza irlandese a Roma comincia a divenire più consistente sia in termini numerici che dal punto di vista della visibilità all'interno della Curia pontificia e della società romana. Questo è in parte dovuto all'arrivo a Roma nel 1608 di Hugh O'Neill (c.1550-1616) e di Rory O'Donnell, rispettivamente conte di Tyrone e di Tyrconnell, dopo la loro fuga dall'Irlanda nel 1607 a seguito del progressivo indebolimento della nobiltà gaelica nei confronti della corona inglese. La maggior parte degli studi si è concentrata sulla fuga dei due conti dall'Irlanda¹⁵, e solo di recente

si è cominciato ad analizzare la loro permanenza in città così come la cerchia di persone che li seguirono a Roma¹⁶. Oltre alla presenza dei conti gaelici, fra la fine del Cinquecento ed i primi decenni del Seicento la Curia ospitò importanti membri del clero irlandese come Peter Lombard (1554-1625), arcivescovo di Armagh dal 1601 al 1625, che rimase a Roma dal 1598 al 1625. La sua presenza in Curia dove operò in qualità di rappresentante dell'Università di Lovanio e come teologo nella Congregazione *De Auxiliis divinae gratiae* è stata recentemente tracciata ed analizzata da Bruno Boute¹⁷. Tuttavia, ad eccezione dell'articolo di Ignatius Fennessy¹⁸, ancora poco o nulla si sa del tentativo fatto da Lombard di ospitare degli studenti irlandesi nella sua residenza romana dal 1612.

Il punto di svolta per la comunità irlandese di Roma avvenne fra il 1625 ed il 1628. In quel lasso di tempo furono fondati il collegio di San Isidoro, nel 1625, per i francescani irlandesi e il Collegio Irlandese, nel 1628, per la formazione del clero secolare. Un personaggio chiave dietro la fondazione di entrambi i collegi fu il francescano irlandese Luke Wadding (1588-1657), una figura poliedrica che rivestì numerosi ruoli in Curia e sulla quale manca tuttora uno studio completo per quanto concerne la sua carriera a Roma¹⁹. La bibliografia specifica sui due collegi è limitata ad opere ormai datate e agiografiche come quelle degli storici francescani Gregory Cleary e Patrick Conlan su Sant'Isidoro²⁰ o alle sintesi sulla nascita del Collegio Irlandese fatte da Patrick Corish e Thomas O'Connor²¹. Le poche analisi disponibili non danno inoltre un quadro esauriente del ruolo svolto dai due collegi né dei loro rapporti con le istituzioni pontificie. Mancano anche degli studi prosopografici specifici che permettano d'identificare quanti e quali studenti furono ammessi nei due collegi²². Ciò contrasta con le analisi fatte da Fenning che nei suoi studi ha identificato ben 929 irlandesi che furono ordinati a Roma nel periodo compreso tra il 1600 e il 1800, espandendo e migliorando così la pionieristica indagine svolta dagli storici francescani Bartholomew Egan, Cathaldus Giblin e Cuthbert McGrath negli anni quaranta²³. Un altro aspetto che è stato marginalmente trattato²⁴ e che necessita di essere approfondito è quello del ruolo svolto dai due collegi nel preservare e nel promuovere la cultura irlandese, e nello specifico quella gaelica, a Roma.

Nel 1677 la rete dei collegi irlandesi si ampliò ulteriormente grazie al passaggio dei conventi di San Sisto Vecchio e di San Clemente dalla provincia domenicana italiana a quella irlandese, portando così alla fondazione del primo collegio per domenicani irlandesi a Roma. Rispetto a San Isidoro e al Collegio Irlandese la storiografia sulla comunità dei domenicani irlandesi a Roma è più sviluppata grazie agli studi fatti da Leonard E. Boyle²⁵, Thomas S. Flynn²⁶, ma soprattutto da Fenning²⁷. Il quarto collegio irlandese ad essere fondato a Roma è quello degli agostiniani che, dopo una prima infruttuosa fondazione che sopravvisse solo dal 1656 al 1661, venne ufficialmente fondato nel 1739 per poi essere chiuso nel 1798. Questo collegio è stato scarsamente

studiato e la riprova di ciò è data dal fatto che vi sono pochissimi riferimenti archivistici²⁸ e bibliografici²⁹ su di esso.

Il quadro delineato fino ad ora ha tracciato un profilo dei collegi irlandesi che furono fondati a Roma fra il 1600 ed il 1700. Tuttavia la ricerca deve essere estesa anche al di fuori della cerchia dei collegi nazionali. In particolare è necessario verificare la presenza di studenti irlandesi anche in altri collegi così come nel Collegio Urbano della Sacra Congregazione de Propaganda Fide, fondato nel 1627. Anche in questo caso la bibliografia è limitata alla analisi di Giovanni Pizzorusso³⁰, o ad opere ormai datate come l'articolo di Michael J. Curran che, basandosi sul materiale documentario raccolto da Alphons Bellesheim³¹, ha identificato gli studenti irlandesi ammessi nel Collegio Germanico nel periodo dal 1562 al 1580³².

Oltre alla presenza cattolica, bisogna anche tenere in considerazione la componente protestante irlandese che si stabilì a Roma. Il rilevamento compiuto da Sergio Pagano nell'archivio dell'Ospizio dei Convertendi ha identificato ventisei irlandesi protestanti che furono convertiti fra il 1673 ed il 1700³³. La sua ricerca non è stata però espansa e di conseguenza la presenza protestante irlandese a Roma rimane un'area ancora da investigare. Un altro campo d'indagine completamente inesplorato è quello relativo alla presenza laica irlandese a Roma.

4. *Il Settecento e l'Ottocento*

Rispetto al Seicento, la bibliografia sulla presenza irlandese a Roma durante il Settecento e l'Ottocento è meno estesa e si è focalizzata principalmente sul Collegio Irlandese. Questo aspetto è confermato dalla recente collezione di saggi curata da Dáire Keogh e Albert McDonnell sulla storia del seminario. Ad eccezione del saggio di Clare Carroll sul controllo del seminario alla fine del Settecento³⁴, i cinque saggi sull'Ottocento trattano del ruolo politico e diplomatico assunto dal Collegio Irlandese quando fu sotto il controllo di Paul Cullen e di Tobias Kirby, rettori rispettivamente dal 1832 al 1849 e dal 1849 al 1891³⁵. Le opere antecedenti a questa collezione di saggi confermano quanto si è sopra accennato. Infatti basti pensare che, nell'ultimo trentennio, solo l'articolo di Karen J. Harvey ha proposto un'analisi sullo stato dei collegi irlandesi di Roma alla fine del Settecento³⁶, mentre più recentemente Pierluigi Lotti ha fatto una sintesi della storia del Collegio Irlandese³⁷.

Oltre alla presenza ecclesiastica, è necessario includere nel periodo Ottocentesco anche i soldati irlandesi che durante il Risorgimento combatterono a fianco dell'esercito papale. Fino alla fine degli anni settanta questa tematica si limitava a brevi sintesi e note biografiche³⁸. Nell'ultimo decennio la bibliografia è stata rivista ed aggiornata grazie alle analisi fatte da Charles A. Coulombe³⁹, Anne O'Connor⁴⁰ e da Mary Jane Cryan⁴¹ che hanno compiuto dettagliate ricerche negli archivi vaticani ed inglesi.

5. Conclusioni

Dato l'arco cronologico preso in considerazione, questa rassegna ha cercato di mettere in risalto le principali pubblicazioni inerenti alla comunità irlandese a Roma fra il 1377 ed il 1870. Tuttavia la bibliografia riportata non può essere considerata completa in quanto necessita di un ulteriore approfondimento. Oltre alla letteratura secondaria sopraindicata, qualunque ricerca dovrà basarsi su una molteplicità di fonti primarie che sono conservate nell'Archivio Segreto Vaticano, nell'Archivio Storico del Vicariato di Roma, nell'Archivio di Stato, nell'Archivio Storico de Propaganda Fide, nell'Archivio Capitolino, e nei collegi, nazionali e non, di Roma. Ad oggi, la maggioranza delle guide archivistiche si è focalizzata sui fondi del Collegio Irlandese⁴², ed in tono minore su quelli di San Isidoro⁴³ e San Clemente⁴⁴. Altre fonti primarie su Sant'Isidoro e sul Collegio Irlandese sono state raccolte nelle opere curate dalla Historical Manuscript Commission⁴⁵, da Brendan Jennings⁴⁶, e da John Hanly⁴⁷, mentre per quanto riguarda gli archivi vaticani una consistente parte della loro documentazione è stata pubblicata da *Archivium Hibernicum*⁴⁸ e *Collectanea Hibernica*⁴⁹. La combinazione di questa mole di fonti primarie con la letteratura secondaria sopracitata può permettere di allargare l'analisi sul ruolo avuto dalla comunità irlandese, ecclesiastica e laica, a Roma nel corso di quasi cinque secoli.

Note

* Una diversa versione, meno ampia, di questo saggio, col titolo *La comunità irlandese a Roma, 1377-1870. Lo status quaestionis*, è stata pubblicata su «RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea», 7, dicembre 2011, pp. 27-44; accessibile alla pagina web: <http://rime.to.cnr.it/2012/RIVISTA/N7/2011/RIVISTA_2011/RiMe_07_2011.pdf>.

¹ Questa ricerca viene condotta presso l'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, sede di Genova, nell'ambito del Progetto Migrazioni, commessa n. IC.P10.003 del Dipartimento Identità Culturale del Consiglio Nazionale delle Ricerche.

² M. Sanfilippo, *Roma città aperta: luogo di accoglienza, di incontro culturale, di religiosità*, accessibile al sito web <www.baobabroma.org/pdf/2006/romacittaaperta.pdf> (09/2011); Id., *Roma nel Rinascimento: una città di immigrati*, in B. Bini, V. Viviani (a cura di), *Le forme del testo e l'immaginario della metropoli*, Edizioni Sette Città, Viterbo 2007, pp. 73-85; Id., *Migrazioni a Roma tra età moderna e contemporanea*, «Studi Emigrazione», XLIV, 165, 2007, pp. 19-32.

³ *Annals of Ulster. A Chronicle of Irish Affairs from A.D. 431 to A.D. 1540*, Stationery Office, Dublin 1887, I; A. Gwynn, *Ireland and Rome in the Eleventh Century*, «Irish Ecclesiastical Record», LVII, 3, 1941, pp. 213-232; Id., *Ireland and the Continent in the Eleventh Century*, «Irish Historical Studies», VIII, 31, 1953, pp. 193-216; per un'analisi del pellegrinaggio a Roma durante il medioevo vedi D.J. Birch, *Pilgrimage to Rome in the Middle Age*, Boydell Press, Woodbridge 1998; M. Miglio (a cura di), *Pellegrinaggi a Roma: il codice di Einsiedeln, l'itinerario di Sigero, l'itinerario Malmesburiense, le meraviglie di Roma, racconto delle meraviglie della città di Roma*, Città Nuova, Roma 1999.

⁴ A. Gwynn, *The Twelfth Century Reform*, in P. Corish (ed.), *A History of Irish Catholicism*, Gill and Son, Dublin 1968, pp. 8-9.

⁵ D.A. Wilmar, OSB, *La Trinité des Scots à Rome et les notes du Vat. Lat. 378*, «Revue bénédictine», XLI, 1929, pp. 218-230; M. Vattasso, P. Franchi De' Cavalieri, *Codices Vaticani Latini I: Codices 1-678*, Typis Vaticanis, Romae 1902, pp. 294-295.

⁶ Vedi H.C. Maxwell Lyte (ed.), *Calendar of the Patent Rolls of the Reign of Henry III Preserved in the Record Office*, Stationery Office, London 1901, II, p. 248; per un quadro più approfondito sui rapporti economici fra Roma e le *British Isles* durante l'alto medioevo, vedi M.D. O'Sullivan, *Italian Merchant Bankers in Ireland in the Thirteenth Century. A Study in the Social and Economic History of Medieval Ireland*, Allen Figgis & Co., Dublin 1962; M. Vendittelli, «*In partibus Anglie*». *Cittadini romani alla corte inglese nel Duecento: la vicenda di Pietro Saraceno*, Viella, Roma 2001.

⁷ M. Harvey, *The English in Rome, 1362-1420. Portrait of an Expatriate Community*, Cambridge UP, Cambridge 1999, pp. 10-30.

⁸ *The English Hospice in Rome*, «The Venerable Sexcentenary Issue», XXI, Catholic Record Press, Exeter 1962. Ripubblicato in *The English Hospice in Rome*, Gracewing, Leominster 2005.

⁹ K. Nicholls, *Gaelic and Gaelicised Ireland in the Middle Ages*, Gill and Macmillan, Dublin 1972, pp. 99-100.

¹⁰ K. Walsh, *The Roman Career of John Swayne, Archbishop of Armagh, 1418-1439. Plans for an Irish Hospice in Rome*, «Seanchas Ardmhacha. Journal of the Armagh Diocesan Historical Society», XI, 1, 1983-1984, pp. 1-21. Altri due irlandesi, Robert Holhan e Thomas Rossall, operarono in qualità di *abbreviator* durante il pontificato di Martino V, dal 1417 al 1431, ma la mancanza di fonti non permette di ricostruire la loro carriera in Curia. Vedi M. Harvey, *England, Rome, and the Papacy, 1417-1464. The Study of a Relationship*, Manchester UP, Manchester 1993, p. 30.

¹¹ Vedi P. Egidì (a cura di), *Liber fraternitatis S. Spiritus et S. Mariae in Saxia de Urbe*, «Necrologi e libri affini della provincia romana», II, Istituto Storico Italiano, Roma 1914, pp. 107-446.

¹² E. Lee, *Descriptio Urbis. The Roman Census of 1527*, Bulzoni, Roma 1985, ripubblicato in Id., *Habitatores in Urbe: the Population of Renaissance Rome*, Casa Editrice La Sapienza, Roma 2006.

¹³ A. Esposito, *Un'altra Roma. Minoranze nazionali e comunità ebraiche tra Medioevo e Rinascimento*, Il Calamo, Roma 1995, pp. 77-78.

¹⁴ H. Fenning, OP, *Irishmen Ordained at Rome, 1572-1697*, «Archivium Hibernicum» [abbreviato in Arch. Hib.], LIX, 2005, pp. 1-8; Id., *Irish Dominicans at Rome, 1570-1699: A Biographical Register*, «Collectanea Hibernica» [abbreviato in Coll. Hib.], XLIV/XLV, 2003, pp. 13-18.

¹⁵ Si vedano in T. O'Connor, M.A. Lyons (eds), *The Ulster Earls and Baroque Europe. Refashioning Irish Identities, 1600-1800* (Four Courts Press, Dublin 2010) i saggi di J. Bergin, *The Europe that the Earls Encountered*, pp. 5-17; H. Morgan, *Policy and Propaganda in Hugh O'Neill's Connection with Europe*, pp. 18-52; D. Edwards, *The Plight of the Earls: Tyrone and Tyrconnell's 'Grievances' and Crown Coercion in Ulster, 1603-7*, pp. 53-76; C. Lennon, *The Flight of the Earls in British-Spanish Diplomacy*, pp. 77-87.

¹⁶ La migliore fonte primaria sul loro viaggio dall'Irlanda a Roma è la cronaca di T. Ó Cianáin, *Turas na dtoiseach nUthach as Éirinn: from Rath Maoldáin to Rome*, ed. by N. Ó Muiréil, Pontifical Irish College, Rome 2007. Si vedano anche: F.J. Bigger, *The Irish in Rome in the Seventeenth Century*, «Ulster Journal of Archaeology», V, 3, 1899, pp. 115-138; M. Mac Craith, OFM, *Franciscan Echoes in a Prominent Early 17th Century Travel Narrative: A 'Flight of the Earls' Miscellany*, «Archivum Franciscanum Historicum», CII, 2009, pp. 243-263; Id., *Early Modern Catholic Self-Fashioning: Tadhg Ó Cianáin, the Ulster Earls and Santa Francesca Romana (1608)*, in T. O'Connor, M.A. Lyons (eds), *The Ulster Earls and Baroque Europe*, cit., pp. 242-261; M. Mac Craith, *Early-Modern Catholic Self-Fashioning "Spanish Style": Aspects of Tadhg Ó Cianáin's Rome*, in D. Finegan, É. Ó Ciardha, M. Peters (eds), *The Flight of the Earls/Imeacht na nIarlaí*, Guildhall Press, Derry 2010, pp. 182-192; Id., *The False and Crafty Bludsuckers, the Observauntes: na súmairí bréagacha beartacha: na hObsarvaintigh*, in D. Finegan, É. Ó Ciardha, M. Peters (eds), *The Flight of the Earls/Imeacht na nIarlaí*, cit., pp. 234-246; M. Mac Craith, *Tadhg Ó Cianáin's Roman Narrative, 1608*, in P. Prebys (ed.), *Early Modern Rome 1341-1667. Proceedings of a Conference Held in Rome May 13-15, 2010*, Edisai,

Ferrara 2012, pp. 213-225; M. Mac Craith, *Tadhg Ó Cianáin: spaghetti fiannaighbeacht*, in S.J. Arbuthnot, G. Parsons (eds), *The Gaelic Finn Tradition*, Four Courts Press, Dublin 2012, pp. 163-178; F. Ó Fearghail (ed.), *Tadhg Ó Cianáin – An Irish Scholar in Rome*, Mater Dei Institute, Dublin 2011; F. Ó Fearghail, K. Troy, *The 'Flight of the Earls': New Light from a Roman Necrology*, «Ossory, Laois and Leinster», IV, 2010, pp. 72-106; C. Carroll, *Three Waves of Irish Exiles in Rome. From Hugh O'Neill to Giuseppe Clugston*, in T. Barr (ed.), *Italian Influences and Irish Outcasts. Essays on Torquato and Aspects of the Renaissance in Ireland, Europe, and beyond*, University of Ulster, Coleraine 2009, pp. 1-26; F. Ó Fearghail, *Irish Links with Santa Maria dell'Anima in Rome*, «Seanchas Ardmhacha. Journal of the Armagh Diocesan Historical Society», XXII, 2009, pp. 25-50; E. Fitzpatrick, *San Pietro in Montorio, Burial Place of the Exiled Irish in Rome, 1608-1623*, «History Ireland», XV, 4, 2007, pp. 46-51.

¹⁷ B. Boute, *Our Man in Rome: Peter Lombard, Agent of the University of Louvain, at the Grand Theatre of European Politics, 1598-1612*, in T. O'Connor, M.A. Lyons (eds), *The Ulster Earls and Baroque Europe*, cit., pp. 110-141; B. Boute, *Academic Interests and Catholic Confessionalisation: The Louvain Privileges of Nomination to Ecclesiastical Benefices*, Brill, Leiden 2010, pp. 313-422.

¹⁸ I. Fennessy, OFM, *Patrick Roche of Kinsale and St. Patrick's College, Rome*, «Journal of the Cork Historical and Archaeological Society», C, 1995, pp. 91-104.

¹⁹ Ad oggi l'unica opera che propone una sintesi sui vari ruoli svolti da Wadding nonché una guida archivistica e bibliografica sulla sua figura è quella scritta dai francescani irlandesi nel 1957. La storiografia più recente si è concentrata sul ruolo di Wadding come teologo. Vedi Franciscan Fathers (Dún Mhuire, Killiney) (eds), *Father Luke Wadding Commemorative Volume*, Clonmore and Reynolds Ltd, Dublin 1957; P. Stella, *Il Giansenismo in Italia. I preludi tra seicento e primo settecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2006, pp. 7, 9, 13, 18, 21-23, 47; T. O'Connor, *Irish Jansenists, 1600-70. Religion and Politics in Flanders, France, Ireland and Rome*, Four Courts Press, Dublin 2008; Id., *Luke Wadding's Networks at Home and Abroad*, in K. Dáire, A. McDonnell (eds), *The Irish College, Rome and its World*, Four Courts Press, Dublin 2008, pp. 14-23. P. Broggio, *La teologia e la politica. Controversie dottrinali, curia romana e monarchia spagnola tra cinque e seicento*, Olschki, Firenze 2009; Id., *Un teologo irlandese nella Roma del Seicento: il francescano Luke Wadding*, «Roma moderna e contemporanea», XVIII, 1-2, 2010, pp. 151-178.

²⁰ G. Cleary, OFM, *Father Luke Wadding and St. Isidore's College Rome: Biographical and Historical Notes and Documents*, Tipografia del Senato G. Bardi, Roma 1925; P. Conlan, OFM, *St. Isidore's College, Rome*, Tipografia S.G.S., Roma 1982.

²¹ P. Corish, *The Beginnings of the Irish College, Rome*, in Franciscan Fathers (Dún Mhuire, Killiney) (eds), *Father Luke Wadding Commemorative Volume*, cit., pp. 284-294. Questo saggio è stato ripubblicato nel 2008: cfr. P. Corish, *The Beginnings of the Irish College, Rome*, in K. Dáire, A. McDonnell (eds), *The Irish College, Rome and its World*, Four Courts Press, Dublin 2008, pp. 1-13. Si veda anche T. O'Connor, *The Irish College, Rome in the Age of Religious Renewal, 1625-1690*, in A. McDonnell (ed.), *Collegium Hibernorum de Urbe. An Early Manuscript Account of the Foundation and Development of the Ludovician College of the Irish in Rome, 1628-1678*, Pontifical Irish College, Rome 2003, pp. 13-32.

²² Chi scrive, in collaborazione con Vera Orschel, archivista dello University College Dublin, sta completando una lista sugli studenti ammessi nel Collegio Irlandese nel periodo che va dal 1628 al 1798, anno della chiusura del collegio a seguito dell'invasione napoleonica di Roma.

²³ B. Egan, OFM, C. Giblin, OFM, C. McGrath, OFM, *Irishmen Ordained in Rome, 1625-1710*, «The Irish Ecclesiastical Record», fifth series, XLI, 8, 1943, pp. 116-124; H. Fenning, *Irishmen Ordained at Rome, 1572-1697*, cit., pp. 8-36; Id., *Irishmen Ordained at Rome, 1698-1759*, «Arch. Hib.», L, 1996, pp. 29-49; H. Fenning, *Irishmen Ordained at Rome, 1760-1800*, «Arch. Hib.», LI, 1997, pp. 13-63.

²⁴ B. Jennings, OFM, *Theses Defended in St. Isidore's College, Rome, 1631-1649*, «Coll.

Hib.», II, 1959, pp. 95-105; B. Egan, OFM, *Notes on Propaganda Printing-Press and Correspondence Concerning Francis Molloy*, OFM, «Coll. Hib.», II, 1959, pp. 115-124; B. Millett, OFM, *The Irish Franciscans, 1651-1665*, Gregorian UP, Rome 1964; C. Carroll, 'Tutte le antiche usanze': Preserving Irish Culture in Rome, in T. Herron, M. Potterton (eds), *Ireland in the Renaissance, c. 1540 - 1660*, Four Courts Press, Dublin 2007, pp. 138-149.

²⁵ L.E. Boyle, OP, *San Clemente Miscellany, I. The Community of SS. Sisto e Clemente in Rome, 1677-1977*, Apud S. Clementem, Romae 1977.

²⁶ T.S. Flynn, OP, *The Irish Dominicans, 1536-1641*, Four Courts Press, Dublin 1993.

²⁷ H. Fenning, *The Irish Dominican Province, 1698-1797*, Dominican Publications, Dublin 1990; Id., *Irish Dominicans at Rome, 1570-1699: A Biographical Register*, «Coll. Hib.»ar XLIV/XLV, 2003, pp. 18-55.

²⁸ F.X. Martin, OSA, *Archives of the Irish Augustinians, Rome. A Summary Report*, «Arch. Hib.», XVIII, 1955, pp. 157-163.

²⁹ *Annals of the Irish National Church in Honour of St. Patrick, Rome*, Browne and Nolan Printers, Dublin 1889; W.J. Battersby, *History of all the Abbeys, Convents, Churches of the Hermits of St. Augustin in Ireland*, G.P. Warren, Dublin 1856, pp. 98-110, 118-119; C. Henze, CSSR, *San Matteo in Merulana*, «Miscellanea Francesco Ehrle», II, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma 1924, pp. 404-414; M. Armellini, *Le Chiese di Roma nel Medioevo*, Tipografia Vaticana, Roma 1891, pp. 327-328, 824.

³⁰ G. Pizzorusso, *Una presenza ecclesiastica cosmopolita a Roma: gli allievi del Collegio Urbano di Propaganda Fide*, «Bollettino di Demografia Storica», XXII, 1995, pp. 129-138.

³¹ A. Bellesheim, *Geschichte der Katolischen Kirche in Irland von der einföhrung des christenthums bis auf die gegenwart*, Franz Kirchem, Mainz 1890-1891, II, pp. 714-716.

³² M.J. Curran, *Our Predecessors. 1. Irishmen in the Germanicum*, «Manuscript Journal of Irish College», new series, IV, 3, 1928, pp. 26-36.

³³ S. Pagano, *Ospizio dei Convertendi di Roma fra carisma missionario e regolamentazione ecclesiastica (1671-1700)*, «Ricerche per la storia religiosa di Roma», X, 1998, pp. 313-390.

³⁴ C. Carroll, 'The Spiritual Government of the Entire World': A Memorial for the Irish College, Rome, January 1783, in K. Dáire, A. McDonnell (eds), *The Irish College, Rome and its World*, cit., pp. 64-82.

³⁵ Si vedano in K. Dáire, A. McDonnell (eds), *The Irish College, Rome and its World*, cit., i saggi: F. Ó Fearghail, *Daniel O'Connell's Roman Bequest*, pp. 83-101; C. Barr, *The Irish College, Rome and the Appointment of Irish Bishops to the United States, 1830-1851*, pp. 102-115; M. Olden, *Tobias Kirby (1804-1895): The Man who kept the Papers*, pp. 131-149; A. McKinney, *An Efficacious Irish Triumvirate: Paul Cullen, Tobias Kirby and Joseph Dixon*, pp. 149-166; C. O'Carroll, *The Papal Brigade of St. Patrick*, pp. 167-187.

³⁶ K.J. Harvey, *Religion and Money: Irish Regular Colleges in the Roman Republic of 1798-99*, «Eighteenth-Century/Iris an dá chultúr», VIII, 1993, pp. 73-82.

³⁷ P. Lotti, *Il Pontificio Collegio Irlandese di Roma e la cappella di tutti i santi d'Irlanda*, «Alma Roma», II/III, 1999, pp. 75-126.

³⁸ G. Fitz-Hardinge Berkeley, *Gl'Irlandesi al servizio del Papa nel 1860*, «Il Risorgimento Italiano. Rivista Storica», VI, 5, 1913, pp. 863-895; G. Berkeley, *The Irish Battalion in the Papal Army of 1860*, Talbot Press, Dublin 1929; B. O'Connell, *The Irish Battalion in the Papal Service*, «Irish Sword», II, 1956, pp. 300-301; C. Giblin, *Roger O'Connor. An Irishman in the French and Papal Service*, «Irish Sword», II, 1956, pp. 309-314; B. Teeling, *An Irish Papal Zouave in 1870*, «Irish Sword», II, 1957, pp. 226-233; C.P. Crean, *The Irish Battalion of St. Patrick at the Defense of Spoleto, 1860*, «Irish Sword», IV, 1958, pp. 52-60, 99-104; N.W. English, *Spoleto Veteran Charles Edgeworth Lynch*, «Irish Sword», XI, 1972-1974, p. 54; J. de Courcy Ireland, *Mark Parker and the Papal Navy*, «Irish Sword», XII, 1975-1977, p. 256; M. J. Cryan, *New Light on the Background to the Irish Participation in the Papal Army of 1860*, «Irish Sword», XXVI, 1986, pp. 155-164; C. O'Mahony, *Irish Papal Troops, 1860 to 1870, with Particular Reference*

to the *Contribution from County Louth*, «Irish Sword», XXI, 1998-1999, pp. 285-297. Per un quadro generale sui rapporti fra il Risorgimento Italiano e l'Irlanda vedi E.R. Dudley (ed.), *Ireland and the Italian Risorgimento: Three Lectures*, Italian Institute, Dublin 1960.

³⁹ C.A. Coulombe, *The Pope's Legion: The Multinational Fighting Force that defended the Vatican*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008.

⁴⁰ A. O'Connor, *Triumphant Failure: The Return of the Irish Papal Brigade to Cork*, «Journal of the Cork Historical and Archaeological Society», CXIV, 2009, pp. 43-54.

⁴¹ M.J. Cryan, *The Irish and the English in Italy's Risorgimento*, Edizioni Archeoares, Viterbo 2011.

⁴² P. Moran, *The Pastoral Letters and other Writings of Cardinal Cullen, Archbishop of Dublin*, Browne & Nolan, Dublin 1882, 3 vols; J. Hanly, *Records of the Irish College, Rome, Under Jesuit Administration*, «Arch. Hib.», XXVII, 1964, pp. 13-75; Id., *Sources of the History of the Irish College, Rome*, «Irish Ecclesiastical Record», series 5, CII, 1964, pp. 28-34; Id. (ed.), *The Letters of Saint Oliver Plunkett, 1625-1681. Archbishop of Armagh and Primate of all Ireland*, The Dolmen Press, Dublin 1979; V. Orschel, *The Archives of the Pontifical Irish College, Rome. History and Holdings*, in K. Dáire, A. McDonnell (eds), *The Irish College, Rome and its World*, cit., pp. 267-278; J. Hanly, V. Orschel, *Calendar of 17th-and 18th-c. Documents at the Archives of the Irish College, Rome (with Index)*, «Arch. Hib.», LXIII, 2010, pp. 7-263; P. Corish, *Irish College, Rome: Kirby Papers*, «Arch. Hib.», XXX, 1972, pp. 29-116; XXXI, 1973, pp. 1-94; XXXII, 1974, pp. 1-62; P. MacSuibhne, *Paul Cardinal Cullen and his Contemporaries: With their Letters from 1820-1902*, Leinster Reader, Naas 1961-1977, 5 vols; J. Hanly, *The Irish College, Rome*, Eason, Dublin 1989.

⁴³ B. Millett, *Documents from the Archives of St. Isidore's College, Rome*, «Analecta Hibernica», VI, 1934, pp. 203-247; B. Jennings, *Miscellaneous Documents-II*, «Arch. Hib.», XIV, 1949, pp. 1-12; Id., *The Archives of St. Isidore's College, Rome*, «Arch. Hib.», XL, 1985, pp. 1-13; I. Fennessy, *Alphabetical Index for Some Manuscripts in St. Isidore's College, Rome*, «Coll. Hib.», XLIII, 2001, pp. 50-85; Id., *Copies of Some Decisions from the Missing Discretorial Registers of St. Isidore's College, Rome, 1652-1739*, «Coll. Hib.», XLIII, 2001, pp. 86-111.

⁴⁴ C. Kearns, *Archives of the Irish Dominican College, San Clemente, Rome: A Summary Report*, «Arch. Hib.», XVIII, 1955, pp. 145-149; Fenning, *Irish Material in the Registers of the Dominican Masters General (1390-1649)*, «Archivum Fratrum Praedicatorum», XXXIX, 1969, pp. 34-58; Id., *The Book of Receptions and Professions of SS Sixtus and Clement in Rome, 1676-1792*, «Coll. Hib.», XIV, 1971, pp. 13-35.

⁴⁵ Historical Manuscript Commission (ed.), *Report on Franciscan Manuscripts Preserved at the Convent, Merchants' Quay, Dublin*, Stationery Office, Dublin 1906.

⁴⁶ B. Jennings (ed.), *Wadding Papers, 1616-1638*, Stationery Office, Dublin 1953.

⁴⁷ J. Hanly (ed.), *The Letters of Saint Oliver Plunkett, 1625-1681. Archbishop of Armagh and Primate of all Ireland*, The Dolmen Press, Dublin 1979.

⁴⁸ N. Donnelly, *The "Per Obitum" Volumes in the Vatican Archivio*, «Arch. Hib.», I, 1912, pp. 28-38; J. Hagan, *Miscellanea Vaticano-Hibernica, 1580-1631*, «Arch. Hib.», III, 1914, pp. 227-365; Id., *Miscellanea Vaticano-Hibernica, 1420-1631*, «Arch. Hib.», IV, 1915, pp. 215-318; Id., *Miscellanea Vaticano-Hibernica*, «Arch. Hib.», V, 1916, pp. 74-185; Id., *Miscellanea Vaticano-Hibernica*, «Arch. Hib.», VI, 1917, pp. 94-155; Id., *Miscellanea Vaticano-Hibernica*, «Arch. Hib.», VII, 1918-21, pp. 71-356; B. Jennings, *Miscellaneous Documents - I. 1588-1634*, «Arch. Hib.», XII, 1946, pp. 70-200; Id., *Miscellaneous Documents - II. 1625-1640*, «Arch. Hib.», XIV, 1949, pp. 1-49; Id., *Miscellaneous Documents - III. 1602-1715*, «Arch. Hib.», XV, 1950, pp. 1-73; C. Giblin, *Miscellaneous Papers*, «Arch. Hib.», XVI, 1951, pp. 62-98; F.M. Jones, *Correspondence of Father Ludovico Mansoni, S.J., Papal Nuncio to Ireland*, «Arch. Hib.», XVII, 1953, pp. 1-50; F.M. Jones, *Papal Briefs to Father Mansoni, Papal Nuncio to Ireland*, «Arch. Hib.», XVI, 1953, pp. 51-112; B. Jennings, *A Propaganda Fide Letter-Book Concerning Ireland, 1672-4*, «Arch. Hib.», XVIII, 1955, pp. 16-66; C. Giblin, *Vatican Library: MSS*

Barberini Latini, «Arch. Hib.», XVIII, 1955, pp. 67-144; B. Jennings, *Ireland and Propaganda Fide, 1672-6*, «Arch. Hib.», XIX, 1956, pp. 1-60; F.X. Martin, OSA., A de Meijer, OSA, *Irish Material in the Augustinian General Archives, Rome. 1534-1624*, «Arch. Hib.», XIX, 1956, pp. 61-134; R. Dodd, OP, *Vatican Archives: Instrumenta Miscellanea*, «Arch. Hib.», XIX, 1956, pp. 135-224; B. Jennings, *Acta Sacrae Congregationis de Propaganda Fide, 1622-1650*, «Arch. Hib.», XXII, 1959, pp. 28-139; D. Conway, *Guide to Documents of Irish and British Interest in Fondo Borghese, Series I*, «Arch. Hib.», XXIII, 1960, pp. 1-147; D. Conway, *Guide to Documents of Irish and British Interest in Fondo Borghese, Series II-IV*, «Arch. Hib.», XXIV, 1961, pp. 31-102; C. Giblin, *Vatican Archives: Lettere di Particolari*, «Arch. Hib.», XXXI, 1971, pp. 112-123; K. Walsh, *The Opening of the Vatican Archives (1880-1881) and Irish Historical Research*, «Arch. Hib.», XXXVI, 1981, pp. 34-43; M.J. Haren, *Vatican Archives as a Historical Source to c. 1530*, «Arch. Hib.», XXXIX, 1984, pp. 3-12; H. Fenning, *The 'Udienze' Series in the Roman Archives of Propaganda Fide, 1750-1820*, «Arch. Hib.», XLVIII, 1994, pp. 100-106; Id., *Documents of Irish Interest in the Fondo Missioni of the Vatican Archives*, «Arch. Hib.», XLIX, 1995, pp. 3-47.

⁴⁹ C. Giblin, *Catalogue of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 1, vols 1-50*, «Collectanea Hibernica», I, 1958, pp. 7-125; Id., *Catalogue of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 2, vols 51-80*, «Coll. Hib.», III, 1960, pp. 7-136; Id., *Catalogue of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 3, vols 81-101*, «Coll. Hib.», IV, 1961, pp. 7-130; Id., *Catalogue of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 4, vols 102-122*, «Coll. Hib.», V, 1962, pp. 7-125; Id., *Catalogue of Material of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 5, vols 123-132*, «Coll. Hib.», IX, 1966, pp. 7-69; Id., *Catalogue of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 7, vols 135Hb-137*, «Coll. Hib.», XI, 1968, pp. 7-55; Id., *Catalogue of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 8, vols 137A-147C*, «Coll. Hib.», XII, 1969, pp. 62-101; Id., *Catalogue of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 9, vols 148-152*, «Coll. Hib.», XIII, 1970, pp. 61-99; Id., *Catalogue of Material of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 10, vols 153-153D*, «Coll. Hib.», XIV, 1971, pp. 36-81; Id., *Catalogue of Material of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 11, vols 154-207*, «Coll. Hib.», XV, 1972, pp. 7-55; Id., *A Congregatio Particularis on Ireland at Propaganda Fide, May 1671*, «Coll. Hib.», XVIII/XIX, 1976-1977, pp. 19-39; Id., *Calendar of Volume 1 (1625-1668) of the Collection Scritture riferite nelle congregazioni generali in Propaganda Archives*, «Coll. Hib.», VI/VII, 1963-1964, pp. 18-211; Id., *Catalogue of Volume 294 of the Scritture originali riferite nelle congregazioni generali in Propaganda Archives*, «Coll. Hib.», VIII, 1965, pp. 7-37; Id., *Catalogue of Irish Material in Fourteen Volumes of the Scritture originali riferite nelle congregazioni generali in Propaganda Archives*, «Coll. Hib.», X, 1967, pp. 7-59; Id., *Catalogue of Irish Material in vols 129-131 of the Scritture originali riferite nelle congregazioni generali in Propaganda Archives*, «Coll. Hib.», XI, 1968, pp. 7-18; Id., *Catalogue of Irish Material in vols 132-139 of Scritture originali riferite nelle congregazioni generali in Propaganda Archives*, «Coll. Hib.», XII, 1969, pp. 7-44; Id., *Catalogue of Irish Material in vols 140-143 of the Scritture originali riferite nelle congregazioni generali in Propaganda Archives*, «Coll. Hib.», XIII, 1970, pp. 21-60; B. Millet, *Calendar of Volume 2 (1669-1671) of the Scritture riferite nei Congressi, Irlanda, in Propaganda Archives: Part 1, ff.1-401*, «Coll. Hib.», XVI, 1973, pp. 7-47; Id., *Calendar of Volume 2 (1669-71) of the Scritture riferite nei congressi, Irlanda, in Propaganda Archives: Part 2, ff.402-803*, «Coll. Hib.», XVII, 1974-75, pp. 17-68; Id., *Calendar of Volume 3 (1672-1675) of the Scritture riferite nei congressi, Irlanda, in Propaganda Archives: Part 1, ff. 1-200*, «Coll. Hib.», XVIII/XIX, 1976-1977, pp. 40-71; Id., *Calendar of Volume 3 (1672-1675) of the Scritture originali riferite nei congressi, Irlanda, in Propaganda Archives: Part 2, ff. 201-518*, «Coll. Hib.», XXII/XXIII, 1979-80, pp. 7-81; Id., *Calendar of Irish Material in vols 12 and 13 (ff.1-200) of the Fondo di Vienna in Propaganda Archives*, «Coll. Hib.», XIV, 1982, pp. 45-80; Id., *Calendar of*

Vol.13 of the Fondo di Vienna in Propaganda Archives: Part 2, ff. 201-401, «Coll. Hib.», XV, 1983, pp. 30-62; Id., *Calendar of Volume 13 of the Fondo di Vienna in Propaganda Archives: Part 3, ff. 402-522*, «Coll. Hib.», XVI, 1984, pp. 20-45; Id., *Catalogue of Irish Material in Propaganda Archives, vols 370 and 371 of the Scritture riferite originali nelle congregazioni generali in Propaganda Archives*, «Coll. Hib.», XXVII/XXVIII, 1985-86, pp. 44-85; Id., *Correspondence of Irish Interest in the Lettere in Propaganda Archives: vols 27-34 (1649-64)*, «Coll. Hib.», XXX, 1988, pp. 7-25; Id., *Calendar of Volume 14 of the Fondo di Vienna in Propaganda Archives: Part 2, ff. 132-283*, «Coll. Hib.», XXX, 1988, pp. 26-54; Id., *Correspondence of Irish Interest in the Lettere in Propaganda Archives: Vol.38 (1657-64)*, «Coll. Hib.», XXXI/XXXII, 1989-90, pp. 118-147; Id., *Calendar of Volume 14 Fondo di Vienna in Propaganda Archives: Part 3, ff. 284-395*, «Coll. Hib.», XXXI/XXXII, 1989-90, pp. 148-161; Id., *Calendar of Volume 15 of the Fondo di Vienna in Propaganda Archives*, «Coll. Hib.», XXXIII, 1991, pp. 54-92; Id., *Calendar of Volume 16 of the Fondo di Vienna in Propaganda Archives: Part 1, ff. 1-102*, «Coll. Hib.», XXXVIII, 1996, pp. 59-81; Id., *Calendar of Volume 16 of the Fondo di Vienna in Propaganda Archives: Part 2, ff. 103-216*, «Coll. Hib.», XXXIX/XL, 1997-98, pp. 96-106; Id., *Calendar of Volume 16 of the Fondo di Vienna in Propaganda Archives: Part 3, ff. 217-80*, «Coll. Hib.», XLI, 1999, pp. 10-35; Id., *Calendar of Volume 16 of the Fondo di Vienna in Propaganda Archives: Part 4, ff. 281-371*, «Coll. Hib.», XLIII, 2001, pp. 13-33; H. Fenning, *A Guide to Eighteenth-Century Reports on Irish Dioceses in the Archives of Propaganda Fide*, «Coll. Hib.», XI, 1968, pp. 19-35.

Opere citate

- Annals of Ulster. A Chronicle of Irish Affairs from A.D. 431 to A.D. 1540*, I, Stationery Office, Dublin 1887.
- Annals of the Irish National Church in Honour of St. Patrick, Rome*, Browne and Nolan Printers, Dublin 1889.
- Armellini Mariano, *Le Chiese di Roma nel Medioevo*, Tipografia Vaticana, Roma 1891.
- Barr Colin, *The Irish College, Rome and the Appointment of Irish Bishops to the United States, 1830-1851*, in K. Dáire, A. McDonnell (eds), *The Irish College, Rome and its World*, Four Courts Press, Dublin 2008, pp. 102-115.
- Battersby W.J., *History of all the Abbeys, Convents, Churches of the Hermits of St. Augustin in Ireland*, G.P. Warren, Dublin 1856.
- Bellesheim Alphon, *Geschichte der Katolischen Kirche in Irland von der einfuhrung des christenthums bis auf die gegenwart*, II, Franz Kircheim, Mainz 1890-1891.
- Bergin Joseph, *The Europe that the Earls Encountered*, in T. O'Connor, M.A. Lyons (eds), *The Ulster Earls and Baroque Europe. Refashioning Irish Identities, 1600-1800*, Four Courts Press, Dublin 2010, pp. 5-17.
- Bigger F.J., *The Irish in Rome in the Seventeenth Century*, «Ulster Journal of Archaeology», V, 3, 1899, pp. 115-138.
- Birch D.J., *Pilgrimage to Rome in the Middle Age*, Boydell Press, Woodbridge 1998.
- Boute Bruno, *Academic interests and Catholic Confessionalisation. The Louvain Privileges of Nomination to Ecclesiastical Benefices*, Brill, Leiden 2010.
- , *Our Man in Rome: Peter Lombard, Agent of the University of Louvain, at the Grand Theatre of European Politics, 1598-1612*, in T. O'Connor, M.A. Lyons (eds), *The Ulster Earls and Baroque Europe. Refashioning Irish Identities, 1600-1800*, Four Courts Press, Dublin 2010, pp. 110-141.
- Boyle L.E., OP, *San Clemente Miscellany, I, The Community of SS. Sisto e Clemente in Rome, 1677-1977*, Apud S. Clementem, Romae 1977.

- Broggio Paolo, *La teologia e la politica. Controversie dottrinali, curia romana e monarchia spagnola tra cinque e seicento*, Olschki, Firenze 2009.
- , *Un teologo irlandese nella Roma del Seicento: il francescano Luke Wadding*, «Roma moderna e contemporanea», XVIII, 1-2, 2010, pp. 151-178.
- Carroll Clare, *Tutte le antiche usanze: Preserving Irish Culture in Rome*, in T. Herron, M. Potterton (eds), *Ireland in the Renaissance, c.1540-1660*, Four Courts Press, Dublin 2007, pp. 138-149.
- , *'The Spiritual Government of the Entire World': a Memorial for the Irish College, Rome, January 1783*, in K. Dáire, A. McDonnell (eds), *The Irish College, Rome and its World*, Four Courts Press, Dublin 2008, pp. 64-82.
- , *Three Waves of Irish Exiles in Rome. From Hugh O'Neill to Giuseppe Clugston*, in T. Barr (ed.), *Italian Influences and Irish Outcasts. Essays on Torquato and Aspects of the Renaissance in Ireland, Europe, and Beyond*, University of Ulster, Coleraine 2009, pp. 1-26.
- Clery Gregory, OFM, *Father Luke Wadding and St. Isidore's College Rome: Biographical and Historical Notes and Documents*, Tipografia del Senato G. Bardi, Roma 1925.
- Conlan Patrick, OFM, *St. Isidore's College, Rome*, Istituto Pio XI, Roma 1982.
- Conway Dominic, *Guide to Documents of Irish and British Interest in Fondo Borghese, Series I*, «Archivium Hibernicum», XXIII, 1960, pp. 1-147.
- , *Guide to Documents of Irish and British Interest in Fondo Borghese, Series II-IV*, «Archivium Hibernicum», XXIV, 1961, pp. 31-102.
- Corish Patrick, *The Beginnings of the Irish College, Rome*, in Franciscan Fathers (Dún Mhuire, Killiney) (eds), *Father Luke Wadding Commemorative Volume*, Clonmore and Reynolds Ltd, Dublin 1957, pp. 284-294.
- , *Irish College, Rome: Kirby Papers*, «Archivium Hibernicum», XXX, 1972, pp. 29-116.
- , *Irish College, Rome: Kirby Papers*, «Archivium Hibernicum», XXXI, 1973, pp. 1-94.
- , *Irish College, Rome: Kirby Papers*, «Archivium Hibernicum», XXXII, 1974, pp. 1-62.
- , *The Beginnings of the Irish College, Rome*, in K. Dáire, A. McDonnell (eds), *The Irish College, Rome and its World*, Four Courts Press, Dublin 2008, pp. 1-13.
- Coulombe C.A., *The Pope's Legion: The Multinational Fighting Force that Defended the Vatican*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008.
- Crean C.P., *The Irish Battalion of St. Patrick at the Defense of Spoleto, 1860*, «Irish Sword», IV, 1958, pp. 52-60, 99-104.
- Cryan M.J., *New Light on the Background to the Irish Participation in the Papal Army of 1860*, «Irish Sword», XXVI, 1986, pp. 155-164.
- , *The Irish and the English in Italy's Risorgimento*, Edizioni Archeoares, Viterbo 2011.
- Curran M.J., *Our Predecessors. 1. Irishmen in the Germanicum*, «Manuscript Journal of Irish College», new series, IV, 3, 1928, pp. 26-36.
- de Courcy Ireland John, *Mark Parker and the Papal Navy*, «Irish Sword», XII, 1975-1977, p. 256.
- Dodd R.J., OP, *Vatican Archives: Instrumenta Miscellanea*, «Archivium Hibernicum», XIX, 1956, pp. 135-224.

- Donnelly Nicholas, *The "Per Obitum" Volumes in the Vatican Archivio*, «Archivium Hibernicum», I, 1912, pp. 28-38.
- Donovan O'Sullivan M.J., *Italian Merchant Bankers in Ireland in the Thirteenth Century. A Study in the Social and Economic History of Medieval Ireland*, Allen Figgis & Co., Dublin 1962.
- Dudley Edwards Robert (ed.), *Ireland and the Italian Risorgimento: Three Lectures*, Italian Institute in Dublin-Cultural Relations Committee of Ireland, Dublin 1960.
- Edwards David, *The Plight of the Earls: Tyrone and Tyrconnell's 'Grievances' and Crown Coercion in Ulster, 1603-7*, in T. O'Connor, M.A. Lyons (eds), *The Ulster Earls and Baroque Europe. Refashioning Irish Identities, 1600-1800*, Four Courts Press, Dublin 2010, pp. 53-76.
- Egan Bartholomew, OFM, Cathaldus Giblin, OFM, Cuthbert McGrath, OFM, *Irishmen Ordained in Rome, 1625-1710*, «The Irish Ecclesiastical Record», fifth series, XLI, 8, 1943, pp. 116-124.
- , *Notes on Propaganda Printing-Press and Correspondence Concerning Francis Molloy*, OFM, «Collectanea Hibernica», II, 1959, pp. 115-124.
- English N.W., *Spoleto Veteran Charles Edgeworth Lynch*, «Irish Sword», XI, 1972-1974, p. 54.
- Esposito Anna, *Un'altra Roma. Minoranze nazionali e comunità ebraiche tra Medioevo e Rinascimento*, Il Calamo, Roma 1995.
- Fennessy Ignatius, OFM, *Patrick Roche of Kinsale and St. Patrick's College, Rome*, «Journal of the Cork Historical and Archaeological Society», C, 1995, pp. 91-104.
- , *Alphabetical Index for Some Manuscripts in St. Isidore's College, Rome*, «Collectanea Hibernica», XLIII, 2001, pp. 50-85.
- Fenning Hugh, OP, *A Guide to Eighteenth-Century Reports on Irish Dioceses in the Archives of Propaganda Fide*, «Collectanea Hibernica», XI, 1968, pp. 19-35.
- , *Irish Material in the Registers of the Dominican Masters General (1390-1649)*, «Archivum Fratrum Praedicatorum», XXXIX, 1969, pp. 34-58.
- , *The Book of Receptions and Professions of SS Sixtus and Clement in Rome, 1676-1792*, «Collectanea Hibernica», 1971, pp. 13-35.
- , *The Irish Dominican Province, 1698-1797*, Dominican Publications, Dublin 1990.
- , *The 'Udienze' Series in the Roman Archives of Propaganda Fide, 1750-1820*, «Archivium Hibernicum», XLVIII, 1994, pp. 100-106.
- , *Documents of Irish Interest in the Fondo Missioni of the Vatican Archives*, «Archivium Hibernicum», XLIX, 1995, pp. 3-47.
- , *Irishmen Ordained at Rome, 1698-1759*, «Archivium Hibernicum», L, 1996, pp. 29-49.
- , *Irishmen Ordained at Rome, 1760-1800*, «Archivium Hibernicum», LI, 1997, pp. 13-63.
- , *Irish Dominicans at Rome, 1570-1699: A Biographical Register*, «Collectanea Hibernica», XLIV/XLV, 2003, pp. 13-55.
- , *Irishmen Ordained at Rome, 1572-1697*, «Archivium Hibernicum», LIX, 2005, pp. 1-36.
- Fitz-Hardinge Berkeley George, *Gl'Irlandesi al servizio del Papa nel 1860*, «Il Risorgimento Italiano. Rivista Storica», VI, 5, 1913, pp. 863-895.

- , *The Irish Battalion in the Papal Army of 1860*, Talbot Press, Dublin 1929.
- Fitzpatrick Elizabeth, *San Pietro in Montorio, Burial Place of the Exiled Irish in Rome, 1608-1623*, «History Ireland», XV, 4, 2007, pp. 46-51.
- Flynn T.S., OP, *The Irish Dominicans, 1536-1641*, Four Courts Press, Dublin 1993.
- Franciscan Fathers, Dún Mhuire Killiney (eds), *Father Luke Wadding Commemorative Volume*, Clonmore and Reynolds Ltd, Dublin 1957.
- Giblin Cathaldus, OFM, *Miscellaneous Papers*, «Archivium Hibernicum», XVI, 1951, pp. 62-98.
- , *Vatican Library: MSS Barberini Latini*, «Archivium Hibernicum», XVIII, 1955, pp. 67-144.
- , *Roger O'Connor. An Irishman in the French and Papal Service*, «Irish Sword», II, 1956, pp. 309-314.
- , *Catalogue of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 1, vols. 1-50*, «Collectanea Hibernica», I, 1958, pp. 7-125.
- , *Catalogue of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 2, vols. 51-80*, «Collectanea Hibernica», III, 1960, pp. 7-136.
- , *Catalogue of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 3, vols. 81-101*, «Collectanea Hibernica», IV, 1961, pp. 7-130.
- , *Catalogue of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 4, vols. 102-122*, «Collectanea Hibernica», V, 1962, pp. 7-125.
- , *Catalogue of Material of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 5, vols. 123-132*, «Collectanea Hibernica», IX, 1966, pp. 7-69.
- , *Catalogue of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 7, vols. 135Hh-137*, «Collectanea Hibernica» XI, 1968, pp. 7-55.
- , *Catalogue of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 8, vols. 137A-147C*, «Collectanea Hibernica», XII, 1969, pp. 62-101.
- , *Catalogue of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 9, vols. 148-152*, «Collectanea Hibernica», XIII, 1970, pp. 61-99.
- , *Catalogue of Material of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 10, vols. 153-153D*, «Collectanea Hibernica», XIV, 1971, pp. 36-81.
- , *Vatican Archives: Lettere di Particolari*, «Archivium Hibernicum», XXXI, 1971, pp. 112-123.
- , *Catalogue of Material of Irish Interest in the Collection Nunziatura di Fiandra, Vatican Archives: Part 11, vols. 154-207*, «Collectanea Hibernica», XV, 1972, pp. 7-55.
- Gwynn Aubrey, SJ, *Ireland and Rome in the Eleventh Century*, «Irish Ecclesiastical Record», V, 1941, pp. 213-232.
- , *Ireland and the Continent in the Eleventh Century*, «Irish Historical Studies», VIII, 31, 1953, pp. 193-216.
- , *The Twelfth Century Reform*, II, in P. Corish (ed.), *A History of Irish Catholicism*, Gill and Son, Dublin 1968.
- Hagan John, *Miscellanea Vaticano-Hibernica, 1580-1631*, «Archivium Hibernicum», III, 1914, pp. 227-365.
- , *Miscellanea Vaticano-Hibernica, 1420-1631*, «Archivium Hibernicum», IV, 1915, pp. 215-318.

- , *Miscellanea Vaticano-Hibernica*, «Archivium Hibernicum», V, 1916, pp. 74-185.
- , *Miscellanea Vaticano-Hibernica*, «Archivium Hibernicum», VI, 1917, pp. 94-155.
- , *Miscellanea Vaticano-Hibernica*, «Archivium Hibernicum», VII, 1918-21, pp. 71-356.
- Hanly John, *Records of the Irish College, Rome, Under Jesuit Administration*, «Archivium Hibernicum», XXVII, 1964, pp. 13-75.
- , *Sources of the History of the Irish College, Rome*, «Irish Ecclesiastical Record», series 5, CII, 1964, pp. 28-34.
- (ed.), *The Letters of Saint Oliver Plunkett, 1625-1681. Archbishop of Armagh and Primate of all Ireland*, The Dolmen Press, Dublin 1979.
- , *The Irish College, Rome*, Eason, Dublin 1989.
- Haren M.J., *Vatican Archives as a Historical Source to c. 1530*, «Archivium Hibernicum», XXXIX, 1984, pp. 3-12.
- Harvey K.J., *Religion and Money: Irish Regular Colleges in the Roman Republic of 1798-99*, «Eighteenth-Century/Iris an dá chultúr», VIII, 1993, pp. 73-82.
- Harvey Margaret, *England, Rome, and the Papacy, 1417-1464. The Study of a Relationship*, Manchester UP, Manchester 1993.
- , *The English in Rome, 1362-1420. Portrait of an Expatriate Community*, Cambridge UP, Cambridge 1999.
- Henze Clemens, CSSR, *San Matteo in Merulana*, «Miscellanea Francesco Ehrle», II, 1924, pp. 404-414.
- Jennings Brendan, OFM, *Miscellaneous Documents-I. 1588-1634*, «Archivium Hibernicum», XII, 1946, pp. 70-200.
- , *Miscellaneous Documents-II*, «Archivium Hibernicum», XIV, 1949, pp. 1-12.
- , *Miscellaneous Documents-III. 1602-1715*, «Archivium Hibernicum», XV, 1950, pp. 1-73.
- , *A Propaganda Fide Letter-Book concerning Ireland, 1672-4*, «Archivium Hibernicum», XVIII, 1955, pp. 16-66.
- , *Ireland and Propaganda Fide, 1672-6*, «Archivium Hibernicum», XIX, 1956, pp. 1-60.
- , *Acta Sacrae Congregationis de Propaganda Fide, 1622-1650*, «Archivium Hibernicum», XXII, 1959, pp. 28-139.
- , *Theses Defended in St. Isidore's College, Rome, 1631-1649*, «Collectanea Hibernica», II, 1959, pp. 95-105.
- Jones F.M., *Correspondence of Father Ludovico Mansoni, S.J., Papal nuncio to Ireland*, «Archivium Hibernicum», XVII, 1953, pp. 1-50.
- Kearns Conleth, *Archives of the Irish Dominican College, San Clemente, Rome: A Summary Report*, «Archivium Hibernicum», XVIII, 1955, pp. 145-149.
- Lee Egmont, *Descriptio Urbis. The Roman Census of 1527*, Bulzoni, Roma 1985.
- , *Habitatores in Urbe: The Population of Renaissance Rome*, Casa Editrice La Sapienza, Roma 2006.
- Lennon Colm, *The Flight of the Earls in British-Spanish Diplomacy*, in T. O'Connor, M.A. Lyons (eds), *The Ulster Earls and Baroque Europe. Refashioning Irish Identities, 1600-1800*, Four Courts Press, Dublin 2010, pp. 77-87.
- Liber fraternitatis S. Spiritus et S. Mariae in Saxia de Urbe*, in P. Egidi (a cura di), *Necrologi e libri affini della provincia romana*, II, Istituto Storico Italiano, Roma 1914, pp. 107-446.
- Lotti Pierluigi, *Il Pontificio Collegio Irlandese di Roma e la cappella di tutti i santi d'Irlanda*, «Alma Roma», II/III, 1999, pp. 75-126.

- Mac Craith Micheál, OFM, *Franciscan Echoes in a Prominent Early 17th Century Travel Narrative: A 'Flight of the Earls' Miscellany*, «Archivum Franciscanum Historicum», CII, 2009, pp. 243-263.
- , *Early Modern Catholic Self-Fashioning: Tadhg Ó Cianáin, the Ulster Earls and Santa Francesca Romana (1608)*, in T. O'Connor, M.A. Lyons (eds), *The Ulster Earls and Baroque Europe. Refashioning Irish Identities, 1600-1800*, Four Courts Press, Dublin 2010, pp. 242-261.
- , *Early-Modern Catholic Self-Fashioning "Spanish Style": Aspects of Tadhg Ó Cianáin's Rome*, in D. Finegan, É. Ó Ciardha, M. Peters (eds), *The Flight of the Earls Imeacht na nIarlai*, Guildhall Press, Derry 2010, pp. 182-192.
- , *The False and Crafty Bludsuckers, the Observauntes: na súmairí bréagacha beartacha: na hObsarvaintigh*, in D. Finegan, É. Ó Ciardha, M. Peters (eds), *The Flight of the Earls Imeacht na nIarlai*, Guildhall Press, Derry 2010, pp. 234-246.
- , *Tadhg Ó Cianáin's Roman Narrative, 1608*, in P. Prebys (ed.), *Early Modern Rome 1341-1667. Proceedings of a Conference Held in Rome May 13-15, 2010*, Edisai, Ferrara 2012, pp. 213-225.
- , *Tadhg Ó Cianáin: spaghetti fiannaigheacht*, in S.J. Arbutnot, G. Parsons (eds), *The Gaelic Finn Tradition*, Four Courts Press, Dublin 2012, pp. 163-178.
- MacSuihbne Peadar, *Paul Cardinal Cullen and his Contemporaries: With their Letters from 1820-1902*, 5 vols., Leinster Reader, Naas 1961-1977.
- Martin F.X., OSA, *Archives of the Irish Augustinians, Rome. A Summary Report*, «Archivium Hibernicum», XVIII, 1955, pp. 157-163.
- Martin F.X., OSA, de Meijer Albericus, OSA, *Irish Material in the Augustinian General Archives, Rome. 1534-1624*, «Archivium Hibernicum», XIX, 1956, pp. 61-134.
- Maxwell Lyte H.C. (ed.), *Calendar of the Patent Rolls of the Reign of Henry III Preserved in the Record Office*, II, Stationery Office, London 1901.
- McKinney Amy, *An Efficacious Irish Triumvirate: Paul Cullen, Tobias Kirby and Joseph Dixon*, in K. Dáire, A. McDonnell (eds), *The Irish College, Rome and its World*, Four Courts Press, Dublin 2008, pp. 149-166.
- Miglio Massimo (ed.), *Pellegrinaggi a Roma: il codice di Einsiedeln, l'itinerario di Sigefrico, l'itinerario Malmesburiense, le meraviglie di Roma, racconto delle meraviglie della città di Roma*, Città Nuova, Roma 1999.
- Millett Benignus, OFM, *Documents from the Archives of St. Isidore's College, Rome*, «Analecta Hibernica», VI, 1934, pp. 203-247.
- , *Calendar of Volume I (1625-1668) of the Collection Scritture riferite nelle congregazioni generali in Propaganda Archives*, «Collectanea Hibernica», VI/VIII, 1963-1964, pp. 18-211.
- , *The Irish Franciscans, 1651-1665*, Gregorian UP, Rome 1964.
- , *Catalogue of Volume 294 of the Scritture originali riferite nelle congregazioni generali in Propaganda Archives*, «Collectanea Hibernica», VIII, 1965, pp. 7-37.
- , *Catalogue of Irish Material in Fourteen Volumes of the Scritture originali riferite nelle congregazioni generali in Propaganda Archives*, «Collectanea Hibernica», X, 1967, pp. 7-59.
- , *Catalogue of Irish Material in Vols 129-131 of the Scritture originali riferite nelle congregazioni generali in Propaganda Archives*, «Collectanea Hibernica»,

- XI, 1968, pp. 7-18.
- , *Catalogue of Irish Material in Vols 132-139 of Scritture originali riferite nelle congregazioni generali in Propaganda Archives*, «Collectanea Hibernica», XII, 1969, pp. 7-44.
- , *Catalogue of Irish Material in Vols 140-143 of the Scritture originali riferite nelle congregazioni generali in Propaganda Archives*, «Collectanea Hibernica», XIII, 1970, pp. 21-60.
- , *Calendar of Volume 2 (1669-1671) of the Scritture riferite nei congressi, Irlanda, in Propaganda Archives: Part 1, ff. 1-401*, «Collectanea Hibernica», XVI, 1973, pp. 7-47.
- , *Calendar of Volume 2 (1669-71) of the Scritture riferite nei congressi, Irlanda, in Propaganda Archives: Part 2, ff. 402-803*, «Collectanea Hibernica», XVII, 1974-75, pp. 17-68.
- , *Calendar of Volume 3 (1672-1675) of the Scritture riferite nei congressi, Irlanda, in Propaganda Archives: Part 1, ff. 1-200*, «Collectanea Hibernica», XVIII/XIX, 1976-1977, pp. 40-71.
- , *Calendar of Volume 3 (1672-1675) of the Scritture originali riferite nei congressi, Irlanda, in Propaganda Archives: Part 2, ff. 201-518*, «Collectanea Hibernica», XXII/XXIII, 1979-80, pp. 7-81.
- , *Calendar of Irish Material in Vols 12 and 13 (ff. 1-200) of the Fondo di Vienna in Propaganda Archives*, «Collectanea Hibernica», XXIV, 1982, pp. 45-80.
- , *Calendar of Vol. 13 of the Fondo di Vienna in Propaganda Archives: Part 2, ff. 201-401*, «Collectanea Hibernica», XXV, 1983, pp. 30-62.
- , *Calendar of Volume 13 of the Fondo di Vienna in Propaganda Archives: Part 3, ff. 402-522*, «Collectanea Hibernica», XXVI, 1984, pp. 20-45.
- , *The Archives of St. Isidore's College, Rome*, «Archivium Hibernicum», XL, 1985, pp. 1-13.
- , *Catalogue of Irish Material in Vols 370 and 371 of the Scritture riferite originali nelle congregazioni generali in Propaganda Archives*, «Collectanea Hibernica», XXVII/XXVIII, 1985-86, pp. 44-85.
- , *Correspondence of Irish Interest in the Lettere in Propaganda Archives: Vols 27-34 (1649-64)*, «Collectanea Hibernica», XXX, 1988, pp. 7-25.
- , *Calendar of Volume 14 of the Fondo di Vienna in Propaganda Archives: Part 2, ff. 132-283*, «Collectanea Hibernica», XXX, 1988, pp. 26-54.
- , *Correspondence of Irish Interest in the Lettere in Propaganda Archives: Vol. 38 (1657-64)*, «Collectanea Hibernica», XXXI/XXXII, 1989-90, pp. 118-147.
- , *Calendar of Volume 14 Fondo di Vienna in Propaganda Archives: Part 3, ff. 284-395*, «Collectanea Hibernica», XXXI/XXXII, 1989-90, pp. 148-161.
- , *Calendar of Volume 15 of the Fondo di Vienna in Propaganda Archives*, «Collectanea Hibernica», XXXIII, 1991, pp. 54-92.
- , *Calendar of Volume 16 of the Fondo di Vienna in Propaganda Archives: Part 1, ff. 1-102*, «Collectanea Hibernica», XXXVIII, 1996, pp. 59-81.
- , *Calendar of Volume 16 of the Fondo di Vienna in Propaganda Archives: Part 2, ff. 103-216*, «Collectanea Hibernica», XXXIX, 1997-98, pp. 96-106.
- , *Calendar of Volume 16 of the Fondo di Vienna in Propaganda Archives: Part 3, ff. 217-80*, «Collectanea Hibernica», XL1, 1999, pp. 10-35.

- , *Calendar of Volume 16 of the Fondo di Vienna in Propaganda Archives: Part 4, ff. 281-371*, «Collectanea Hibernica», XLIII, 2001, pp. 13-33.
- , *Copies of Some Decisions from the Missing Discretorial Registers of St. Isidore's College, Rome, 1652-1739*, «Collectanea Hibernica», XLIII, 2001, pp. 86-111.
- Moran Patrick, *The Pastoral Letters and Other Writings of Cardinal Cullen, Archbishop of Dublin*, 3 vols., Browne & Nolan, Dublin 1882.
- Morgan Hiram, *Policy and Propaganda in Hugh O'Neill's Connection with Europe*, in T. O'Connor, M.A. Lyons (eds), *The Ulster Earls and Baroque Europe. Refashioning Irish Identities, 1600-1800*, Four Courts Press, Dublin 2010, pp. 18-52.
- Nicholls Kenneth, *Gaelic and Gaelicised Ireland in the Middle Ages*, Gill and Macmillan, Dublin 1972.
- Ó Cianáin Tadhg, *Turas na dtoiseach nUltach as Éirinn: From Rath Maoláin to Rome*, ed. by N. Ó Muraile, Pontifical Irish College, Rome 2007.
- O'Carroll Ciarán, *The Papal Brigade of St. Patrick*, in K. Dáire, A. McDonnell (eds), *The Irish College, Rome and its World*, Four Courts Press, Dublin 2008, pp. 167-187.
- O'Connell Basil, *The Irish Battalion in the Papal Service, 1860*, «Irish Sword», II, 1956, pp. 300-301.
- O'Connor Anne, *Triumphant Failure: The Return of the Irish Papal Brigade to Cork*, «Journal of the Cork Historical and Archaeological Society», CXIV, 2009, pp. 43-54.
- O'Connor Thomas, *The Irish College, Rome in the Age of Religious Renewal, 1625-1690*, in A. McDonnell (ed.), *Collegium Hibernorum de Urbe. An Early Manuscript Account of the Foundation and Development of the Ludovisian College of the Irish in Rome, 1628-167*, Pontifical Irish College, Rome 2003, pp. 13-32.
- , *Irish Jansenists, 1600-70. Religion and Politics in Flanders, France, Ireland and Rome*, Four Courts Press, Dublin 2008.
- , *Luke Wadding's Networks at Home and Abroad*, in K. Dáire, A. McDonnell (eds), *The Irish College, Rome and its World*, Four Courts Press, Dublin 2008, pp. 14-23.
- Ó Fearghail Fearghus, *Daniel O'Connell's Roman Bequest*, in K. Dáire, A. McDonnell (eds), *The Irish College, Rome and its World*, Four Courts Press, Dublin 2008, pp. 83-101.
- , *Irish Links with Santa Maria dell'Anima in Rome*, «Seanchas Ardmhacha. Journal of the Armagh Diocesan Historical Society», XXII, 2009, pp. 25-50.
- Ó Fearghail Fearghus, Kieran Troy, *The 'Flight of the Earls': New Light from a Roman Necrology*, «Ossory, Laois and Leinster», IV, 2010, pp. 72-106.
- (ed.), *Tadhg Ó Cianán – An Irish Scholar in Rome*, Mater Dei Institute, Dublin 2011.
- Olden Michael, *Tobias Kirby (1804-1895): The Man Who Kept the Papers*, in K. Dáire, A. McDonnell (eds), *The Irish College, Rome and its World*, Four Courts Press, Dublin 2008, pp. 131-149.
- O'Mahony Canice, *Irish Papal Troops, 1860 to 1870, with Particular Reference to the Contribution from County Louth*, «Irish Sword», XXI, 1998-1999, pp. 285-297.
- Orschel Vera, *The Archives of the Pontifical Irish College, Rome. History and Holdings*, in K. Dáire, A. McDonnell (eds), *The Irish College, Rome and its World*, Four Courts Press, Dublin 2008, pp. 267-278.
- , John Hanly, *Calendar of 17th-and 18th-c. Documents at the Archives of the Irish College, Rome (with Index)*, «Archivium Hibernicum», LXIII, 2010, pp. 7-263.

- Pagano Sergio, *Ospizio dei Convertendi di Roma fra carisma missionario e regolamentazione ecclesiastica (1671-1700)*, «Ricerche per la storia religiosa di Roma», X, 1998, pp. 313-390.
- Pizzorusso Giovanni, *Una presenza ecclesiastica cosmopolita a Roma: gli allievi del Collegio Urbano di Propaganda Fide*, «Bollettino di Demografia Storica», XXII, 1995, pp. 129-138.
- Sanfilippo Matteo, *Roma nel Rinascimento: una città di immigrati*, in B. Bini, V. Viviani (a cura di), *Le forme del testo e l'immaginario della metropoli*, Edizioni Sette Città, Viterbo 2007, pp. 73-85.
- , *Migrazioni a Roma tra età moderna e contemporanea*, «Studi Emigrazione», XLIV, 165, 2007, pp. 19-32.
- , *Roma città aperta: luogo di accoglienza, di incontro culturale, di religiosità*, accessibile alla pagina web <<http://www.baobabroma.org/pdf/2006/romacittaaperta.pdf>> (09/2011).
- Stella Pietro, *Il Giansenismo in Italia. I preludi tra seicento e primo settecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2006.
- Teeling Bartholomew, *An Irish Papal Zouave in 1870*, «Irish Sword», III, 1957, pp. 226-233.
- The English Hospice in Rome*, «The Venerable Sexcentenary Issue», XXI, Catholic Records Press, Exeter 1962.
- Vattasso Marco, Pio Franchi De' Cavalieri, *Codices Vaticanis Latini, I: Codices 1-678*, Typis Vaticanis, Romae 1902.
- Vendittelli Marco, «*In partibus Anglie*». *Cittadini romani alla corte inglese nel Duecento: la vicenda di Pietro Saraceno*, Viella, Roma 2001.
- Walsh Katherine, *The Opening of the Vatican Archives (1880-1881) and Irish Historical Research*, «Archivium Hibernicum», XXXVI, 1981, pp. 34-43.
- , *The Roman Career of John Swayne, Archbishop of Armagh, 1418-1439. Plans for an Irish Hospice in Rome*, «Seanchas Ardmhacha. Journal of the Armagh Diocesan Historical Society», II, 1, 1983-1984, pp. 1-21.
- Wilmart Dom André, OSB, *La Trinité des Scots à Rome et les notes du Vat. Lat. 378*, «Revue bénédictine», XLI, 1929, pp. 218-230

Scrittura
Creative Writing

Giuseppe Cafiero

James Joyce
in una notte di Valpurga
pièce in due atti

James Joyce in una notte di Valpurga Nota introduttiva

Carla de Petris

Università di Roma 3 (<carla.depertis@uniroma3.it>)

Quest'anno sono scaduti i diritti d'autore sull'opera di James Joyce e in Italia si assiste ad un fiorire di novelle traduzioni e di interventi critici liberi di citare a man bassa. *Pomes Penyeach* recitava il titolo di una raccolta di versi giovanili joyciani (1927) – finalmente quelle poesie e tutto il resto non costano più neppure un penny e come mele mature sono cadute dall'albero. Viene da chiedersi se da esse è germinato qualcosa di nuovo, forse di inatteso, oltre a nuovi tra-vestimenti traduttivi.

Giuseppe Cafiero, un autore già presentato nelle pagine del primo numero di «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies», ci offre un esempio interessante scaturito dalla sua frequentazione appassionata non solo dell'opera ma anche della biografia joyciana con un dramma trasmesso negli anni scorsi da emittenti radio di vari paesi – Radio della Svizzera Italiana, Sveriges Radio, Australian Broadcasting Co., Radio Slovenia – e pubblicato in lingua inglese nel 2005 dall'editore indiano Sanbun.

In questa sede proponiamo il *play* in italiano. Si tratta di un vero inedito in quanto l'autore ha rivisto il testo per l'edizione spagnola che uscirà a breve, alterando l'originale stesura di radio-dramma con indicazioni per una messa in scena più propriamente teatrale.

L'autore confessa di aver adottato «una sorta di coscienza evocativa. In una notte di magia tutto è possibile. In un dramma per voci è molto più semplice offrire evocazioni mentre in un dramma scenico deve esserci una convincente abilità registica. Il radiodramma è una splendida proposizione narrativa: il gioco della mente coinvolto da singolarità sonore. Si tratta di far nascere la visione non attraverso le parole di un narrato ma soltanto attraverso i suoni come momento costruttivo delle immagini». Certamente nel secondo atto le visioni-incisioni blakiane hanno costituito una grande sfida per Cafiero. La qualità squisitamente sonora della composizione è rivelata dall'uso dei nomi delle città del viaggio joyciano direttamente in inglese, francese o tedesco e dal gioco continuo di scomposizione/traduzione/tradimento di nomi o titoli.

L'idea di un testo a più voci sulla complessa relazione di Joyce con la figlia alla presenza 'perturbante' di Gustav Jung durante il soggiorno di Lucia nella casa di cura per malattie mentali di Küsnacht in Svizzera, fu suggerita

a Giuseppe Cafero dal direttore della Radio della Svizzera Italiana alla fine degli anni Novanta. Dopo un'attenta lettura della biografia joyciana di Richard Ellmann l'idea prese corpo nel dramma *James Joyce in una notte di Valpurga*.

Cafero sostituisce il joyciano *Ulysses in Nighttown* e cioè Leopold Bloom e Stephen Dedalus in quella notte di Valpurga che è l'episodio *Circe / Il bordello*, con Joyce e Lucia in un dialogo-scontro in cui la figlia ri-evoca coloro che hanno attraversato la vita del padre, dalla «concubina» Nora che il suo trauma edipico rifiuta – «Tua madre ... piccola mia, anche mia legittima consorte dal 4 luglio 1931» – a John Joyce – «Mi ha sempre amato, sempre e sempre, man mano che invecchiava» – da Stanislaus alla zia Josephine, da Amalia Popper a Marthe Fleischman.

I vari personaggi altro non sono che voci 'chiamate in scena' da Lucia.

La risposta di Joyce a una domanda del padre rivela la tecnica che Cafero adotta nell'opera:

JOHN JOYCE

A sera ti portano a casa ubriaco fradicio dopo aver speso tutto il denaro che ti ritrovavi in tasca. Chi ti accompagna?

JOYCE

Fantasmì del futuro.

Lady Gregory, George Moore e Oliver St. John Gogarty sono i fantasmi del futuro dell'artista 'da giovane' - un futuro che presto diviene passato, sostituiti da altri fantasmi, Yeats e Pound che abitano la notte di Valpurga in tutto il primo atto, finché il «reverendo dottor Jung», «il padrone Jung» con Lucia con collare e guinzaglio pronuncerà la fatidica sentenza-diagnosi: «Inguaribile».

Nel secondo atto la «bambina» respinta da Beckett – «Quel giorno fu la fine del mondo *En Attendant 'oui'* ... Ho dimenticato me stessa per lui e Samuel ha spento ogni mia speranza come si spegne una cicca consumata ... Io sono affamata di sesso!» – trova in William Blake (William il Nero come Ezra altro non è stato che Zio Sterlina) l'interprete di un dolente, labirintico e sconclusionato sabba, una veglia funebre per Joyce e per il mondo.

Nel secondo atto infatti scorrono sul fondale – o per meglio dire, nell'originale radio-dramma, sono richiamate alla memoria dell'ascoltatore – le incisioni di *For Children: The Gates of Paradise* cui Blake lavorò nel 1793 e che ampliò nel 1820 con il nuovo titolo *For the Sexes: The Gates of Paradise*.

Le allegorie blakiane il cui esergo recita: «Mutual Forgiveness of each Vice – Such are the Gates of Paradise [...] Jehovah's Fingers Wrote the Law then Wept», servono da contrappunto oscuro, visionario, al percorso dell'uomo-artista Joyce dalla nascita alla morte.

BLAKE

Sta terminando il giro della giostra ... Incisione numero quindici: *porta della*

morte Un vecchio varca la porta ... Incisione numero sedici: *ho detto al verme tu sei mia madre e mia sorella* Una donna avvolta in un sudario ...

[...]

LUCIA

Senza di te Jim la tua bambina trascorrerà anni al Saint Andrew's Hospital di Northampton con il crudele fuoco dell'inferno della demenza ... La tua bara ... odiato e amato Jim ... Scende oggi 13 gennaio 1941 nella fossa del cimitero Fludern di Zürich ... Ascolti Jim?

Di Joyce Giuseppe Cafiero ha scritto: «È lo scrittore che ha rivoluzionato la letteratura del Novecento. Non era solo uno scrittore unico, ma anche un uomo molto singolare che ha vissuto perfettamente in linea con il suo modo di narrare vicende e personaggi». Le due opere che Cafiero ha dedicato a James Joyce, il dramma che segue e il romanzo del 2006 *James Joyce, Roma & altre storie* hanno cercato di varcare la linea d'ombra che separa la vita dall'opera dell'irlandese.

James Joyce in una notte di Valpurga pièce in due atti

Giuseppe Cafiero

Pièce radiotrasmessa dalla Radio della Svizzera Italiana, dalla Sveriges Radio, dalla Australian Broadcasting Corporation e dalla Radio Slovenia.

Personaggi:

James Joyce

Lucia

Nora

John Joyce

Infermiere

Carl Gustav Jung

Stanislaus Joyce

Lady Gregory

Oliver Gogarty

George Moore

Zia Josephine

Italo Svevo

Ezra Pound

Bouquiniste

William Blake

Nota:

Il Coro non sarà composto da un gruppo di personaggi statici, bensì da tutti quei personaggi che non partecipano in prima persona alla scena in atto. Essi pertanto potranno e dovranno passeggiare liberamente, sedere, eseguire lavori o giochi. Soltanto là dove il testo chiama in causa il Coro, essi saranno impegnati all'unisono...

ATTO PRIMO

Violenza del prossimo in una città di nome Dublino

La scena dovrà essere costruita momento per momento – con successivi, rapidi mutamenti – nell’attimo stesso dello svolgimento della pièce. Gli oggetti che la formeranno saranno calati dall’alto e rimarranno sospesi in aria a sessanta/settanta centimetri da terra. Questi oggetti, o se si vuole gigantografie d’oggetti, si presenteranno deformati, incompleti, contorti, tagliati in due o più parti.

Entra l’Infermiere, che trascina di malavoglia, dietro di sé, una camicia di forza.

INFERMIERE (*a voce alta, ironicamente*):

Porte dell’inferno
 Ingresso del quartiere da quarantena perpetua
 File di baracche malfamate
 Porte spalancate
 Città mattutina
 Illuminata da abitanti
 Del villaggio della salute
 Uomini e donne
 Rattrappiti nei loro animi
 Ora...
 Silenzio, silenzio
 Largo al signor dottore
 Al parroco dell’inconscio.

Entra Lucia guardando smarrita intorno a sé

LUCIA:

Il reverendo dottor Jung?
 Cercherà la mia anima
 Qui a Küsnacht
 In una clinica per malattie mentali.

INFERMIERE (*ironico*):

Il padrone Jung
 Mi dice
 Di svestirti dell’abito
 Di giovane zitella
 O pensi ancora

A quel ramo secco
Di Samuel Beckett?

Entra Jung.

JUNG:
Parlava da sola
Miss Joyce?

LUCIA (*con distacco*);
Con mio padre
E
Con il suo linguaggio universale.

JUNG:
Gli scritti di suo padre
Si possono leggere
Dalla prima parola all'ultima
O viceversa ...

INFERMIERE (*ridacchiando*):
Scritti zeppi di
Porcheriole per
Punzecchiare
Le menti di giovinette
Del m'ama – non m'ama.

Entra Joyce.

JOYCE:
Tweedledum svizzero
Oh dottor Jung
Hai letto il mio *Ulysses*
Senza un sorriso
L'unica cosa da fare
In casi simili
È cambiar bevanda.

Joyce si mescola al coro.

JUNG:
Un libro? Oggi 1934
Posso dire a lei,

Miss Joyce,
 Che quel libro è così
 Sconvolgente che sono
 Stato chiamato in causa
 In quanto autorità in materia.

LUCIA:
 E l'uomo Jim?

JUNG:
 Una psicosi latente da genio ...
 Dicono.

LUCIA (*a cantilena*):
 Genio?... Genio?...

JUNG:
 Perciò cerca di far di lei
 Un essere superiore
 Diverso
 Come ha tentato con sua madre
 Nora.

LUCIA (*stizzita*):
 Moglie di mio padre!

JUNG:
 Prova incontestabile
 Della mia teoria sull'anima
 Tendenza ad identificarsi sempre più
 Con un numero d'associazioni non limitato
 Come nelle persone normali
 Ma illimitato
 Per una realtà fittizia.

*Jung esce mentre pronuncia le ultime parole: tono e atteggiamento cattedratico.
 Lucia segue, con aria assente, l'Infermiere che se ne va in giro tirandosi dietro la
 camicia di forza.
 D'improvviso si ferma, strizza l'occhio a Lucia, accenna a una carezza, gesticola
 con oscenità grossolana.*

CORO:
 Ex nihilo nihil fit ...

E iniziò per James Joyce
 Dal Clongowes Wood College a Sallins
 Contea di Kidare
 Laggiù con padre Contee
 Nel 1890 all'età di otto anni
 In quella ferrea ratio studiorum dei gesuiti ...
 Esami
 14 capitoli del Maynooth Catechism
 150 pagine della storia della Bibbia
 75 del Catechismo di Deharbe
 Sino in fondo ...
 A servir messa
 Ad essere cristiano
 Soldato di Dio
 Dubbi?
 Quale ratio?

Joyce si stacca dal coro.

JOYCE:
 Ecco il re coronato d'Irlanda
 Cadere
 Sotto i colpi di Gladston
 E dei vescovi cattolici ...
 Charles Steward Parnell
 Compagno d'incomprensioni
 Nella bigotta moralità dei connazionali ...
 Anche mio padre John piange
 E fu il natale del 1891
 Nella nostra discesa nei bassifondi
 Di Dublin.

LUCIA (*urlando e rifugiandosi fra le braccia dell'Infermiere*):
 Charles Steward Parnell
 Cadde ...
 Cadde il re cororato d'Irlanda
 Jim è disperato.

JOYCE:
 Aurora borealis o alto forno?
 Gli irlandesi naturalmente ...
 Comunque accadde a Cork
 Una grande fiammata

La nostra vecchia casa
 La tana del lupo
 Andò in fumo
 Reuben Dodd il procuratore elargì
 Denaro contro l'ipoteca sulla nostra proprietà
 Ah Cork!
 Io e il padre tornammo nudi
 A Dublin nel '93
 Mentre bruciavano i nostri cuori.

CORO:
 John Joyce l'inefficiente
 John Joyce lo scansafatiche
 Joyce Joyce l'ubriaccone.

LUCIA (*urlando mentre l'Infermiere l'abbraccia*):
 Cork brucia
 Cork brucia!
 Andare avanti ...
 Ritrovare il 1934
 La clinica di Kùsnacht.

Lucia esce di corsa.
L'Infermiere la segue ridacchiando.

CORO:
 Attenzione Jim
 La tua bella città ha le orecchie lunghe
 Ascolta e parla ...
 C'è un giovanotto di nome Joyce dicono
 Potrebbe far qualcosa di buono dicono
 Ma è arrogante come Lucifero dicono
 Un'intelligenza assurda dicono
 Bisogna scoprire qualcosa sul suo conto dicono
 Non c'è persona che vorrebbero essere il suo Messia dicono
 Criticherebbe sempre per il cattivo gusto della sua
 Divinità dicono
 Attenzione Jim
 Attenzione alle tetre strade di Dublin.

JOYCE (*ridendo*):
 Attenzione ai sagrestani
 Borsaioli di Dublin

Vecchio espediente dei ladri pissimi
 Di casa nostra
 Ti abbracciano e poi
 Ti fregano anche l'anima.

CORO:
 Dove andare?
 Passeggiare nell'elegante vestito
 Blue Oxford degli anni giovanili
 Mostrine colorate
 Panciotto stretto
 Orologio con catena d'argento
 Una scarpa sporca di fango rappreso
 Salutare a destra e a manca
 Occhi bassi
 Un buongiorno e un buonasera ...

John Joyce staccandosi dal coro.

JOHN JOYCE (*fra sé*):
 Mezza corona sprecata oggi
 Hanno detto mentendo ...
 Ubriacatura cronica
 (*a voce alta, rincuorato*):
 Eilà Jim!

JOYCE:
 Ja! Ich weiss papachi.

JOHN JOYCE:
 Non hai un'anima?
 Non sei mio figlio James nipote di James?
 Non sei il mio caro figliolo James
 Che abbandonò la casa del padre
 Che abbandonò Dio uno e trino?

JOYCE (*smarrito*):
 Credo di sì
 Almeno ciò che è rimasto di lui.

JOHN JOYCE:
 A sera ti portano a casa
 Ubriaco fracidio

Dopo aver speso
Tutto il denaro che
Ti ritrovavi in tasca
Chi ti accompagna?

JOYCE:
Fantasmi del futuro.

JOHN JOYCE:
Merda dalla testa ai piedi
Ulisse errabondo guardati da loro
Ti fanno fare caput quelli.

JOYCE:
Mi hanno sfidato
Mi sfideranno ancora
Lady Gregory
George Moore
Bernard Shaw
D. H. Lawrence
Con le loro personali presunzioni...
C'è e ci sarà fango ...
Così scivolo ... scivolerò ...

JOHN JOYCE:
Bello spettacolo
Per la tua povera mamma!

JOYCE:
Mamma ... mamma!

CORO:
Chiede di te
Della tua vita a Paris
Ti dice di non angustiarti
Lei è piena di speranze
Per te ...
Ricorda sempre le tue parole
Una tua lettera.

JOYCE:
Grand Hotel Corneill Paris
21 febbraio 1903

Ormai sono svezzato al digiuno
 E con un po' di soldi
 Mangio un patrimonio
 Un ultimo vaglia sta per arrivare
 A mezzogiorno di lunedì
 Poi un altro digiuno.

JOHN JOYCE (*tono secco*)
 Mamma morente
 Vieni Papà ... (*rientra rapido nel coro*)

Entra l'Infermiere. Scruta attentamente Joyce.

CORO:
 Davanti al corpo di tua madre Mary Jane
 Oggi 13 agosto 1903 inginocchiati Jim ...
 Accostati nuovamente alla Santa
 Chiesa d'Irlanda
 James Augusta Joyce.

JOYCE:
 Cosa?
 Un omaggio ad un simbolo
 Di venti secoli d'autorità?

INFERMIERE (*con ironia*):
 Rispondi alla domanda Jim ...
 Farai quanto sta in te
 Affinché la giustizia
 La misericordia ispirino
 Tutte le tue parole
 In Ireland o nei territori dipendenti?

JOYCE:
 Per la verde Ireland terra promessa
 È necessaria la riforma della
 Morale municipale e i dieci
 Comandamenti puri e semplici
 Con un po' di terra e
 Una mucca per ogni suo figlio.

INFERMIERE (*con ironia*):
 Libero denaro

Libero amore e
Libera chiesa laica
In libero stato laico oppure
Esilio ai perturbatori della
Solenne pontificale quiete
Dell'osservanza dei secoli ...
Concubinato amen!

JOYCE:
Nora
Nora Barnacle
Vieni da me!

INFERMIERE (*con ironia*):
Lucia
Lucia Joyce
Vieni da me
In un cantuccio di
Questa villetta a Küsnacht!

Nora staccandosi dal coro.

NORA:
Eccomi Jim
Alla tua lettera del
15 giugno 1904
60 Shelbourne Road
Rispondo che ci si può
Vedere domani
16 giugno.

JOYCE:
Il Bloomday
Per il tuo futuro marito-amante ...
Oh Miss Joyce!

NORA:
Da questo 16 giugno
Qualcosa cambierà?

JOYCE:
Andiamo ad imparare a vivere

Vediamo un po' come definire
Il giorno dell'Ulisse?

CORO:

Rifutare integralmente
L'attuale ordinamento sociale
Le cristianità
Le virtù sconosciute
Le classi della vita
Le dottrine religiose.

INFERMIERE (*con ironia*):

Lucia rifiutare integralmente
Ogni ordinamento
Ogni dottrina
Ogni virtù
Che non sia immorale.

NORA:

Non ti importa nulla Jim
Dei commenti dell'Irlanda irlandese
Sul nostro viaggio da concubini
Viaggio senza ritorno
A di 8 ottobre 1904?

INFERMIERE (*con ironia*):

Concubini
Sodomiti
Maghi e indovini
Alighieri rivisitato
Secondo cerchio
Terzo girone
Bolgia quarta
E
Lucia rivestita dalla
Higt society ...
(*scandendo e ridacchiando*):
Put ... ta ... ne ... lla!

Nora rientra nel coro

Joyce segue Nora, si ferma un po' discosto da lei, la guarda.

CORO:

Jim e Nora bella coppia davvero
Lui illustrerà la terra
Lei lustrerà la sua terra.

Entra Lucia, guarda smarrita in giro.

L'Infermiere cerca di attrarre l'attenzione di Lucia con ampi gesti.

Entra Jung.

JUNG:

Mi preoccupa questo
Sguardo nel vuoto.

LUCIA:

Oltre la finestra
Jim e Nora.

JUNG:

Perché ha assalito sua madre
Con tanta rabbia e violenza?

Joyce siede in terra e prende appunti su un piccolo brogliaccio.

L'Infermiere, con fare ironico, agita le braccia come per dirigere il Coro.

CORO:

Vengono cullati
Nella loro fragile imbarcazione
Sulle acque del Liffey
Per una rinomata città
Del cristianesimo ...
Ecco una donna e un uomo.

JUNG:

E Jim?

LUCIA:

Oh, Jim è in me!
Samuel mi sfugge
Lì nel ginepraio di parole e segni
Nel rincorrere un'altra monna Lucia ...
Io allora amo Jim

Insieme affondiamo in una schiuma
Di neologismi e balbettii.

JUNG (*a mezza voce*):
Identificarsi in lui!

Esce Jung.

LUCIA:
Jim-Bloom non ancora
Sentimentalmente legato a
Miss Nora Barnacle ...
Altri tempi per Jim scavezzacollo
Per Jim poetuncolo assetato
Di gloria.

INFERMIERE (*avvicinandosi a Lucia*):
Lucia figlia di Molly
Caldo ventre italiano
Vieni con me lustrascarpe
Di Herr Gustav Jung?

LUCIA:
E Samuel errante nel
Letto profumato dal verde
Trifoglio dell'Ireland?
(*accarezza l'infermiere, poi spaventata*):
Samuel è scomparso dietro
Un'ansa del Liffey
(*guarda con fissità l'Infermiere*):
Eccomi a te Jim
Unica certezza!
(*esce urlando*):
Jim, Jim ... !

Lady Gregory si stacca dal coro e guarda in giro.

LADY GREGORY:
Mister Joyce finalmente ...

JOYCE (*ripone in tasca il brogliaccio e s'alza*):
Per chi mi prende?

Non scopre alcun altarino ...
 È un secolo che non la si vede ...
 Splendida cera davvero
 È tempo di stagione
 Quello che abbiamo ora ...

INFERMIERE (*a mezza voce*):
 C'è una scorciatoia
 Da queste parti per
 Tornare a casa Jim e ...
 Nel bordello delle lettere!

JOYCE:
 Quartiere interessante questo ...
 Riabilitazione delle donne scrittrici!

LADY GREGORY:
 Non racconti balle ...
 Sono contenta di vederla
 Si giustifichi immediatamente o
 Guai a lei!

JOYCE:
 Ha detto che
 Le sarebbe piaciuto
 Conoscere i quartieri malfamati
 Delle menti dei giovani letterati
 Anche servi in livrea
 Avrebbero scritto quel che ho scritto io!

L'Infermiere assume la posizione di direttore del coro.

CORO:
 Jim giovane Jim
 Dare per aver
 Avere per dare
 L'illustre scrittrice Lady Gregory
 Ti favori ti coccolò ti presentò
 Jim giovane Jim
 Mister Longworth del «Daily Express»
 E tu hai lavorato per Longworth
 Ma Jim giovane Jim

Critico recensore del «Daily Express»
 Dovevi dare perché hai ricevuto
 Incensare perché hai ricevuto
 Plaudire perché hai ricevuto
 E non cacciare nel fuoco
 Dell'inferno critico
Poets and Dreams di Lady Gregory
 Tua guida senza caduceo
 Nume tutelare dei tuoi primi passi
 Dare per avere
 Jim giovane Jim
 Avere per dare
 Jim vecchio Jim.

LADY GREGORY:
 Ha letto bene quel che ha scritto?

JOYCE (*con ironia*):
 Brinderei ora all'Ireland
 Alla casa alla beltà della vecchiaia.

INFERMIERE (*accostandosi a Joyce, ad un orecchio*):
 E la beltà della giovinezza?
 Dico di una bella giumenta
 Con due gambe in carne ed ossa.

LADY GREGORY (*con trasporto*):
 Ai cari vecchi giorni
 Passati senza rimedio ...
 Amore per la vecchia nostra terra!

JOYCE:
 Confesso che bollo dalla voglia
 Di sapere se certe cose di ...
 Certe persone stanno bollendo
 O no.

CORO:
 Bollono terribilmente!
 London bolle
 Dublin bolle ...
 Dopo gli indovinelli da salotto e

I dolci sull'ottomana si chiacchiera ...
Intelligentia inglese, intelligentia irlandese ...

INFERMIERE (*strizzando l'occhio a Joyce*):
Molto tempo addietro
Levasti Mister Joyce
Una scheggia da una mano
Con molta cura
Lentamente ...

LADY GREGORY:
La mano dello scrivere
È vero ...
Risponda Mister Joyce:
Ha un regaluccio per me?

JOYCE:
Una cosina per rompere il digiuno.

LADY GREGORY:
Mi prende per i fondelli?

INFERMIERE (*ironico*):
Irlandese scapestrato
Il vizio è la maggior virtù!

JOYCE:
Ricorda che molto tempo fa
Nel novembre del 1902
Le scrissi che partivo
Unfellowed friendless and alone?

LADY GREGORY:
Per Paris?

JOYCE:
Sì ed è lì che lei dice che
L'ho tradita ...
Ho rotto soltanto una campana
Ed ho urlato.

L'Infermiere assume la posizione di direttore del coro.

CORO:

27 marzo 1903 ...
 «Daily Express» ...
 Infine il libro di Lady Gregory
 Dovunque si occupi del popolo
 Stabilisce nella sua piena
 Senilità una classificazione mentale
 Che William Butler Yeats
 Ha definito the Celtic Twilight ...

LADY GREGORY:

È troppo!

*Lady Gregory rientra nel coro.
 Joyce parlotta con l'Infermiere. Ridono. Poi prendono a dirigere il coro.*

CORO:

Dove vai bel signorino?
 Le rotelle che hai in testa ti funzionano?
 Ce l'avresti un soldino?

*Joyce e l'Infermiere ridono.
 Oliver Gogarty esce dal coro. Barcolla.*

GOGARTY (*alticcio*):

Dov'è che va 'sto fottuto giramondo?

CORO:

Dublin street
 Uno scellino per una bottiglia di birra
 E gli basta
 E tu Oliver Gogarty
 Compagno d'infanzia di Jim?

GOGARTY (*alticcio*):

Forza esercito inglese
 Tiratelo via dalle
 Grinfie dei Trolls!

Joyce e l'Infermiere ridono e, divertiti, dirigono il coro.

CORO:

Dai forza allo spaccio
Della caserma dell'Europa continentale!
Non hai Jim che da chiederle pane!

GOGARTY (*alticcio*):

Dell'Ireland gli arditi siam ...

INFERMIERE (*scostandosi da Joyce*):

Di' un po' giramondo in erba
Del sergente maggiore Oliver Gogarty
Che ne pensi?
Vuoi bene al giovane amico Oliver?

JOYCE:

Saltare sulla groppa di un cavallo
Dalle narici frementi e
Rimanere alla stazione di partenza
Per tutta la notte della propria vita
Non è il bere è il ribere una volta
Cominciata l'iniziazione di Oliver
1903...
Perché andargli dietro?
Ma è il migliore di tutta la combriccola
Fra le pinte di birra Guinness
Vino nazionale!

L'Infermiere prende a dirigere il coro.

CORO:

Jim
Di Jim
Per Jim
Jim ... colto in fragrante
Rifiuto gettato sulla pubblica via.

JOYCE:

Sto facendo del bene al prossimo ...
Assimilare usi e costumi
E passeggiare per Dublin
Rinascita irlandese senza Gogarty?

GOGARTY:

Lì nella torre Martello a Sandycove
 Ombellico e porto di salvezza
 Per i nostri vizi
 In una Ireland in mano ai preti e
 Abbandonata da Dio.

INFERMIERE (*a mezza voce, fra sé*):

Ombellico e sacri vizi
 Una verginità consumata
 Nell'Odisea di una certa Nausica!

JOYCE:

Una volta eri Oliver John
 Un feroce stallone della pampa della
 Dissacrazione
 Un marchio rovente e anche
 Un po' unguento in versi
 Per le parti doloranti degli irlandesi
 Le tue *Canzoni stonate* o i tuoi
Canti del gallo
 Ora?
 (*a voce alta, divertito*):
 Sipario ... su il sipario che
 Vado a presentare Monsieur le docteur
 Orgoglio del circo dublinese.

GOGARTY:

Dove sei stato in questi anni
 Mister Joyce?
 Eri ammalato?

JOYCE:

Sì! Di digiuno ...

GOGARTY:

Infatti! Sembri un tisico
 Amico mio.

JOYCE:

La tua è una rivincita inutile.

GOGARTY:

Rivincita?

JOYCE:

Sul pubblico naturalmente
Sulle care figure che si muovono
Sulle zolle di terra irlandese
Gloria di essere un redivivo redento
Nella tua bella casa di Ely Plan
E un buon poeta in pantofole ...
Vecchio Gogarty
Riconoscerai mai che sono uno spirito
Indomito e di elevata grandezza?

GOGARTY:

Sono un fondista James Joyce
Arriverò al traguardo anche se in ritardo!

Gogarty rientra nel coro.

INFERMIERE:

Sono un fondista Lucia Joyce
Arriverò all'addescamento
Tette e fica di una giovane
Isterica in letargo.

CORO:

Talis filia talis pater ...
Nessun alibi Jim
Perché nascondi la testa come uno struzzo?
L'ebefrenia è galoppante con le sue
Allucinazioni e affettazioni
Hai una figlia viziata che legge
Il passato nella tua figura di gran bardo
Fra le rovine del tempo della morte ...

Lady Gregory esce dal coro.

LADY GEGORY:

Mister James Augusta Joyce
Deve lavare il mio onore!

JOYCE:

Venerabile maestra
Una colpa ingiusta
La professione è professione
Io non ho accusato
Ho puntualizzato con rigore.

LADY GREGORY:

C'è stata una rottura di un tacito
Patto
Mi aveva scritto d'essere povero
Infelice perseguitato ma
D'aver grandi ambizioni
Le ho teso una mano come sempre
Ho detto «venite a me poeti se siete poveri!»

JOYCE:

Lei é soltanto ubriaca
Di libercoli!

INFERMIERE (*avvicinandosi a Joyce*):

Libercoli Mister Joyce?
La vecchia Lady si masturberà
Sulla pubblica piazza della
Nera Dublin!

LADY GREGORY:

James Augusta Joyce
Pensi a vergognarsi
Per aver usato a quel modo
Il «Daily Express» di
Mister Longworth.

JOYCE:

È una vera e propria montatura
Sono un incompreso
Un capro espiatorio
Un uomo rispettabile
Senza macchia sulla reputazione.

*Lady Gregory rientra nel coro.
George Moore esce dal coro.
L'Infermiere accompagna questi con due inchini ossequiosi.*

MOORE:
Io George Moore
Scrittore e primo direttore
Dell'«Irish Literary Theatre»
Dico a lei Mister Joyce
Che nessun vero signore
Si abbasserebbe ad azioni così
Ripugnanti
È evidente che per orgoglio
Non ha voluto prendere insegnamenti
Dai miei libri.

JOYCE (*strizzando l'occhio all'Infermiere*):
Se è lecito su più di uno dei
Suoi scritti avrei da obiettare ...
Del resto un certo
Mister Oscar Wilde va dicendo
Che ella ha impegnato sette anni per
Accorgersi che esiste la grammatica
E altri sette per scoprire che
Esiste la sintassi.

MOORE (*irato*):
È bestialmente assurdo ...
Non era il caso davvero che si fosse
Dato pena a questo riguardo
Intanto ha offeso una delle menti
Più fervide dell'intelligentia irlandese
Lady Gregory dico.

JOYCE:
Anche una vita dissoluta è
Cattiva letteratura?

L'Infermiere prende a dirigere il coro.

CORO (*a cantilena*):
C'era un vinaio

C'era un bottaio
 E anche un lattaio
 Un cartolaio un notaio
 Un fornaio un birraio ...
 Tutti generati
 Da Sinband il marinaio.

JOYCE:
 Il mio sarebbe un conto scoperto?

INFERMIERE (*fra sé*)
 Come io scoprirò
 Le dolci membra della
 Mia cagnetta!

MOORE:
 È sempre necessario un catechismo
 Per spiegare tutti i misteri dei suoi scritti
 Non ciò che l'occhio vede
 Ma ciò che la mente pensa.

JOYCE (*ironico*):
 Debbo difendermi dalla sua cortesia?

MOORE:
 Io sono soltanto un rivoluzionario
 Lei vuol essere un rivoluzionario eroico.

*George Moore rientra nel coro
 Joyce esce di scena.*

INFERMIERE (*gridando dietro a Joyce*):
 Stia bene Mister Joyce
 E cerchi di correggere il tiro
 Dei suoi articoli
 Lei deve molto a Lady Gregory
 Lei deve molto ...

Entra Lucia.

LUCIA (*smarrita*):
 Procedimento d'ufficio contro Jim?

I letterati nostrani hanno un'ottima
 Reputazione e anche una posizione
 Sociale con i fiocchi
 Gratifiche onorificenze amori!

INFERMIERE:

Il mio letto t'attende Miss Lucia
(si avvicina a Lucia: l'abbraccia, le palpa i seni):
 ... alcuna reazione nel luccicante gioco
 Nel bordello di Circe?

LUCIA *(stringendo le mani dell'infermiere che le palpano i seni):*

Generiamo per l'Ireland
 Per robusti e accidiosi figli
 Simili a Jim?
(scostandosi all'improvviso, impaurita):
 ... di cosa viene accusato il giovane Jim?

CORO:

Peccato mortale di fronte alle
 Sacre istituzioni ...
 A tutto c'è un limite e
 Jim gioca senza barare
 Intorno ad un tavolo truccato
 La solita pecora nera
 Tutti falsi amici e veri nemici
 Lo vogliono alla gogna
 Deve ritornare in famiglia
 Nel distretto urbano di Dublin.

LUCIA:

Balbettano preghiere i letterati
 Dalla cappa d'ermellino
 Dalle corone d'alloro ... e tu Jim?
 Chi ti difende Jim?
 Ecco tuo padre John!

*L'Infermiere si siede in terra annoiato.
 John Joyce si stacca dal coro.*

JOHN JOYCE:

Non è questa la sede adatta
 Per recriminare alle spalle

Di un infelice
 Fuorviato forse da Bacco
 Mio figlio Jim
 Povero emigrante ha cominciato
 Da zero come clandestino
 Ora cerca di guadagnarsi da vivere ...

INFERMIERE (*da terra, annoiato*):
 Il suo scrivere è dovuto
 Certamente a una aberrazione ereditaria
 Allucinazioni da vecchie saghe ...

JOHN JOYCE:
 James è soltanto un relitto umano
 Affetto da tubercolosi dei senza soldi
 Un disadattato quindi irresponsabile ...
 Non è sempre presente ...
 Se così vi piace ...

*John Joyce rientra nel coro.
 L'Infermiere fa cenni da terra, sembra dirigere il coro.
 Lucia si muove d'intorno quasi cercasse qualcosa.*

CORO:
 Per le medesime ragioni per cui
 I dublinesi strisciano e pregano
 Tu Jim il traditore stai ritto senza paura
 Senza seguaci senza amici
 E svergini con la penna il loro puritanesimo
 E per quanto cercano di pugnarti non ti
 Colpiranno né ti faranno prigioniero
 Finché la vendetta non sarà compiuta
 E anche se chiuderanno le frontiere
 Tu Jim spierai sempre nelle loro case.

*Lucia si muove d'intorno agitata. Siede poi accanto all'Infermiere.
 I due s'abbracciano.
 Lucia mormora con calore «Oh, Jim, Jim!»
 L'Infermiere, eccitato dal gioco amoroso, strappa di dosso a Lucia parte del vestito.
 Lucia d'improvviso sguscia dall'abbraccio dell'Infermiere.*

LUCIA (*correndo d'intorno, agitata*):
 Va' via da Dublin, Jim

Per sempre Jim
Per sempre ...

Entra Joyce

CORO:
Duino Elegian
Rilke scrisse del maniero
Corroso dal tempo
L'altro castello appare ora
Bianco
Ossa scheletriche
Rinsecchite al sole
Opera maestosa di Massimiliano.

JOYCE (*guardando l'intorno smarrito*):
Giungere senza fardelli e tu
Amatissima Lucia eri
Soltanto nei nostri destini
Anno e stagione della Berlitz School
Settembre 1903 dalla città di Zürich
A questo lembo del sud
Trieste.

CORO:
La tua prima pelle cadde
Sotto i complimenti stomachevoli
Che inneggiavano alla tua folle follia
Jim Joyce figlio di John nipote di Jim
Allorché fuggisti con la serva del
Finn's Hotel
Nora Barnacle.

JOYCE (*ride con amarezza*):
Così i cani celtici si leccano
Le ferite e guaiscono
Per la profonda e finta compassione
Verso la mia sposa non sposata
Assiderata dal freddo
Che mi accompagna nella vita
Nel profanare le sacre cancrene dell'Ireland

Nel pugnalarlo al petto
I miei connazionali.

Entra il Bouquiniste trascinando un banchetto ricolmo di vecchi libri e giornali.

BOUQUINISTE (*leggendo un libro*):
I tuoi racconti *Dubliners*
Sono un'offesa un tradimento
Sei schedato James Augusta Joyce
Una volta reciso il cordone ombelicale
Che ti legava alla tua terra ...
C'è una taglia di mille sterline
Sulla tua testa di squattrinato.

JOYCE:
Presto andrò a Kuesnacht
Da Lucia ...

Entra l'Infermiere trascinando una camicia di forza.

INFERMIERE:
E questi cittadini di un mondo sommerso?
Fantasia per costruire castelli
È il loro grido di guerra
La loro chimera panacea regno ...
Una fredda cella o un letto con legacci.

Lucia scorge l'Infermiere e gli corre incontro.

LUCIA:
Un letto per consumare
La mia mente virtuosa.

*Lucia si getta in terra.
L'Infermiere la guarda, le si avvicina: la carezza, la palpa sconciamente, la bacia ...
Entra Joyce.*

JOYCE:
Ovunque tradimento
Anche tu mi tradisti carpentiere svizzero
Herr doktor Gustav Jung ...
E oggi?
Lucia ... Lucia!

LUCIA (*va verso Joyce*):
No news good news!
Certamente doktor Jung
Non essendo stata allevata come schiava
Faccio una pessima impressione
Concedo a chicchessia
Di guardare il fiore che
Stringo fra le cosce.

INFERMIERE (*con ironia*):
Miss Joyce non è avvezza
A far moine se appare sciocca
Non vuol dire che la sua mente
Sia dissimile da quella di Jim.

Entra Jung.

JUNG:
Ogni scintilla di suo padre
È stata trasmessa a lei Miss Joyce
E le ha acceso un fuoco
Nel cervello.

LUCIA:
Anche Jim ebbe il suo fuoco nel cervello
Quando giunse a Trieste
Bachelor of Arts della Regia Università d'Irlanda
E cominciò a bere

JOYCE (*voce impastata d'alcool*):
No go la ciaque del porton
Pè ndar a casa ...
Ancora un litro di quello buono!

CORO:
C'era una volta una bella bambina
Che si chiamava Lucia
Dormiva durante il giorno
Dormiva durante la notte
Perché non sapeva camminare
Perché non sapeva camminare

Dormiva durante il giorno
Dormiva durante la notte.

LUCIA (*con rabbia*):
Sono nata per la strada Herr doktor
Il 26 luglio 1907
Reparto dei poveri dell'Ospedale di Trieste
La mia nobile madre
Nora Barnacle
Ebbe 20 corone in beneficenza!

JUNG:
Suo padre se la faceva a quel tempo
Con gli operai nei caffè della città vecchia
Parlava accanitamente di politica ...
Il rito del poeta è il riposo
Si cade così in estasi ...
Una volta infilata questa strada
La gita di piacere in Paradiso diventa
Per questi eroi della penna
Una cosa rilassante.

INFERMIERE (*a mezza voce*):
Paradiso di una rosa colta
Nella prima alba
(*si avvicina a Lucia e la palpa in modo osceno*)

CORO:
Un tonico davvero
Trovata sensazionale
Incrociare le braccia
Scolare bottiglie di vino bianco ...
Jim a Trieste
Un buffone alla corte dei miracoli!

LUCIA (*con rabbia*):
L'opera di mio padre è
Una history fabled.
Esce Jung.
Lucia lo segue con lo sguardo.
Esce anche l'Infermiere gettando baci a Lucia.

JOYCE:

Cercar fortuna?
Da Dublin a tappe forzate
Per l'inseguimento sino
A questo porto del mondo civile
Città cosmopolita Trieste
Non appartiene ad alcuna nazione
Così a nessuno dei sette peccati capitali.

CORO:

No alla ghiottoneria che è inglese
No all'ira che è spagnola
No all'accidia che è slava
No alla superbia che è francese
No alla lussuria che è tedesca
No all'avarizia che è italiana ...
Una città Ponzio Pilato.

BOUQUINISTE (*sfogliando un libro*):

Qual è la città che non rende omaggio
Allo stato né serve un re
Nemmeno il popolo perché crede
Che ogni uomo ha già da fare
Per proprio conto?

CORO:

È Trieste
La città più assennata del mondo
Mentre l'Europa intera si trascina
Come gregge alla carneficina.

BOUQUINISTE (*sfogliando un libro*):

Ma tu Stanislaus
Fratello di Jim
Quando giungi?
Qui ti attende il duplice compito
Di Catone nei confronti del potere
Di poliziotto nei riguardi di Jim.
Stanislaus Joyce si stacca dal coro.

STANISLAUS:

Il poliziotto è giunto Jim

Un poliziotto duro se non metti
Un freno alla tua vita sciagurata.

JOYCE:

So cosa intendi Stannie ...

BOUQUINISTE (*sfogliando un libro*):

L'Erin è un grande Paese?
Si chiama isola di smeraldo ma
Il governo metropolitano l'ha ridotta
Sulle cinghie così oggi
Fame sifilide superstizione alcolismo
Nella gran festa di
Puritani gesuiti bigotti.

STANISLAUS:

Jim solito bardo suicida
Vedendo altri lavarsi pensa che
Quelli tentano di raggiungere
La propria coscienza
Se non si lavano pensa
L'incontrario.

Stanislaus rientra nel coro.

Il coro accenna, in sordina, ad una vecchia ballata irlandese.

Entrano Lucia e l'Infermiere: si tengono per mano.

LUCIA (*tono severo*):

Jim la battaglia contro le convenzioni
Non l'hai intrapresa per batterti
Contro tali convenzioni ma soltanto
Per vivere conformemente
Ad una tua morale.

INFERMIERE:

Per essere giudicato giustamente Jim
Non vorrebbe essere giudicato
Da dodici borghesi scelti a caso
E in base a testimonianze ...
Ma da una giuria di esuli
Da un giudice esule che ha ripudiato
Tutte le norme giuridiche irlandesi.

BOUQUINISTE (*sfogliando un libro*):

Per vendicarti
James Augusta Joyce
Stampi a Pola nel 1904
La poesia *The Holy Office* e
Scrivi che non fu soltanto Galileo
A provare il tradimento ...

Lucia e l'Infermiere si abbracciano in un canto.

JOYCE:

Il mio ultimo appello
Fu simile a quello
Di Parnell eroe degli eroi
Cristo liberatore della nostra gente
Che implorò di non essere gettato
In pasto ai lupi inglesi
Al Big-Ben dell' Enrico omicida ...
E non lo gettarono ai lupi inglesi
Ma lo divorarono i cocodrilli del Liffey
Monco fiume divorato dall'oceano.

L'Infermiere cerca di possedere Lucia.

Lucia, eccitata, a tratti si divincola, a tratti partecipa al gioco amoroso.

LUCIA:

Parnell hai udito Jim?
Noi copuliamo con la violenza della mente
Per dare un Edipo Re alla vogliosa
Casta Ireland!

BOUQUINISTE (*leggendo da un libro*):

Exile dimenticasti il passato e il
Presente nelle bettole ...
Il reverendo doktor Jung
Cresciuto ed educato in una tradizione analcolica
Afferma che ciò mostra la tua psicosi.
Entra Jung.

LUCIA (*urlando nel gioco amoroso con l'Infermiere*):

Il tuo seme oh Parnell
Per generare bastardi
Al capezzale di Dublin!

JUNG:

Isterismo controllato Mister Joyce
O schizofrenia controllata ...
Il suo scrivere è l'elemento probante!

CORO:

Jim tu sviluppi la tua cascata
Di parole con tutte le tue forze ma
Hai oltrepassato un certo limite.

JOYCE:

Herr Jung lei è un famigerato incendiario
Di menti ... un macabro individuo!

LUCIA (*eccitata dal gioco amoroso con l'Infermiere*):

Samuel Jim Parnell
Vi accolgo nel mio grembo!

JUNG:

Sua figlia Lucia è
L'ultimo anello della catena ...

Lucia si divincola rabbiosamente dall'abbraccio dell'Infermiere.

LUCIA (*con violenza*):

È finita Charles Steward Parnell
Mi sono concessa da buona puttana
Alle voglie del tuo sperma in vista della
Terra promessa anche conoscendo
Gli inganni dei tuoi amori
Con Nora Barnacle!

INFERMIERE (*ironico*)

Il tuo grembo è sterile come
Le rocce della tua Trieste!

LUCIA (*eccitata*):

Terminato il vecchio corteggiamento
Devo offrirmi all'eterno amore di
Jim il vecchio
Di Jim!

Esce Jung.

Lucia lo segue carponi con le vesti in disordine e in gran parte strappate.

L'Infermiere guarda in giro, afferra la camicia di forza e si avvia.

Cade inciampando nella camicia.

Si dimena.

Urla.

Esce di scena rotolandosi nella camicia.

CORO:

E il clima familiare in cui

È vissuta Lucia?

JOYCE:

Il primo dissapore con Nora

Fu una necessità

Era il 1905... Solo e abbandonato

Scrissi a zia Josephine

Rimasta nella sacra terra d'Ireland.

Joyce si avvicina al banchetto del Bouquiniste e prende un foglio.

JOYCE (*leggendo dal foglio*):

Cara zia Josephine

Sono triste.

Zia Josephine esce dal coro, si avvicina al banchetto del Bouquiniste e prende un foglio.

ZIA JOSEPHINE (*leggendo dal foglio*):

Caro Jim storie

Attenzione alle ragazzine di primo pelo.

JOYCE (*leggendo dal foglio*):

Zia Josephine

Ogni tua parola è accolta con rammarico

Non sono un abile cacciatore.

ZIA JOSEPHINE (*leggendo dal foglio*):

Jim ci sono tutte le varietà di donne

Che desideri

Dolce media forte

Scegli e paga.

JOYCE (*leggendo dal foglio*):

Cosaaa?!

ZIA JOSEPHINE (*leggendo dal foglio*):

Guardati intorno...
 Eccone una ben piantata e
 Rivestita di un considerevole
 Strato di grasso...

JOYCE (*leggendo dal foglio*):

Zia Josephine
 Anche Ibsen il vecchio di Christiana
 Ha scelto la libertà!

ZIA JOSEPHINE (*leggendo dal foglio*):

Argumentum ad feminam
 Se il rimedio sovrano per te è
 Eva essa non è in vendita ma
 La si prende a nolo!

JOYCE (*leggendo dal foglio*):

È un interrogatorio estenuante
 E questi giorni sono faticosi...
 Una sequela di accidenti!

ZIA JOSEPHINE (*leggendo dal foglio*):

Jim smetti di far ruotare i pollici
 Pensa due minuti alla tua causa santa o
 Ai travagli della tua vita con Nora.

JOYCE (*leggendo dal foglio*):

Oggi 4 dicembre 1905
 Vi sono soltanto perplessità
 Più un figlio
 Più un altro che prima o poi
 Verrà ...

Zia Josephine ripone sul banchetto il foglio e rientra nel coro.

Joyce ripone anch'egli il foglio.

Entrano Lucia e l'Infermiere. Lucia ha un collare il cui guinzaglio è stretto in una mano da Jung.

CORO:

C'era una volta una bella bambina
 Che si chiamava Lucia
 Oggi non dorme durante il giorno
 Oggi non dorme durante la notte.

LUCIA:
Bella ninnananna Herr doktor?
Una ninnananna tutta per me
Misera materia di corpo umano.

JUNG:
Miss Joyce
Non deve disperare ...
Se suo padre è considerato
Un uomo assolutamente normale
Godrà anche lei
Di tale considerazione.

JOYCE:
Io sono per l'opinione pubblica
E lo sarò sempre il colpevole
Di tutti i tuoi mali Lucia.

LUCIA:
Oh Jim adorato Jim
Non abbandonare questa
Gracile barbara creatura ...

JUNG:
La paternità per Mister Joyce è
Uno stato mistico
Una successione apostolica dell'unico
Generatore all'unico generato.

BOUQUINISTE (*leggendo da un libro*):
L'amor matris
Genitivo soggettivo e oggettivo
Non è l'unica cosa vera della vita
E la paternità non è
Una finzione legale.

*Esce Jung che trascina Lucia.
Stanislaus si stacca dal coro.*

STANISLAUS:
James Joyce
Catone il censore
Il tuo poliziotto

Il tuo amato e odiato fratello Stannie
 Deve dirti le cose come stanno
 E come le vede ...
 Non fai che pavoneggiarti
 Davanti allo specchio
 Con indosso il domino da mago
 Della parola e lavori da buon
 Prestigiatore senza trucchi
 E alla luce del sole.

BOUQUINISTE (*leggendo da un libro*):
 Tu puoi errare Jim
 Con la tua condotta
 Per testardaggini simili alle tue
 I cavalieri della penna
 Del bel tempo antiquo
 Misero a repentaglio
 Il loro prestigio ...
 Le dame e i cavalieri
 Della città di San Giusto sono
 Ammaliati dal tuo scrivere
 Dalla tua arguzia
 Dalla tua aria da spaventapasseri.

STANISLAUS:
 Roberto Prezioso
 Direttore del «Piccolo della Sera»
 Ti ha invitato a scrivere articoli
 Per il suo giornale ...
 Hai udito le sue offerte?
 Ce n'è di spazio per muoversi ...

JOYCE (*ironico*):
 Pulire con la penna
 Il ponte della nave e
 Gettare in mare
 I nostri cari connazionali?

CORO (*con ironia*):
 Del luciferino James Joyce è sotto interdizione
 Ogni scritto a causa di Mammone
 Il suo alto spirito è in acri furori
 Contro Mammone e i suoi servitori

Non sempre possono essere esentati
 Dal disprezzo i disprezzabili
 Guarda l'Erin e vede di lontano
 Una masnada di scrittoruncoli in pompa magna
 Odiano nella loro crassa ignoranza
 La sua lucida forza che deve all'Aquilante.

JOYCE:
 Forza di volontà
 Memoria
 Paccato
 Sofferenza...

STANISLAUS :
 Novi articoli complessivamente
 Marzo 1907 settembre 1912
 Ottimo italiano
 Voluti arcaici preziosismi
 Stile penetrante
 Irredentismo triestino e dublinese
 Denuncia contro le ingiustizie
 Novello paladino degli oppressi
 O difensore di te stesso?

Stalislaua rientra nel coro.

CORO:
 Grigi e freddi venti soffiano
 Dove vai odi rumori d'acque
 Lontane e profonde
 Tutto il giorno
 Tutta la notte ascolti
 Il flusso e il riflusso.

JOYCE:
 Sarà presto tempo
 Per l'Ireland di finirla
 Una buona volta
 Con gli insuccessi
 Se è veramente capace di risorgere
 Che risorga oppure si copra
 Il capo e scenda decentemente
 Nella tomba.

Entrano Jung e Lucia con collare e guinzaglio.

LUCIA:

Nel passato
Tutto nel passato
Esule eterno senza un penny in tasca
Venticinque anni e dovrai correre
A Kuesnacht Jim.

JOYCE:

Santa Lucia
La tua candela brucia quietamente
Avresti un bel da fare se potessi
Occuparti dei miei occhi.

LUCIA:

Mortale Jim ritrovi
Una figlia in cattiva compagnia
Dementi
Schizoidi
Psicotici
Nevrastenici e quel che segue ...
Resto sommersa per scriverti
Da fogli biancorossoverdi
Che puzzano di olio santo
Di una famiglia dublinese ...
Herr Doktor che ne dice?

JUNG:

Lei è la bella musa di suo padre!

LUCIA:

Nelle buie notti ho
Udito la sua lode!

JUNG (*strattonando il guinzaglio*):

La fantasia mette in luce
I lati peggiori di ognuno.

LUCIA (*smarrita*):

Cosa non ho veduto
In questa vita?

Cosa dovranno seguitare
A vedere i miei occhi?

Esce Jung tirandosi dietro Lucia per il guinzaglio.

JOYCE (*verso Lucia*):
Ehi ... mia piccola bambina
Ti raggiungerò presto!

BOUQUINISTE (*leggendo da un libro*):
L'imbarcazione su cui navighi Jim
È vecchia e balorda
Ogni tanto devi fermarti
A riprendere fiato
Ti sei prestato a far ombra
Ad ogni specie di letterato
Ma ti sei anche rifugiato
All'ombra del geniale ebreo ...
Di Schmitz-Svevo.

Svevo esce dal coro.

JOYCE:
Signor Svevo lei è
Uno scrittore ignorato
Vi sono nei suoi libri passi
Che neppure Anatole France
Avrebbe saputo scrivere
Ci terrei che lei leggesse
I miei lavori.

CORO:
Disse la volpe un dì
E l'uomo Schmitz non si schernì
I batacchi nel cielo di Trieste
Siglavano di riconoscente fede
Ore ormai dimenticate
Che ebbero sapore di lievitazione.

SVEVO:
Ogni parola nei suoi scritti
Acquista un significato artistico ...

JOYCE:

Gli editori non sono
Del suo stesso avviso!

SVEVO:

Lei è un letterato puro
Essere ignorato è imperdonabile
Ma il non prendersela è
Davvero da letterati.

JOYCE:

Mi sento compagno di strada
Di Oscar Wilde
La sua caduta fu salutata da un urlo
Di gioia puritana in Inghilterra
Abbandonato anche dagli amici
Una sorte di Cristo anche se
Egli cerca di spacciarsi per Lucifero.

SVEVO:

Bisogna sgombrare il campo
Quando il conflitto non è
All'altezza della propria dignità!

Svevo rientra nel coro.

Entrano Jung e Lucia, con guinzaglio e collare.

CORO:

Giro giro in tondo
Quanto è bello il mondo
Lasciatelo girare ...

JUNG (*interrompendo*):

Per solidarietà con suo padre Lei
Miss Joyce quel 27 aprile del 932
In partenza per Calais con i suoi genitori
Fu colta alla Gare du Nord
Da una *crise de nerfs* gridando che
Odiava l'Inghilterra?

CORO:

L'ubriacona Dublin ronfa con il suo naso
L'ubriacona Dublin gracchia con la sua voce

E con tutti i suoi capricci in ... gle ... si
Assommata al suo dialetto irlandese
Lubriacona Dublin è protettrice di tutti i furfanti.

JOYCE:
Mio illustre Carl Gustav Jung
Mia figlia dice parecchie bugie
Fa spesso la commedia
Come tutte le ragazze ...
Ecco 4.000 franchi francesi
Per una pelliccia ...
Ciò le farà meglio di quanto
Possa fare qualsiasi discorso
Di un certo tal dottore.

JUNG (*tono professionale*):
La schizofrenia si cura con la
Persuasione e la suggestione
Non con specchietti per le allodole!

LUCIA (*irata*):
È un'infamia quanto
Va dicendo su Jim!

JUNG:
Vuol prestarsi al gioco
Di suo padre o alla mie cure?

LUCIA (*tono assente*):
Ero una ragazza che cresceva bene
Bastava poco ...
Il cullare di una carrozzella
Gli odori del giardino o del mare
La folla stipata nelle nostre abitazioni
Trieste ... Zürich ... Paris ...

JUNG:
Dissociazioni d'idee ...

JOYCE:
È soltanto una povera bambina che
Ha cercato di far troppo ...
La sua dipendenza da me è oggi
Assoluta!

JUNG (*duro*);
 Ma lei dimostra attraverso
 Ogni atto della sua esistenza di non
 Aver alcun rapporto emozionale
 Con gli altri!

JOYCE (*ironico*):
 I casi mutano le circostanze
 Se io fossi lei, doktor Jung, sotto accusa
 Come lo sono io
 Si potrebbe dire di lei le medesime cose ...

JUNG:
 E la sua vita coniugale?
 Influenza determinante sugli
 Atteggiamenti caratteriali di Lucia!

JOYCE:
 Davanti a me soltanto un muro nero
 Un precipizio ...
 Moralmente ... fisicamente ... materialmente ...

JUNG:
 Oggi è vero ma nel 1913
 Miss Amalia Popper incrinò
 Il suo rapporto monogamo con
 Lucia.

BOUQUINISTE (*leggendo da un libro*):
 Amalia ... una Penelope per
 Un novello Ulisse!

CORO:
 Amalia ispiratrice ... Amalia!
 Generata dall'affarista Leopoldo Popper ...
 Femmina esuberante di cui Jim
 Infinitamente bramò il dominio ...

JOYCE:
 Ero stanco solo e non più giovane ...
 Un viso pallido il tuo Amalia Popper
 Incorniciato da una pelliccia

Dall'intenso profumo ...
 Un peccatuccio della maturità ...
 Separarmi da te mio talismano?

Il Bouquiniste ordina i libri sul banchetto ed esce lentamente.

LUCIA (*strappa il collare e prende a girare d'intorno freneticamente*);
 Cane ignobile scodinzoli
 Come un casanova irlandese
 Dietro le gonne di una fanciulla
 Sono io la tua donna!
 Anche Nora Barnacle va dimenticata!
 Ci sei cascato vecchio Jim e
 Hai distrutto il nostro rapporto ...
 Il mio affetto ... il mio equilibrio!

JUNG:
 Sa femme ispiratrice!
 Ciò spiega perché lei Mister Joyce
 Si oppone nel far dichiarare Lucia
 Inferma di mente ...
 Ciò equivarrebbe ad ammettere
 Una latente malattia ...
 Ist es wirklich wahr?

Jung esce brontolando e scrollando le spalle.

LUCIA:
 Cos'altro facesti vecchio Jim
 Nella bella città di San Giusto oltre a
 Indebitarti ... aver fame ... ubriacarti?
 Hai costruito pezzo su pezzo
 La mia follia e hai scritto
 Le tue belle paginette rabbiose
 E hai atteso il sole per asciugare
 Le tue piume di pulcino bagnato
 D'alcool!...

JOYCE:
 Il sole? 15 dicembre 1913
 Una lettera firmata da un nuovo amico
 Ezra Pound!

Joyce esce.

Esce il coro.

Entra il Bouquiniste con il suo banchetto sul quale è appollaiato Ezra Pound che sfoglia libri e giornali.

Lucia si avvicina al banchetto e prende a fissare intensamente Pound.

POUND (*leggendo su libri, giornali e carte che tira fuori dalle tasche*):

Il punto è questo ...

William Butler Yeats mi ha parlato di Joyce

E dato che non so che razza di cose questi scrive

Se sono saggi che vadano alla rivista «Cerebrilist»...

Se poesie o brani narrativi all'«Egoist»...

Spero che questo tal J.J. abbia fatto

Penitenza ad un buon santo protettore!

LUCIA (*ironica*):

Che buon santo è zio Ezra!

POUND (*leggendo su libri ecc.*):

L'uccello sa cantare e vuole cantare

La sua poesia *I hear an Army*

Mi ha impressionato ... la compro per

Un compenso d'una ghinea

I racconti *Dubliners* e il primo capitolo

Di *A Portrait* sono per l'«Egoist»...

Ma senza un soldino!

LUCIA (*ironica*):

Un soldino tintinnante zio Ezra?

POUND (*leggendo su libri ecc.*):

Non me ne intendo di prosa

Ma le pagine sono maledettamente buone ...

Sono circondato da ottimi liquori

O vini per chi li preferisce ...

E le poesie?

Ho ancora voglia di queste squisitezze!

LUCIA (*ironica*):

Dio le squisitezze di papi!

POUND (*leggendo ...*):

La luce della fame e dell'indulgenza

Non confonde la mente anche se
In parte la smarrisce ...

LUCIA (*ironica*):
Fame e fama zio Ezra!

POUND (*leggendo ...*):
Il romanzo è per un editore nonostante
La sua uscita a puntate sull'«Egoist»...
Joyce ha atteso abbastanza...
Il suo valore deve essere riconosciuto
Finalmente!

LUCIA:
Fare il commesso nella bottega
Della scrittura di mezzo mondo
È stato caro Jim il tuo sogno di
Gioventù ... di uomo maturo ... di vecchio ...
Deliziose ebbrezze quelle frasettine
Composte a bella posta per essere
Lette e non comprese ...
Un labirinto fonetico foderato di raso
Tessuto come le ragnatele di Dublin.

POUND (*leggendo ...*):
Joyce non sa quel che l'aspetta ...
Io ho dato una sterzata alla sua barca
Penso d'averla sistemata a dovere
E pagherà perciò da bere presto ...

LUCIA (*interrompendo*):
James Augusta Joyce
Alza la cresta ... ne hai le carte
Lo dice lo zio Ezra!

BOUQUINISTE (*leggendo da un libro*):
Oggi Trieste è centro di disordini ...
L'Italia è entrata in guerra e le autorità
Hanno ordinato l'evacuazione ...
Fugga Mister Joyce ...!
Mi creda suo Ezra Pound ...

Il Bouquiniste esce, e con lui Pound.

CORO (*fuori scena*):
 Come la Trieste del 1915
 Kuesnacht è terra di conquista
 E Herr doktor Carl Gustav Jung
 Sentenzia sottovoce:
 In ... gua ... ri ... bi ... le ...

LUCIA (*gira d'intorno smarrita, impaurita*):
 Vieni Jim ... padre Jim
 Vieni voglio vederti ...
 Averti accanto
 Sono la tua brava bambina e tu
 Sei il solo uomo che abbia voglia
 D'ascoltarmi oltre che scrivere su di me
 Cose bellissime ...

CORO (*fuori scena*):
 C'è una bella bambina
 Che si chiama Lucia
 Oggi sogna durante il giorno
 Oggi sogna durante la notte.

LUCIA (*tono assente*):
 Sogno e vedo ... Corro nella
 Carrozza del tempo oltre il 1934!
 Ora apro i miei occhi:
 Lunga notte di veglia per giungere
 Cavalcando un nero destriero
 Prima dell'ora ufficialmente
 Consacrata dai meridiani ...
 Greenwich arriva in ritardo ...
 Vedo aldilà d'ogni limite ...
 (*con timore*):
 Oh Jim ... Jim aiutami
 Ormai tutto diventa
 Un sogno confuso ...
 Confuso ...

ATTO SECONDO

Violenza delle istituzioni nel bardo suicidio dello scrivere

*Luci a fasci multicolori su un fondo nero interamente coperto da una fitta grata.
Le luci sono trasversali sì da non intervenire sul primo piano.
In terra la camicia di forza, il banchetto del Bouquiniste in frantumi e i libri sparsi.*

PARTE DEL CORO:

Lucia Joyce
Figlia dell'illustrissimo scrittore
James Augusta Joyce
Presto abbandonerà la comoda e
Accogliente Maison de Santé a Küsnacht
Per rientrare con la sua follia congenita
Parole dell'esimio doktor Carl Gustav Jung
Nell'atmosfera della vita familiare...
Felice ritorno Miss Joyce...

PARTE DEL CORO:

Vedrai aldilà dei vetri della finestra
Un tempo che esiste immobile
Ma che si presenta a te
Come un istante che nasce e si spegne...
La tua vita è legata al tuo apollo.

CORO:

Il tram è in ritardo ma
Jim è qui...
Vuole ascoltarti e parlarti...
Entrano, da parte opposte, Lucia smarrita e Joyce crucciato.

LUCIA:

Oh Jim... papi!

JOYCE

Violenza perpetrata senza risparmiarti
Bambina mia...
Conosco il tuo segreto...
Nascosta intesa per filtrare le ore...
Da dove pensi che abbia avuto inizio
Il mio desiderio di visionare numeri...
Dati... uomini...?

LUCIA (*assente*):
Fogliame e acque delle città
Scorrono rapidamente
Davanti ai miei occhi...

CORO:
Uomo magro... cieco...
Riccamente povero...
James Augusta Joyce
Viene cacciato da ogni rifugio
In cui potrebbe riposare.

LUCIA:
Seppellito un capitolo
Del tuo immane e caotico lavoro
Corri Jim... corri verso
Una nuova avventura della fantasia.

PARTE DEL CORO:
Ti segue una muta fedele di cani
Che abbaiano e scodinzolano
Contenti delle tue parole.

PARTE DEL CORO:
Cacciatori e cacciatrici in Rue de l'Odeon
Nella libreria di Sylvia Beach:
Shakespeare and Company.

JOYCE:
Parigi come sede di un
Breve soggiorno...
Vent'anni Cristo!
Prima di rientrare
In quel soffocante catino
Dell'elvetica Zürich.

LUCIA (*timorosa*):
Vecchio Jim
Fatti mai accaduti prendono
Forma dinnanzi ai miei occhi
Una strada da cui è difficile
Venirne fuori...
(*spaventata*):

Un rumore...
Odi il rumore Jim?

JOYCE:
Anch'io ho veduto con chiarezza
Uomini e fatti cha avevo soltanto immaginato!

LUCIA (*timorosa*):
Il rumore...
È il correre veloce del tempo?

CORO:
Una Cassandra profetizza
Anche la melanconia
E l'arbusto verde che
Giacerà su una tomba!

JOYCE:
E tu Lucia mia?

LUCIA:
Conosco il mio destino:
Un profondo sogno
Come la tua Finnigan's Wake
È l'intera saga
Della famiglia Joyce and Company.

JOYCE (*con ironia*):
Miss Lucia Joyce
Rendo omaggio alla sua possibilità
Di vivere in tempi ed epoche diverse.

LUCIA (*con dolore*):
Visioni crudeli
Mister Joyce!...
I nervi del mio corpo
Vibrano.

JOYCE:
Ricorda il passato bambina mia...
E le nostre prime ore a Paris...

LUCIA:
7 dicembre del 921?

Madame Adrienne Monnier ti incoronò
 Illustre scrittore da salotto presentandoti
 Come un manichino inghirlandato
 Nella sua Maison des Amis des Livres ...

PARTE DEL CORO:

Due monetine nel piattino e
 La pianola suona...
 Appaiono abiti rosa e violetto...
 E cilindri poggiati su teste
 D'uovo...

PARTE DEL CORO:

Il professor Valery Larbaud
 Sommo critico
 In parrucca e cilindro
 Abito da cerimonia ed intelletto
 Piegato in due dal peso della sapienza
 Parla del tuo Ulisse ... Jim
 In una affollatissima libreria.

CORO:

Andiamo matti
 Per questo fiore letterario...
 Viaggio di un moderno Ulisse
 Fra rognoni e puttane di basso lignaggio
 Lungo le rive affollate del Liffey.

JOYCE:

Quel libro maledetto
 Mi è costato 7anni
 Di dolori e fatiche!

LUCIA:

Allons Mesdames et Messieurs
 Il preambolo ha termine
 Come la presentazione del professor
 Valery Larbaud...
 A vous!... Ascolta Jim...

CORO:

Virginia Woolf:
 «Un libro che brilla per la sua indecenza»...

George Moore:
«Uno scritto d'un autore senza tradizione»
André Gide:
«Un falso capolavoro»...

LUCIA:
Eccoti servito Jim...
E sino a tempi migliori!

JOYCE:
Le ore del mattiniero Ulisse si ritirano
Per far posto alle notture ore di
Finnegan's Wake... il gran sonno
Fra pugnali affilati e maldicenze.

LUCIA:
Imbroglia lievitata questa Finnegan's Wake
O come scriverà Oliver Gogarty nel 1939:
«La più colossale beffa della letteratura
dai tempi dell'Ossian di Macpherson».

JOYCE:
Nel 39?

LUCIA:
È oggi Jim o almeno
Lo era un istante fa!

JOYCE:
Che canzonatura è questa?

LUCIA:
William Blake l'inglese
È in fondo a questo vicolo
Dove giacciono i fantasmi!

CORO:
Eolo ha rimescolato
Con il suo alito puzzolente
Ogni composizione di un vaticinio...
Il gioco è nel tempo...
Avvenimenti che accadono...

Che sono accaduti...
 Che accadranno...

LUCIA (*eccitata*):
 Ti dirò di vita Jim...
 Di morte...
 Di dolori...
 Di amori...
 Del passato...
 Del futuro...
 (*urlando*):
 William Blake mi è accanto!

Entra William Blake.
Il coro esce.

BLAKE (*canticchiando*):
 Oh ricordi che affiorate
 Vi perdetevi e affiorate...
 Oh presente dai destini incerti...
 Oh futuri che sempre scegliete
 Un banco di vendita
 Per esporvi al ludibrio.
 (*si inchina ossequioso e con ironia verso Lucia e Joyce*):
 ...Sono William Blake il Nero inglese
 Nato a London nell'anno di grazia 1757
 Visionario e folle ma anche
 Incisore e poeta come del resto
 Spirito profetico e passionale...

JOYCE (*serio*):
 Il suo Albione dei libri profetici
 Mister Blake
 Corre parallelamente al mio
 Leopold Bloom dell'*Ulysses*.

BLAKE (*ridendo*):
 Sono stato sempre
 Accanto a lei Mister Joyce
 Ed ora anche alla sua
 Cara Lucia.

JOYCE:

Saper vedere è come essere savi!

LUCIA (*urlo straziante*):

Divampano le fiamme...

Dense nubi incombono sul mio capo...

Squillano le trombe del giudizio universale...

Le fortezze dell'amata e odiata Dublin

Sputano palle di cannone...

Ogni difesa è stata approntata intorno

Ad una sacra fetta di terra irlandese.

JOHN JOYCE (*passa per la scena ubriaco*):

Il Liffey il fiume d'Irlanda

Scorre in uno sciabordio d'acque

E fra migliaia di croci...

Sono i corpi da te seppelliti James Joyce

Nel furioso massacro di Ulysses e di

Finnegan's Wake...

CORO FUORISCENA:

Galoppo sfrenato di cavalli...

Pronunciamenti di guerra...

Condanna a morte al disfattista...

Si ritrovano tutti i dublinesi

Vecchio Jim!

LUCIA:

Nella tua luminosa odissea ritroviamo

I nostri padri che bruciano come ossessi

Solo perché ubriacconi...

Sfaccendati...

Figli di puttana...

JOYCE:

Lucia... bambina mia

Hai dato prova della tua veggenza

In molte occasioni... ma oggi a Küsnacht...?

NORA (*passa per la scena trascinando una valigia pesantissima*):

Un anello di congiunzione

Dell'interminabile catena degli avvenimenti

Dell'esistenza di Jim Augusta Joyce...
Sino...?

LUCIA:
La storia umana di Jim
Avrà termine a Zürich!

JOYCE (*ironico*):
Con William Blake al mio fianco?

BLAKE:
Con il grido di una prostituta
Di strada in strada
Tu canterai Jim
Il destino della tua Ireland
Ma con il grido di una prostituta
Non puoi salvare
Una figlia dalla follia!

JOHN JOYCE (*passa per la scena ubriaco*):
James Augusta Joyce
Come uomo e come artista
Hai vomitato in faccia ai delatori
Prima e dopo questo 1934...

LUCIA (*urlando*):
Ho veduto gli zoccoli
Ho ascoltato il galoppo
Dei cavalli di Apollo...
Oggi leggo su figure di
Stupefacente nitidezza
Del mio cavaliere Nero...
A te William Blake!

BLAKE:
The Gates of Paradise...
Anno d'inizio della composizione 1810
16 incisioni...

LUCIA (*con rabbia*):
La tua parte vecchio inglese!

Sul fondoscena, da questo momento, compariranno le incisioni che Blake invocherà.

BLAKE:

Prima incisione

Lo scoprii sotto un albero...

Una donna stringe nel braccio sinistro

Un bambino e tira con la mano

Dell'altro braccio una mandragola

Interrata sotto un salice piangente.

LUCIA (*ridendo nervosamente*):

Fraulein Marthe Fleishmann

Mister Joyce...

La svizzerotta del tuo

Platonische Liebe!

CORO FUORISCENA:

Accadde a Zürich

9 dicembre 1918

Lungo l'Universitaetstrasse...

Giocasti come un bambino Jim...

JOYCE:

Soltanto un'apparizione sconvolgente

Come ritrovarsi immerso nel 1898...

L'incontro con il claudicante amore

Di Leopold Bloom lungo le rive di un lago.

CORO FUORISCENA:

Amore passeggero

Di Leopold Bloom?

LUCIA:

Cercasti di circuire

Marthe Fleishmann

Ragazzino imberbe!

JOYCE:

Scambiai con lei poche parole

Era il giorno del mio genetliaco:

Il 2 febbraio 1919.

ZIA JOSEPHINE (*passa per la scena cucendo i lembi di una bandiera irlandese*):

Un estremo desiderio di

Intrattenere un rapporto

Con una donna che appariva
Venuta fuori dal nulla.

LUCIA:
Sotto il salice piangente
Della tua insoddisfazione
Tentasti di abbandonare
Nora Barnacle, George e
Me!

JOYCE:
Ti stringevo sempre in braccio
E non ho abbandonato nessuno...
Ho coltivato un amore in cui
Improvvisamente avevo l'opportunità
D'entrarvi a far parte.

NORA (*passa per la scena ancheggiando in modo volgare*):
Fraulein Fleishmann fu
Un momento di concreta
Creatività?

LUCIA:
E la fine di Fraulein Marthe?

CORO FUORISCENA:
Anche lei in una Maison de Santé!

LUCIA (*con ironia*):
Ma la raffinatezza un po' snob
E sofisticata non ha impedito
A Fraulein Marthe
Di vendere a buon mercato
Quattro tue lettere!

JOYCE:
Lucia non dire il falso!

LUCIA:
Chi ha potuto
Ha speculato su di te Jim!
(*tono secco*):
Mio Nero Virgilio a te!

BLAKE:

Seconda incisione:

Acqua lo bagnai con le lacrime

Un vecchio sotto un albero spoglio

Seduto su una roccia

Sotto una pioggia battente!

JOYCE:

Mio padre John...

Per undici anni ho promesso

A me stesso e a lui che sarei

Andato a riabbracciarlo...

Per undici anni ho rimandato

Questa promessa...

CORO FUORISCENA:

Forse la fine di John Joyce

Si avvicina... forse...

LUCIA:

È il 29 dicembre 1931 e

John Stanislaus Joyce è morto

Sussurrando alla figlia Mary

«ho avuto dalla vita più io che
qualsiasi uomo bianco!»

JOYCE:

Mi ha sempre amato

Sempre e sempre

Manmano che invecchiava.

LUCIA:

Muoviti Jim

Tutti i dublinesi danzano

Allegri e felici

Intorno alla bara di John...

JOYCE (*con violenza*):

Puzzo lercio della maledetta

Città di Bloom!

LUCIA:

Una danza che si perpetua all'infinito

Vecchio Jim...

ZIA JOSEPHINE (*passa per la scena strappando una bandiera irlandese*):
Lapide accanto a lapide per mantenere
Sacro il vincolo dell'Omertà!

JOYCE:
John era il cordone ombelicale
Che mi legava alla mia terra
Anche il gazzettino dublinese
Che mi forniva notizie di
Avvenimenti passati e presenti.

LUCIA:
Il cavallo del tempo galoppa
Veloce... Ora che resta?

JOYCE:
Sono l'unico erede dei suoi beni
E della sua memoria!

LUCIA:
Jim... Lo sarò anch'io
Di te?
(*con stizza*);
William a te!

BLAKE:
Incisione numero tre:
Terra lotta nella vita
Un uomo cerca di divincolarsi
Dal cavo di una roccia.

JOYCE:
Gran fervore creativo
Dei primi anni '20...
Paris... strada angusta ma
Così sanamente eccitante...
La strada di Ezra!

LUCIA:
Il nostro caro Mister 'sterlina'?

JOYCE:
Vecchia volpe con una muta
Di cani alle calcagna...

LUCIA:
Vecchia volpe
Mezza folle e traditrice!

JOYCE:
Lucia... che dici?

LUCIA:
Ti tradirà dopo la morte e
In maniera oscena!

JOYCE:
Per la mia Finnegan's Wake?
Roba inutile...
Senza né capo né coda
L'ha detto francamente
E senza mezzi termini...
L'amico Ezra.

LUCIA:
E se fosse figlio
Del potere reazionario?

JOYCE:
Non mi occupo di politica!

CORO FUORISCENA:
A Trieste ti proclamavi socialista
E frequentavi le bettole degli operai...
Nel '39 userai la tua influenza per aiutare
Gli intellettuali a fuggir dalla Germania...
Hermann Broch per primo!

JOYCE (*ridacchiando*):
Trieste? Ardore giovanile...

STANISLAUS (*passa vestito con bombetta e bastone*):
No... non va a Jim
Una doccia fredda
Ad ogni momento!

LUCIA:
Soffriranno in molti
Per Mister 'sterlina'!

JOYCE:
Che farà il fratello Ezra?

POUND (*passa vestito con fez, stivaloni e camicia nera*):
12 anni di manicomio...
Saint Elizabet, Stati Uniti...
Riconosciuto infermo di mente!

JOYCE:
Tristi ore del crepuscolo
Che avanzano per molti...
Ho pietà per Ezra
Per il suo grande
Sconosciuto dolore!

CORO FUORISCENA:
Veli grigi davanti le pupille
Mentre pipistrelli dalle immense ali
Svolazzano d'intorno!

JOYCE:
Piango l'amico e il fratello...
Le insidie di un melanconico smarrimento
Carpiscono anche le menti più lucide!

LUCIA (*urlando*):
Aderì al fascismo!

JOYCE:
Era infermo di mente
Bambina mia!

LUCIA:
Nero... giù un'altra!

BLAKE:
Incisione numero quattro:
*Aria fra dubbi oscuri e
preoccupazione razionale*
Un uomo nudo stringe
Il proprio corpo con le braccia
E siede su una nuvola...
D'intorno il cielo è
Punteggiato di stelle...

LUCIA:
Jim... il tuo gran sonno
Senza riposo!

JOYCE (*eccitato*):
Finnegan's Wake..
Finnegan...

LUCIA:
Pubblicazione 2 febbraio 1939
Editore Faber and Faber!

JOYCE:
La gran notte stellata
Dopo il gran giorno di Bloom!

LUCIA:
Un ciclo che va compiendosi...
Finnegan's conclude e appaga
Le tue necessità di rinnegato mezzosangue!

CORO FUORISCENA:
L'Erin ribollirà d'ira
Contro James Angusta Joyce...
La peggiore squaldrina
Fra le amate squaldrine irlandesi!

JOYCE:
I miei nemici sono iracondi...
Invidiosi... dannati per il fetore
Delle loro carognate...
È stato sempre così
Nei secoli e per i secoli!

LUCIA:
Tutto con cadenza e precisione...
Dubliners nel '14 ha visionato
Il nascere di una coscienza...
A Portrait nel '16 e l'*Ulysses* nel '22
Lo sbocciare di una coscienza...
Ora *Wake* vive fra la veglia e
Il sonno di una coscienza collettiva!

JOYCE:
Il sonno è terapeutico!

LUCIA:
Vecchio inglese...la successiva!

BLAKE:
Quinta incisione:
Fuoco questa fine in una lotta eterna ...
Un orribile demonio armato
Si erge fra le fiamme!

LUCIA:
Quale demonio, Nero?

BLAKE:
Tutti i mali in un solo grande male ...

LUCIA:
1939, William?

BLAKE:
Una bandiera bruna!

JOYCE:
Si precipita rapidamente?
E il diritto per possibili
Scritti futuri?

LUCIA:
Sei un fottuto individualista... Jim!
Intanto mille i paesi occupati
Da soldati in marcia...
E belle città aprono le proprie porte
E donano la propria storia
E offrono le proprie case
A puttane vestite da principesse
E a qualche feldmarschall
Molto elegante che visita macerie...
E tu James Augusta Joyce?

JOYCE:
Il mio pensiero correrà a te...

Cercherò di portarti in salvo...
Bambina mia...

LUCIA (*smarrita*):
Gli eventi incalzano...
(*con timore*):
Ho paura Jim... paura!
Tienimi per mano
In questo inferno universale!
(*urlando*):
Via William Blake!

BLAKE:
Sesta incisione:
*Quando è maturo per nascere
egli rompe l'uovo*
Un angioletto esce da un uovo.

JOYCE (*eccitato*):
Ecce puer!
15 febbraio 1932
È nato Stephen James Joyce
Il figlio di mio figlio George...

LUCIA:
E mia cognata Helen Fleischmann Kastor?
Le Fleischmann hanno un destino in comune
Così le donne della combriccola Joyce..
Cosa fa mio fratello George?

JOYCE:
Oggi è padre e ne gioisce
Come gioisco io da nonno
Lucia è un commovente avvenimento...
Ecce puer... ecce puer!

LUCIA:
La madre del piccolo Stephen
Sette anni dopo il parto
Pallida... scossa da fremiti nervosi...
Irrequieta per mancanza d'affetti
Getterà al vento e nelle acque della Seine

La sua ghirlanda di fiori d'arancio...
 Lacererà il suo velo nuziale...
 Nero inglese ancora!

BLAKE:
 Incisione numero sette:
Chi sono?
Ohimè la donna martire è l'Immagine divina?
 Un giovane tenta di afferrare
 Con un cappello una fata
 Mentre un'altra giace in terra.

CORO FUORISCENA:
 Il tuo benservito alla regale Erin...
 I dublinesi fanno sacrifici ai loro lari
 Perché ti facciano precipitare
 Sempre più in basso!

STANISLAUS (*passa con indosso una toga e un tocco accademico*):
 Perché Jim vanghi la terra
 Dell'Ireland e semini discordie?

LUCIA:
 Colpa del pasto imbandito per
 Fanciulle e caste donne...
 L'*Ulysses* è un libello inzeppato
 Di porcheriole.

JOYCE:
 Una crociata di puritani da quattrosoldi...
 Il giudice Woolsey
 Della Corte distrettuale di New York
 Ha sentenziato con acume...
 6 dicembre 1933!

LUCIA (*stizzita*):
 Visionario inglese l'ottava!

BLAKE:
Mio figlio... mio figlio
 Un vecchio accasciato e penseroso
 Un giovane girandogli intorno lo minaccia.

LUCIA:
Sintomi marcati di demenza morale...
Unico rimedio per le future generazioni
È il selezionare il tuo fetor atei!

JOYCE:
Non ho mai abbandonato la Chiesa
Essa mi ha abbandonato!

LUCIA:
Tuttavia Jim non riesci a scrollarti di dosso
La tua educazione cattolica...
Non ti resta che sfidare l'istituto
Di Santa Romana Chiesa!

JOYCE:
Quell'apparato per far e cavar soldi
È simile ad una bella signora assisa
Su un trono dorato?

LUCIA:
La tua vita e i tuoi scritti sono
Costellati da mille contraddizioni...
(*impaurita*);
Ma tienimi stretta ora...
William ci mostra un'altra incisione.

BLAKE:
Incisione numero nove;
Vorrei vorrei...

LUCIA (*lamentandosi*):
Oh William il Nero
Un desiderio?
Vorrei vorrei...
(*urlando*);
No... no... no!

BLAKE:
Un uomo sale una lunga scala
Per raggiungere la luna...

LUCIA:
La luna?

BLAKE:
Accanto due innamorati
Stretti in un abbraccio...
Lo osservano.

LUCIA (*urlando*):
Samuel... Samuel!
(*tono distaccato*):
M'ama non m'ama...
M'ama non m'ama...
(*urlando*):
Notte con fantasmi d'ogni specie...
Oh Samuel irlandese maledetto!

JOYCE:
Bambina mia avevi bisogno
Di un bel maritino e non
Di quella sorte di Oblomov!

LUCIA:
Quel giorno fu la fine del mondo
En attendant 'oui' ...
Ho dimenticato me stessa per lui
E Samuel ha spento ogni mia speranza
Come si spegne una cicca consumata...
(*urlando*);
Io sono affamata di sesso!

JOYCE (*ridendo forzatamente*):
Una nuova Molly Bloom?

LUCIA:
Decrepito William avanti!

BLAKE:
Decima incisione:
Aiuto ... aiuto
Un uomo annega mentre agita
Disperatamente un braccio fra i flutti.

JOYCE:

Il vecchio Jim va incontro
Al mondo delle tenebre...

LUCIA:

Coccolato e vezzeggiato...
No papi?

LADY GREGORY e GEORGE MOORE (*passano con il capo cinto d'alloro*):

La sua tracotante velleità
Di somigliare al cantore ellenico
La spingerebbe James Augusta Joyce
A risciacquarsi gli occhi
Con gli acidi più corrosivi...

JOYCE:

Oggi l'oscurità diventa fitta
I ferri chirurgici
Intervengono a ripetizione
Sui miei occhi spenti...

LUCIA:

A ciascuno una Maison de Santé...
A te Blake!

BLAKE:

Undicesima incisione:
Ignoranza d'anni
spenti gli organi percettivi
spenti i loro oggetti
Un vecchio tenta di tagliare
Le ali ad un fanciullo.

OLIVER GOGARTY (*passa in vestaglia, pantofole e pipa*):

Animosità James Joyce?
Ogni suono di un novello banditore
Ti irrita e ti ferisce...

JOYCE:

Spesso c'è chi inciampa
Nei propri passi...
È difficile sapersi
Tener dritti senza barare.

LUCIA:
Hai mai barato Jim?
Nero avanti!

BLAKE:
Incisione numero dieci:
*Il tuo dio o prete può vendicarsi
a questo modo?*
Un vecchio in una cella
Circondato da fanciulli.

LUCIA:
La concubina Nora Barnacle?

JOYCE:
Tua madre... piccola mia
Anche mia legittima consorte
Dal 4 luglio 1931.

LUCIA (*ironica*):
Molto piacere Mister Joyce...
La nobile arte della convenzione
E della conversione ha prevalso...
Ma io... da bastarda vivevo
In maggior agiatezza!

CORO FUORISCENA:
Ora puoi piegare
Le tue ginocchia Jim
Davanti alla regina Nora...
Cederle il tuo trono
Quando tirerai le cuoia!

JOYCE:
Nulla è cambiato... non riconosco
Altra regina all'infuori di Lucia.

LUCIA:
Legittimare con un testamento
I figli di una puttarella irlandese?
A te dannato inglese!

BLAKE:
Incisione numero tredici:

Sono paura e speranza
 ... *visione*
 Una veglia funebre
 Lo spirito del defunto s'alza
 Verso il cielo.

LUCIA:
 Nata italiana
 Allevata francese
 Maturata svizzera
 Infine sperduta nella nebbia...
 Maison de Santé après Maison de Santé...

JOYCE (*commosso*):
 Bambina mia!

LUCIA (*irritata*):
 ... al diavolo vecchio Jim!
 ... a te William!

BLAKE:
 Quattordicesima incisione;
Il viandante s'affretta nella sera ...
 Un uomo cammina rapido appoggiandosi
 Ad un bastone lungo una strada.

JOYCE:
 Macabra sequenza...
 Un asino azzoppato tenta
 Di scalare una montagna...
 Il visionario inglese sta
 Chiudendo la sua partita con me!

CORO FUORISCENA:
 Occhi socchiusi sul passato...
 Ireland è un'isola di smeraldo...

LUCIA (*spaventata*):
 Clamori di guerra
 Odi Jim?...
 Bombardamenti aerei
 Fame e pidocchi della disfatta...

La campagna di Saint-Gérand-le-Puy
 Nei pressi di Vichy ti attende Jim...
 È il 1939!

JOYCE:
 Saremo inermi e tristi
 Dio sa solo come finirà!

LUCIA:
 Ulisse miscredente
 La tua imbarcazione non affonderà
 Così presto... ancora qualche mese
 Nell'odiato catino elvetico
 Con Lucia e Helen Joyce
 Rinchiuse in comode gabbie di salute.

JOYCE:
 Bambina mia il Nero inglese
 Ti inganna!

BLAKE:
 Sta terminando il giro sulla giostra...
 Incisione numero quindici:
Porta della morte
 Un vecchio varca la porta...
 Incisione numero sedici:
Ho detto al verme
tu sei mia madre e mia sorella
 Una donna avvolta in un sudario...
 (con forza e timore):
 La giostra si ferma...
 ... si ferma...
 ... si è...
 fermata!

William Blake esce di corsa.
In sottofondo l' "Addio terra addio cielo" di Monteverdi"

LUCIA:
 Senza di te Jim
 La tua bambina trascorrerà anni
 Al Saint Andrew's Hospital di Northampton

Con il crudele fuoco dell'inferno della demenza...
La tua bara...
Odiato e amato Jim...
Scende oggi 13 gennaio 1941
Nella fossa del cimitero Fludern di Zuerich...
Ascolti Jim?
È l' *Addio terra addio cielo* di Monteverdi...
Oh Jim...
Jim...
Addio Jim...

Lucia esce di corsa.

JOYCE:
Lucia... bambina mia
Sei a Küsnacht?
Aspettami bambina mia...
Aspettami...
Corri troppo non riesco a raggiungerti...
Perché corri bambina mia senza di me?...
Chi ti accompagna?
Non vedi che sei sola... bambina mia?
Sola! Mister Blake,
Il visionario inglese è ormai
Accucciato nella vostra fantasia...
Sei sola, bambina mia...
Mentre io cieco ed errante
Mi sto perdendo... e per sempre...
In questa notte di Valpurga!

FINE

Voci

Voices

Art, Politics and Memory: a Conversation with Colm Tóibín¹

Claudia Luppino

Università di Firenze (<claudia.luppino@hotmail.it>)

Abstract

The participation to a literary festival in Florence gave the interviewer the occasion to meet one of the most prolific and best loved Irish writers of our days. In what immediately took the shape and flavour of an informal and multifarious conversation – more than a strictly academic interview – Colm Tóibín, thus, shed an insightful light on his aesthetic beliefs and practice, but also on his political views, interest in current affairs and the impact of autobiography on his fiction. His relationship with John McGahern, one of the greatest twentieth-century Irish novelists, was also thoroughly addressed.

Keywords: Colm Tóibín, contemporary Irish fiction and history, fiction and autobiography, John McGahern, Ireland

In the rich and diverse panorama of contemporary Irish fiction, one of the outstanding names is that of Colm Tóibín (b. 1955). A trained historian and journalist before he became a creative writer, this Enniscorthy-born, eclectic artist published his first novel, *The South*, in 1990. Since then, five more novels (*The Heather Blazing*, 1992; *The Story of the Night*, 1996; *The Blackwater Lightship*, 1999; *The Master*, 2004; *Brooklyn*, 2009) and two collections of short stories (*Mothers and Sons*, 2006; *The Empty Family*, 2010) followed, alongside numerous critical essays and newspaper articles².

Given the praise and success of Tóibín's fiction with readers and reviewers worldwide, the almost complete absence of criticism around his work is striking and difficult to explain. Paul Delaney's 2008 edited collection of critical essays represents the only notable exception in the field of critical studies in recent Irish fiction³.

In tune with his fellow contemporary Irish writers, Tóibín investigates the recent past of the Irish Republic through a fictional evocation of his own childhood, relying heavily on autobiographical sources both as a basis and a backdrop for his work. While deconstructing the most ideologically

underpinned versions of that past, his fictional accounts of twentieth-century Ireland, thus, also update and expand stereotypical notions and traditional myths, such as family, home and motherhood, in a fluid and at times blurred relationship between fact and fiction.

His fictional personae strive against absent or emotionally distant mothers and unfulfilled desires, loss and illness, painful secrets and the heavy legacy of history and fierce political or religious fanaticism. Echoes and parallels connect his different works together and give the impression of a lively and cohesive fictional universe, through which the writer, tongue in cheek, makes us partake in a dimension which we end up perceiving as not merely fictive.

Different experiences conflate into, and concur in the creation of, Tóibín's distinctive and enchanting prose. His work as a literary critic and a travel writer, for example, surfaces in his novels and short stories both as a stylistic influence and as a thematic echo. His acute observation and reproduction of local idioms and landscapes arguably derives from his travels around Europe of the late '80s and early '90s and from the resulting travelogues (*Bad Blood: A Walk Along the Irish Border*, [1987] 1994; *Homage to Barcelona* [1990], 2002; *The Sign of the Cross: Travels in Catholic Europe*, 1994). These are especially noteworthy for their trenchant descriptions of the effects of sectarianism on people's everyday life and for the typically southern perception of the North as a geographically close, but otherwise very distant, almost alien, world.

The multiple settings of Tóibín's novels and short stories, ranging from Spain to Argentina, from the U.S. to the towns and coastal villages of South East Ireland, reflect the extensive travels that have constantly punctuated this authors' life. As for the commitment of many of his characters in politics and in the preservation of the nation's glorious past, again, the writer's personal experience plays an important part; his father's creation of a museum dedicated to local history in the Enniscorthy Castle is only one among other noteworthy instances of Tóibín's family's active participation in the community life.

That Tóibín's interest in history and in current affairs, and his involvement in the revisionist debate, have remained paramount throughout his career is something that emerges clearly from the events and protagonists of Irish, European and world history, which populate his pages side by side with fictional characters and fictional events. His focus on current issues, such as gay partnership, clerical paedophilia and global migration, can also be read in this light. His experience as an academic in the US and the UK, in recent years, must have helped him shape the disenchanting view of a cosmopolitan and globalized Ireland he expresses so subtly in his short stories.

Tóibín's writing is skilful and touching, his prose economical and understated, delicate and precise, austere but deeply suggestive and meaningful. The journalistic style of his fictional prose produces the effect of personal and direct testimony. At the same time, however, the legacy of the likes of

Henry James (the object of a long-lasting, passionate critical investigation) and Ernest Hemingway – admittedly among this writer’s major influences – can be detected in Tóibín’s and in his characters’ appreciation of silence and the unsaid, the unexplained, the barely suggested, reticence, omissions and ambiguity – all essential elements in his aesthetic practice.

The occasion for the conversation that follows was offered by Tóibín’s participation to a literary festival in Florence in June 2011. Besides offering a sharp view on some recent events, the writer explained his aesthetic views and practice, and provided an interesting insight into his personal and artistic bond to John McGahern.

Q: Colm, first of all, thank you so much for being here. I know you can speak Spanish. Can you speak Italian as well?

A: Sometimes not at all. It’s a really odd thing: sometimes you can get it entirely, sometimes nothing. You buy a newspaper and there is a big word and you have no idea what that word is.

Q: I was reading the piece you wrote a number of years ago when you stayed in Sicily and Berlusconi had just been elected for the first time: it sounds like you might have written it yesterday, it is amazing. So I was wondering if you have been following our “things”...

A: Following the “circus”?

Q: Yes...

A: I mean, it is extraordinary that a country known worldwide for its sophistication, you know, the image of Italians and how super-smart they are about everything, could vote for this man so many times, and everyone puts it down to the power of television, the power of wealth, the power of glitter. And it’s quite disturbing, you know. But the thing is, there is a wonderful, wonderful thing called ‘death’, and it’s moving towards him I think quite quickly [laughs] ...

Q: [laughs] Is that the only hope we have, do you think?

A: [laughs] You know, he will die or he will lose. Losing is what happens in democratic politics, you know, you get George Bush and then you get Obama. You never know, there might be somebody wonderful coming next.

Q: Let’s hope so. Speaking of Obama, did you happen to be in Ireland when he visited the country?

A: Yeah, I was in Ireland for the Queen, I mean, I met the Queen, but I have been there for both.

Q: I was there too and I was amazed at the amount of commotion that surrounded both visits and the Queen speaking a few words of Gaelic ...

A: I think this idea of celebrity, those two people being the closest thing we have to celebrity, the President of the United States and the Queen of England – I mean, there isn't anything bigger, they're in your dreams ...

Q: So this is how you would justify, so to say, what happened? I mean, I was there and, you know, Garret FitzGerald died a few days later, and I had the impression that after all the success Ireland had in the Celtic Tiger years, the affluence that the country experienced, and then the crisis – maybe it felt like people needed something to feel part of a bigger whole again, I don't know, from an outsider's perspective... Could that be a way of feeling "we are one and we are important, we can be successful again"?

A: I don't think it would have made any difference, I think if the Queen had come ten years ago it would have been the same, and Obama. But of course it wouldn't have been the same, because of course there was nothing else to celebrate going on, so it looked very exciting. Yes, it was amazing, I mean, people did feel good about both visits. I think Obama for Irish people – people in Ireland love a Democrat in the White House, they really do. It reminds me of Kennedy, and Clinton too, Clinton was huge in Ireland. A Democratic politician who has such a glamour attached to him... He's one of the beautiful people alive unless he's Jimmy Carter, but even Jimmy Carter...

Q: We mentioned the Celtic Tiger and recession. Do you think this phenomena will have an influence on Irishness? In The Heather Blazing you tackled some of the most crucial events of recent Irish history and how they somehow contributed to shaping Irishness, at least for a certain generation of Irish people. So I am wondering myself, and I wonder what you think about it, if more recent events will have as much of an impact as Independence or ... like Ireland finally becoming important internationally, or wealthier than it would have been in the past, and then very quickly going back to people not being able to pay for their mortgages, losing their jobs, immigrants leaving the country only a few years after their arrival, emigration being again a possibility for young people in Ireland ... These events that happened so quickly but were so radical, do you think that, in ten or twenty years' time, they will be looked at as something major? Or do you think that they will pass away as quickly as they arrived?

A: I think it's hard to judge. Some novelists will write about it, just as Roddy Doyle, say, was writing about immigration, and say Anne Enright's

new novel, which is out now, I mean, she is describing the bust. And then there are other novelists who won't write about it. I don't think Sebastian Barry will write about it, for example, because that's not what he does. Or John Banville. And I might mention it, but it won't be important for me, because the novel I am writing I started writing in 2000, and I wasn't thinking about the boom or bust. I am interested in psychology, but obviously psychology lives in society. It is as if you're making a painting: the world of now might appear in the distance, but it wouldn't appear in the face. And I'd be careful about it, because there is always pressure on you to say "Why don't you write about...?". I am really busy thinking about something, but it's so far back from now, and because I've been a journalist I sort of know the excitement of now is always there. And I have friends who say "But your novel is – how can you be in the middle of something and ...". Like I've written a novel about Henry James in the middle of the most exciting time for Ireland, with all the changes. As I worked, I had no interest in them at all. None.

Q: And does fiction work as a sort of way out for you from everything else, or is it just a parallel activity to non-fiction writing?

A: I think you've got to make it into a reasonably pure space where rhythms matter as much as ideas and where images matter as much as, say, public affairs, so therefore when the reader puts the book down larger questions to do with life or death, or how people behave, are there in the foreground. But it doesn't mean you ignore everything that's going on, it doesn't mean you have to make your characters set in ancient Greece. The territory that John Banville works in is a very pure territory, which is almost not penetrated by any idea of now. But I suppose in what I do, I would allow a door into the contemporary, but I would be very very careful that the space is kept reasonably air-conditioned, like, there would be a few mosquitoes wandering about, but not too many [smiles].

Q: You mentioned the image. I have been working on John McGahern, and the idea of the image as the starting point of artistic creation was central for him. How does it all start for you? Or does it always start in the same way? Would you have, like he had, an image that was obsessing him and that he had to get rid of, so that's how he claimed he started to write?

A: Yeah, I mean, I know that beautiful thing he wrote about the image and it is true in his work when you think about it. The car seat, there was a chair in *Amongst Women*, for example; that image, of Moran sitting in that chair. Or you can think about other images in his work. And there were two interesting things about him. I was going to Edinburgh, and he said to me "Oh, Edinburgh, marvellous, the National Gallery of Scotland has that beautiful Velázquez of the old woman frying eggs", he said. "Go and look

at that.” For him those early Velázquez paintings had something in them, in the way, say, ceramics were painted, or a hand or a face, that would give him something. And the other thing he said was that he would give about a hundred Picassos for one Juan Gris: it is so precise, there is no untidiness, everything is almost mathematically pure in Gris. I think John really did try and work with ideas of line and purity in narrative, and also sort of plainness. In those early Velázquez paintings there is no big flourish in people’s clothes, it is almost... the colours are all muted and grey. I think John liked the idea of minor keys, grey colours, muted colours, bring everything down and you get the maximum of expression from the minimum of means. And he cared very deeply about that, and he could write probably the best plain sentences of anyone. He could do things like “she did not want him to go that morning”. For some reason that sentence would have a lift, a glow, a sort of interior rhythm, which meant that it was way higher than its own occasion suggested. And he, very interestingly, was tone deaf and I think this is significant, that he had to find rhythms that didn’t come automatically to him. He didn’t have a singing voice, he couldn’t even hear music, he would hear it as noise. He liked very little of what he read and he tended to read the same things over and over, often just for something in the style that he liked. But if it was ever too much, if he could see something looking for its effect, he would drop it, he would suspect that it was too much, you know. And he also had an enormous, enormous interest in gossip, enormous. If he was here now he would be interested in who exactly your boyfriend was, how you met. And then he would remember it, “oh, that fellow who ...”, or some detail. He was a born novelist in that sense, remembering tiny details about people.

Q: And you can get that passion for local news, from reading his works.

A: Yes, and he would make – if he was here he would have already created a small local thing about one bar that he liked, or one drink that he liked, or one man that he spoke to in a bar and he would remember what the man said to him in the bar. There are many many ways of interpreting John McGahern, and I think that section on the image is very exalted compared to what I think a lot of his work arose from, which was hurt, personal wound, that he was working out of. But he needed of course to find an artistry, or he needed to find an artistic system not to write mere flat complaint about his childhood. So he had to find a sort of theory, and it is interesting that he did that.

Q: He always rejected the idea of art as self-expression, or of his own art as pure autobiography. Like when you read Memoir ...

A: Yeah, he was very careful about that, and he was very odd because, I mean, there it was. In other words, there were times when, even in private

conversation, I even could ask him eventually – I wouldn't have done that at the beginning – if scenes in books were real or invented. In, for example, *That They May Face the Rising Sun*, I knew most of those stories, and I knew most of the people. So I said to him one night, you know that scene with Jimmy Joe McKiernan, the IRA man, I said to him “Did you...?” and he looked at me and said “No, no. I invented that conversation” – meaning that some of the things around it were not invented. And certainly with *Amongst Women* there it all was, I mean, you know, that was his story. I think he is almost unique in that respect. It is hard to think of another novelist that you could find him and his story in what? five novels? In the five novels and all the short stories there is his story and there is almost nothing else. So his job was to lift that. But I can't think of another novelist... Saul Bellow, perhaps, who operated only out of experience, and when you find a scene in a book you would discover, by accident sometimes, when I was talking with John, I would realise he was telling me a story that was from one of the books.

Q: *When I read Memoir, well, some events in his own life were well known...*

A: Well, the business of the clock, of going outside with the clock, it looks like cut and paste to me – he couldn't cut and paste, because he couldn't use a computer, but the scene with the child who knows at what time his mother will be buried...

Q: *It is almost word for word.*

A: Absolutely, word for word. And I have come across that three times in Irish writing. I am going to give a lecture on this in the McGahern school in July. William Carleton does it, in his autobiography, which he writes later, after *Wildgoose Lodge*, and he gives the same story. Aidan Higgins does it: the burial of the mother in *Balcony of Europe* becomes word for word ten pages, he must have actually cut it out and pasted it with scissors, in his own autobiography; he just changed the name back to his name. And John did the same in *Memoir*. I am trying to think about what it means, because I can't find it anywhere else.

Q: *And it's kind of funny that someone who was always so careful to specify that he wasn't writing his own story, that then he would publish something like Memoir, which is overtly an autobiography and which in some sections reproduces parts from his fiction. So one comes to wonder: is he lying now that he is telling his autobiography? Or is he making fun of us readers and critics ...*

A: What I think is that certain experiences, if described in fiction, solidify within the self much more than if they were merely experienced. They were

not merely experienced: they were experienced, then they were transmuted into art, and in doing that they solidified within the self and became truer than they were before. So that you cannot proceed within the *Memoir* without putting that in, because it was much more fundamentally part of your experience because you'd used it artistically. It's a very very strange idea.

Q: *I guess that applies to your own works also ...*

A: It does, except that I won't write a memoir, I mean, I hope I won't write a memoir. Although, to tell the truth, I have started... but I think I know the difference between what happened and what I wrote... but maybe I don't.

Q: *So we'll never have a way of... [laughs]*

A: [laughs] No. No, I won't write one of the memoirs blaming my parents. And I wonder if John would have written a memoir, had he not been ill, or had he not found the letters between his father and his mother, had all of that not come to him like that. But, you know, some see that this book is a mistake, giving the game away. It's sort of lovely, I mean, it's a wonderful idea that you can sort of pull the curtains back and say "Ah, ok, let the light in".

Q: *And if you forget for a moment that it's a memoir, it could very well be one of his works of fiction.*

A: Oh yes, it's very well written. It's a fascinating idea. You know Borges' *Pierre Menard*? It's a story where Pierre Menard writes *Don Quixote*, and he writes it in the 20th century, but it's word for word the same as Cervantes, but of course it's an entirely different book, because it's written three centuries later. It's an elaborate literary game, it's word for word the same, no change, but Borges analyzes the difference between the two texts, he puts the section from Cervantes and the section from Menard together. They are exactly the same, but he analyzes the difference between them, because of course if you wrote that book three hundred years later it would be different. Anyway, have a look at that story, because it really conveys that idea of two passages that are the same and also different, and in this case one piece is presented to you as artistry, as fiction, and the second time it's presented to you as true. And the second time you wonder how...

Q: *Another thing about John McGahern is that there are people, characters, places that recur continually, so you feel like it's a familiar universe.*

A: Yeah, Luke Moran, the name Luke Moran happens in *Korea* for the first time, so it's not the same character, because it couldn't be, because he

comes back in a coffin from Korea, but it's the same name. The same trees, the same houses, the same shadows. Yes, it's extraordinary.

Q: *In your own works we do come across little details, not as much...*

A: Yeah, but you are not meant to notice [laughs].

Q: *[laughs] But say that I did notice, I would be tempted to ask you: was that intentional?*

A: Yes, yes, and it's going to happen more. So it's a sort of beginning of something; in other words, in *Brooklyn* you realise that the wedding she was at in Ireland is the wedding of the people who are in the story *The Name of the Game*. There is a story called *The Name of the Game*, in *Mothers and Sons*. Well, if you look at the names it's all the people from *Brooklyn*, the people from Enniscorthy in *Brooklyn* are all twenty years later in *The Name of the Game*. So, that's one example. Certainly there is a *South-to-Heather Blazing* connection. Also, the people who visit in *Brooklyn* include the grandmother and her sister from *The Heather Blazing* ...

Q: *There are names also from The Heather Blazing that we find in some stories, the Redmonds ...*

A: Yeah.

Q: *A Nancy Brophy, I think ...*

A: Oh yes, very good. Nancy Brophy is in *A Priest in the Family* and in the new book, in the story called *The Colour of Shadows*. But in the novel I am working on they are all going to come in. I can't quite get the people from Henry James in, I can't get the people from *The Story of the Night* in. But they are like two orphan children, they are the two orphan books that I probably shouldn't have written.

Q: *Is there an attempt then to build a sort of 'big work' that comprises all your works?*

A: No, it's not as much as... It's almost for good luck, bring them in just for that, it's not an attempt to create a sort of *roman fleuve*, a sort of bigger picture book, these are very small books in their scope, and you are putting that in almost for good fortune, but it is not with a larger scope in mind, it's almost mystery, it's almost, "Oh, I could just do this".

Q: *And it is not as visible as in McGahern.*

A: Yes, but it is going to become more visible. But it is not to try and create a bigger canvas, it's really not.

Q: *As far as themes are concerned, the relationship between mothers and their sons recurs insistently and crucially: that has been the case since your very first novel and all the way through to your latest short stories [including the recent collection of essays, *New Ways to Kill Your Mother* (2012)].*

A: Yes, I think that if you go back to everything, you can probably trace me. A few times I had to say to people: "Don't read all the books, just read one or two". Because if you read all the books you get a picture which I'd rather not give. You know, it is very clear, there are so many images of abandonment, so many, that you would have to say: "What happened to you to cause all this?". Well my job is, I suppose, to say "I don't want to say", but it is absolutely clear, there it is. Isn't it?

Q: *I suppose it is. I found it interesting, reading different reviews of *The Empty Family*, that many of them agreed in saying that through those stories you set out to 'update' the received stereotypes about Irish motherhood and mothers. I wonder, is that something that one does intentionally, to sit down and say: "I am going to write stories about mothers now and show people that, even though they have read a lot of stories about good mothers and unhappy children, it is not always and necessarily that way?"*

A: No, I am not interested in charting changes in the society, but I suppose I am interested in battling literary stereotypes and clichés. Therefore you are working with a character and a scenario, and what you do is give yourself enough time and space so that that character is interesting and has twists and ways of being that are interesting, and that scenario is dramatic and not filled with an obviousness which would bore the reader, so you are working. And if you are working, you are trying to think a) of ways of not boring the reader, and b) ways of interesting the reader. Therefore you are not charting the changes in a society as much as wrong-footing the reader, saying something that is both unexpected and inexplicable psychologically and seeing if you can work with that. So you are moving very deliberately, but with the psychology or the scenario, rather than the society. So, I am not interested in types or manners, I am interested in that moment in that story when someone does something and the reader asks: "Oh, that's completely foolish, why doesn't she do this?" Some of the stories take years, they just stop in the middle, like *The Name of the Game* and *Two Women* and it takes me a year or two to find a way out of the story. With *Two Women* I have the dates for that, I think it took five years. But something like *A Journey* or *A Song* took a week, or maybe even less, just for some reason that one came all in its own.

Q: *Do you re-write a lot?*

A: I write in long-hand and then I type, and then I work on that. But no, I don't, in the sense that I try and get the first draft right, and it doesn't mean I do, but I don't start again. Once I get an opening, that's the opening, generally, often not the first paragraph; I write the first paragraph, and it's often just wrong and I leave it and look at it, and then I rest and just cut it out and I just start again below it and maybe try an opening another time and another time. Then once you have it, just then work, and try and work as though you will never get a chance again. You end up, however, re-writing quite a lot and cutting quite a lot.

Q: *I find it very interesting, the idea that Hemingway had of saying very little, that is, of writing very little, to say a lot.*

A: Yes, that lesson from Hemingway is an amazing one. Writing becomes a problem for you sometimes, because you are getting the essence of something by feeling it and then writing it down so that you feel it is communicated in the rhythm, or somehow it is there, and if you add to that or subtract from it much you may be actually doing a lot of damage to it. It doesn't mean you don't cut words or paragraphs, but you are trying to get that feeling down.

Q: *Well it's interesting the way that you – or at least this is what happened to me – that if I re-read the same story or the same passage from a novel several times, every time something different would come out of the same sentences.*

A: Some of them would come out at an awful lot of levels of feelings that are concealed almost as much as disclosed.

Q: *Yes, I felt that way particularly for *The South*, in the parts after Miguel's death.*

A: Yes, *The South* took so long to write and I was so bottled up, I had not done any therapy yet, and a lot of things seemed so unclear to me... so there are a lot of things in *The South*. I haven't looked at the book for years – I wouldn't want to, God! [laughs].

Q: *Is there still a connection with Spain?*

A: Yes, I mean, I have a house there, and I do a lot of work in that house, because it is up there in the Pyrenees, it's the village of *The South* and there is no shop or bar or restaurant in the village, so you wake in the morning and you work. I often work two or three times a day – long stretches. So out of all that

I got *A Long Winter*. That's the story I am probably happiest with, formally, in terms of its structure and tone, but that, again, came out of being in the village so much, and hearing part of the story, and getting to work on it and thinking about it. So it's all there. And also the story at the end of *The Empty Family*, *The Street*, also came out of hanging about in Barcelona, looking at things. But I can't see another novel coming from it, though you can never judge.

Q: Based on your knowledge of Spain, what is your opinion on the economic crisis that is currently afflicting that country? How do you think it will affect their cultural production? What about the parallel that many draw between Spain and Ireland and their rapid swaying from boom to bust and bailout?

A: Yes, they had a building boom, a sort of fizzing in the national blood around consuming and buying and borrowing money. Their bankers were fools and their politicians dim-witted. Just like Ireland. But it's hard to know about the arts. A poem can come in a day, a painting in a week, a novel just needs paper and a pen and some time. But I would not like to try to raise money to make a film in Ireland or Spain just now.

Q: What influence would you say did your experience in the States have on you, in terms of style, if any, or themes?

A: I think it's had an enormous influence in two ways: one, that it is very solitary and lonely, even New York. I mean, I have got no interest in New York, like other people do, I just find it isolating and just... brutal, so my life indoors there is more important than anything else, I am not interested in American culture. I tend to be on my own a lot and I see a lot of people I don't know very well, so going back home to Ireland is good, and spending time in Spain also... Also, I like New York because I have been teaching there. Teaching has never been boring for me. I probably came to it so late in the day, I only started teaching in 2006, so I was 51, and it was like going back to college but better equipped somehow to study. I do an awful lot of research, and I teach English Literature in the English department at Columbia. It means I formulate certain theories for the students based on what I know from intense reading and thirty years' writing. I end up taking it all in myself. What I say in class may affect me more than it does the students... I am teaching a course on Jane Austen, for example, so you end up learning quite a lot, you don't realize the amount which you are learning.

Q: As far as accents are concerned, there does not seem to be a great deal of them in your fiction, I mean, trying to write down on the page the way people write, or at least not as much as in some other writers – I am thinking again of John McGahern, or Claire Keegan...

A: Are you sure? 'Cause I would think that if you read *The Blackwater Lightship* you are dealing with three particular voices: the old woman, who tends to have a more local idiom, her daughter, less so, and the granddaughter, not at all, so that you are putting the three against each other. So if you are working with three actresses, I mean, I know they made a movie out of this, but they weren't interested in this for the movie, but if you were working with Irish actresses, they would start with one of them talking a much more Wexford way, the old woman, her daughter less and the granddaughter not at all. I think in *Brooklyn* those figures, I mean, the mother in *Brooklyn*, would have a complete way of talking that anyone in Enniscorthy would recognize as fundamentally from Enniscorthy. And *The Name of the Game* would have some of that going on too. So in some stories that is the case and in others it is just completely neutral. But the main protagonists tend to be, yes, absolutely neutral, in other words, in *The Heather Blazing* Eamon Redmond does not have a local idiom, he could equally be – he couldn't be Australian, but he is Irish in a way that he is East-coast, it is Dublin...

Q: *Yes, but the story is very local, on the contrary, in terms of places...*

A: Yes, you are absolutely right about that, there is absolutely no local idiom in the dialogue in his case. Let me think, in *The Heather Blazing* Helen wouldn't have any of it, and in *Brooklyn* Eilis probably has none of it either, because I am using someone who is almost like myself, deracinated from... just movement, travel, radio or whatever. But the older ones have it.

Q: *So it is more connected with the types of characters than with anything else?*

A: Yes.

Q: *Another thing that comes up a lot is history, of course. Is your interest in history now the same as it was when you started to write fiction? And would you say that history plays a huge part in your fiction, as a character itself, and in terms of providing versions of history, possibly?*

A: Yeah, I mean, when I was in university I did a degree in English and History, but the real interest I had was in History. I see myself trained as a historian in ways that I don't see myself trained in literature, you know, and that training is about a number of things. It is about what to do with the detail; how to write historical narrative; how to build a picture; accuracy, emotional accuracy; or if you are reading a document from the 17th century, that you know what such documents were, who wrote that, what such term would have meant then. So yes, all of that way of trying to imagine yourself in another landscape, courtesy of language, that I care about that, and I am

often happier in the company of people who are historians rather than people who are, say, novelists [laughs].

Q: And what about those historical figures that actually appear in your works? Like Haughey, or de Valera... do they just serve the purpose of verisimilitude, or is there something else too?

A: Again, it is a 'put-in-for-good-fortune'. And, I mean, the figure of Haughey loomed so large in people's imagination in those years that certainly we were in those hotels in Dublin, the Shelbourne, the Russell, and Fianna Fáil figures would come in and out of those hotels, and my family would say: "Oh, look at them!", so they had glamour and distance and all of that. So, yeah, that is actually what happened in those years, that if you went into those buildings, you were up from the country, and you were a certain class of people, they loved going into those hotels and have tea and look around, and anyone would come in, they would eat them up from TV or something and [pretends to whisper some comment], it's a country thing. So Haughey appears in *The Heather Blazing* as a sort of country thing, of 'country people in Dublin' – "Look at him, look at him!" And de Valera, I mean, I saw – I have a photo of my father in exactly that place in Enniscorthy on the platform – I shouldn't be telling you this – with de Valera. And my father certainly spoke into a mike. I mean, he is not Eamon Redmond, but some of him is. But de Valera is on the platform, and he is exactly in that space, and it is probably exactly that year [laughs].

Q: And what about the North? You deal with it in your travelogues, but less so in your fiction. Have you followed the peace process, and do you have a view on it?

A: I take an interest in it, of course. It is both my country and not my country. For example, John McGahern and I never discussed the North, we would never have bothered.

Q: I suppose you shared what we could call a Southern perspective.

A: We never made jokes about this; John was very very serious about this. Two societies had developed completely separate, and he liked the border, he liked the difference, and he liked going over to Enniskillen in the North. But he also felt both sorry about it being very sectarian and difficult. But when he came across fierce republicanism, for example, he found it very offensive and odd, he never trusted it or believed in it. And he would love saying to me regularly that we have nothing to do with them, we don't have their hatreds, we don't feel them. So therefore he didn't write about the North at all, even though he lived very close to the North and went to the North once a week, he was in Enniskillen once a week, his bank was in Enniskillen, for example.

He liked my first book, the *Bad Blood* book, I think, more than he liked my other books, or, I am never sure, but it was a way of annoying me to tell me that he did. In my fiction – I couldn't see the North as a fictional space, I couldn't work with it. There are a few moments, like in *The Heather Blazing* when they put some IRA man in jail, but it's reflected only in the way it affected the South. I just had an idea as a journalist that I could do that journey in 'bad blood' and I did it, but very much as an outsider, I mean, people in the North were offended by the book, because they said: "You write like an anthropologist or an outsider, you have no sympathy." The idea of hatred like that between two groups of people is utterly alien to me, I don't know it, it's not my country. I knew more about it than I would know about the border between Serbia and Croatia, but I was as puzzled by it ...

Q: *So it's like a foreign place?*

A: Yes, a foreign place that you also sort of know, so it's also curious.

Q: *And maybe more foreign for that very reason?*

A: Yeah.

Q: *As far as genres are concerned, do you feel more at ease with the novel or with the short story form?*

A: You see, I couldn't write short stories at the beginning, and I really did try, so I have a number of short stories from the '70s and '80s. The only one of them which survived was one called *A Journey*, that's the first piece of fiction that I wrote that's in print, I wrote it in 1979 when I was 24. I lost all the other stuff, just moving flats and so. I couldn't write short stories, they were awful. Then when I got the idea of *The South* I could work with a bigger canvas and I was very very surprised to find eventually that – I think the first was *A Priest in the Family* – that I could find a way of using this new form, and I like this new form. I think what I like is a sort of length that is like 15,000-20,000 words or so. And there is something really important about this: the novel has become immensely commercial, even novels that are not commercial in themselves; publishers want them, they are sort of commercial entities. A short story is almost worthless, so if you write it you realize that it is a complete waste of your time, so it is very pure work, it is lovely. I mean, «The New Yorker» could take one or two of them, but like one story a year. I really like the form, and I suppose I could go on with it. So at the moment I have about three short stories – first pages – written, and I have about 40,000 words of a novel. I was just thinking the other day that I would really like to have spent some of that time on short stories, and I'd be happier in some ways.

Q: *So your next work might be a collection of short stories?*

A: The publisher will go nuts, if that's the case [laughs].

Q: *Can you tell us anything more specific about that?*

A: In October, a short novel called *The Testament of Mary* will be published. Mary is the mother of Jesus, and it is her story. I am almost finished a long novel set in Enniscorthy between 1968 and 1971. And I have four new short stories, plus a screenplay I wrote with the German director Volker Schlöndorff, which is a comedy set in New York. My first comedy.

Q: *Would you share the view that there is a distinctive and widespread realist trend in contemporary Irish fiction, as opposed to more experimental practices in other literatures in English of the same years?*

A: I talk about that in my introduction to *The Penguin Book of Irish Fiction...* Well, yes. The only problem I have with that is with the word 'Realism'. I have no interest in Realism, I mean, none whatsoever. I am interested in rhythm; my aim is to – underneath the sentence – have something that's going on, that will actually give you the meaning or the significance or the import of what's actually being said. If you write for example: "He came in the door as she went out. They passed one another. They glanced for a second at each other and then went on". In a thriller or in a television news report that merely signifies what it says, but I have no interest in that, none whatsoever. The only interest I have is in what you can bury in the rhythm of that, so the reader doesn't quite know where the feeling is coming from, where the levels of feeling are coming from. So I am talking about something which is much closer to the poetic – by poetic I mean where language has resonance, where the sound of a word does as much work as the actual meaning of that word. I am not talking about what language means, but about what language does. So I am talking about a form of action, in which a great deal is concealed, and in which the sentence is not merely declarative and on its way to the next place. So that is probably something that makes its way into our tradition in the most strange ways by very odd translations of Turgenev and Chekhov, or indeed certain moments in Flaubert, and made its way into Ireland strangely, and appeared in the works of, say, Joyce, in the stories of Mary Lavin, and made its way around them into America in the works of someone like Raymond Carver, who then in turn has had an enormous influence back on Ireland. It is a type of prose, in all these cases, which has a sort of shiver of movement; it's almost like a Velázquez composition, where it's not photo-realism, it's filled with paint and the mystery of paint.

Q: *There is a strong visual element.*

A: Yes, but I am talking about the material, which is language, being essential to the finished product, that this was 'made' with language, it's not merely language as information, it's language as almost something fluid and apparent, that is there. So I am not talking about Realism, I am talking about something that arises from song, prayer, the poetic in Irish prose much more than in the work of some English novelists. I am much more aware that it is a very different language; I very much enjoy English fiction, but it's brisk, it's informative, the sentences are declarative and clear. But I don't find that in John McGahern; his is a distinct form, in other words it's very hard to describe, it is a genre.

Q: *Would you reckon that there is an influence also, in terms of musicality and rhythm, at least, of the Gaelic tradition?*

A: Yes.

Q: *And oral storytelling?*

A: I am not so sure about oral storytelling, because both John and myself come out of silence as much as we did out of speech, things not said, people sitting around saying nothing. And there was no storyteller. I mean, if you are brought up in a barracks or, like I was, in a teacher's house, you know, there was no one telling stories like that. You keep things to yourself. So I'd be very uneasy about that idea of oral, as much as, yes, I think what's significant there is what Mr Rooney says to Mrs Rooney in Beckett's play *All That Fall*, where he says to her: "You sound like you are talking a dead language", and she says: "Well, it will be dead in time, just like our own dear Gaelic". And that idea that language will probably go and fade is somewhere at the basis of what I am talking about, that we do not own language, we have a loan of it. It came and it will go. It wasn't always there. But I am not sure about that. I am not certain about the musicality, the oral, or the uncertainty; but I do know that when I read – Beckett has it, Dermot Healy has it, Claire Keegan has it, certainly the plays of Tom Murphy also – I am really alert to it, something beneath the sentences, or around them, that's almost like incantation, or the language of prayer.

Claudia Luppino: *Well, thank you so much, I really appreciate it.*

Colm Tóibín: Good luck with your work!

My gratitude goes to Colm Tóibín for his most generous support to my research project and for his friendliness.

Notes

¹This is an edited version of my conversation with Colm Tóibín that took place in Palazzo Strozzi, Florence, on 17 June 2011. This text has very kindly been revised and approved by the author.

²For a complete and up-to-date bibliography of Colm Tóibín's works see his official website, <www.colmtoibin.com>.

³Paul Delaney (ed.), *Reading Colm Tóibín*, The Liffey Press, Dublin 2008.

Libri ricevuti / Books received

Donatella Abbate Badin (ed.), *Milady, Gentilissima Dama, Madame. Lettere di esuli italiani a Lady Morgan*, Trauben, Torino 2011, pp. 140. €12. ISBN 978-88-9909943.

Luciano Bernardini, *Louisa Grace Bartolini*, Via del Vento, Pistoia 2011, pp. 35. €4. ISBN 978-88-6225-053-4.

Roberto Bertoni (ed.), *Poesie irlandesi degli ultimi decenni*, Trauben, Torino 2012, pp. 129. €16. ISBN 978-88-87013092.

K.E. Brown, *The Yeats Circle, Verbal and Visual Relations in Ireland, 1880-1939*, Ashgate, Farnham 2011, pp. 189. £60. ISBN: 978-0-7546-6644-8.

Giuseppe Cafiero, *James Joyce – Rome and other Stories*, translator not indicated, Palibrio, Bloomington IN 2012, pp. 466. \$27,95. ISBN 978-1-4633-3755-1; Ebook: NPG. ISBN 978-1-4633-3754-4.

Marina Carr, *Teatro 1. Donna e spaventapasseri, Il sogno di Cordelia, Marmo*, trad. di V. Rapetti, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2001, pp. 183. €15. ISBN 978-88-97276-05-0.

Conor Carville, *The Ends of Ireland. Criticism, History, Subjectivity*, Manchester UP, Manchester-New York 2011, pp. 256, £60. ISBN, 978-0-7190-8383-9.

R.A. Cave, *Collaborations. Ninette de Valois and William Butler Yeats*, Dance Books, Alton 2011, pp. 150. £15. ISBN 9-781852-731434.

R.A. Cave, Libby Worth (eds), *Ninette de Valois. Adventurous Traditionalist*, Dance Books, Alton 2012 pp. 289. £20. ISBN 978-1-85273-157-1.

Janet Clare, Stephan O'Neill (eds), *Shakespeare and the Irish Writer*, University College Dublin Press, Dublin 2010, pp. 202. €28. ISBN 978-1-906359-39-3.

Maria Edgeworth, *Harrington. Romanzo*, introd. di C. de Petris, trad. di R. Leproni, Belforte, Livorno 2012, pp. 271. €16. ISBN 978-88-7467-068-0.

Sabine Egger, John McDonagh (eds), *Polish-Irish Encounters in the Old and New Europe*, Peter Lang, Bern 2012, pp. 304. €45,50. ISBN 978-3-0343-0253-1.

Samuele Grassi, *Looking Through Gender. Post-1980 British and Irish Drama*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2011, pp. 213. £39,99. ISBN 978-1-4438-2873-4.

Lady Gregory, *Il teatro 'povero'*, a cura di R. Barone, M. Cataldi, S. Stafford, Trauben, Torino 2011, pp. 257. €18. ISBN 978-88-89909928.

Seamus Heaney, *Des fil d'erba irlandes voltaa in Brianza – The Glanmore Sonnets, voltaa e comentaa da Renato Ornaghi*, Opificio Monzese delle Pietre Dure, Monza 2012, pp. 107. NPG. NO ISBN.

David Holderman, Ben Levitas (eds), *W.B. Yeats in Context*, Cambridge UP, Cambridge 2010, pp. 439. £71. ISBN 978-0-521-89705-1.

Mària Kurdi, *Representations of Gender and Female Subjectivity in Contemporary Irish Drama by Women*, The Edwin Mellen Press, Lewiston 2011, pp. 249. £89,95. ISBN 978-0-7734-1421-1.

Magdalena Kay, *Knowing One's Place in Contemporary Irish and Polish Poetry. Zagajewski, Mahon, Heaney, Hartwig*, Continuum Press, London-New York 2012, pp. 262. £45. ISBN 978-1-4411-1642-0.

Magdalena Key, *In Gratitude for All the Gifts. Seamus Heaney and Eastern Europe*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2012, pp. 240. \$60. ISBN 978-1-4426-4498-4.

Fabio Luppi, *Cerimonie e artifici nel teatro di W.B. Yeats*, NEU-Nuova Editrice Universitaria, Roma 2011, pp. 149. €15. ISBN 978-88-95155-13-5.

Christina Morin, *Charles Robert Maturin and the Haunting of Irish Romantic Fiction*, Manchester UP, Manchester-New York 2011, pp. 210. £60. ISBN 978-0-7190-8532-1.

Micheál Ó hAodha, John O'Callaghan (eds), *Narratives of the Occluded Irish Diaspora. Subversive Voices*, Peter Lang, Bern 2012, pp. 221. €38. ISBN 978-3-0343-0248-7.

Aidan O'Malley, *Field Day and the Translation of Irish Identities: Performing Contradictions*, Palgrave, Basingstoke 2011, pp. 264. £55. ISBN 978-0-2302-2969-3.

Anthony Roche, *Brian Friel: Theatre and Politics*, Palgrave, Basingstoke 2012, pp. 248. HB: £55. ISBN 978-0-2305-7647-6; PB: £18.99 ISBN 978-1-1372-7469-4.

Anthony Roche, *Contemporary Irish Drama*, 2nd edition, Palgrave, Basingstoke 2009, pp. 304. HB: £66. ISBN 978-0-2302-1978-6; PB: £18,99 SBN 978-0-2302-1979-3.

George William Russell – A.E., *Writings on Literature and Art*, ed. and introd. by P. Kuch, Colin Smythe, Gerrards Cross 2012, £45. ISBN 978-0-901072-45-0.

Loredana Salis, *Miti antichi storie d'oggi. La tragedia greca nel teatro contemporaneo irlandese*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2009, pp. 200. €18. ISBN 978-88-8101-652-5.

Loredana Salis, *Stage Migrants: Representations of the Migrant Other in Modern Irish Drama*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010, pp. 71. £29,99. ISBN 978-1-4438-2382-1.

Brian Singleton, *Masculinities and the Contemporary Irish Theatre*, Palgrave, Basingstoke 2012, pp. 240. £52,50. ISBN 978-0-2302-2280-9.

Rebecca Steinberger, *Shakespeare and Twentieth-Century Irish Drama. Conceptualizing Identity and Staging Boundaries*, Ashgate, Farnham 2008, pp. 115. £45. ISBN 978-0-7546-3780-6.

John Millington Synge, *Riders to the Sea – La cavalcata a mare, James Joyce-Nicolò Vidacovich*, a cura di D. Calimani, Compiano Editore, Treviso 2012, pp. 125. €16. ISBN 978-88-96392-14-0.

Fintan Walsh (ed.), *Queer Notions: New Play and Performances from Ireland*, Foreword by F. McGuinness, Cork UP, Cork 2010, pp. 266. €39. ISBN 978-185918-469-1.

Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray adapted by Neil Bartlett*, Oberon Books, London 2012, pp. 91. £9,99 ISBN 978-1 84943-454-6.

David Worthington, *British and Irish Experiences and Impressions of Central Europe, c. 1560-1688*, Ashgate, Farham 2012, pp. 232. £65. ISBN 978-0-7546-6342-3.

W.B. Yeats, *Il più felice dei poeti*, a cura di N. Manuppelli, Mattioli 1885, Fidenza 2010, pp. 177. €11,90. ISBN 978-88-6261-167-1.

W.B. Yeats, *Sono diventato un autore*, a cura di N. Manuppelli, Mattioli 1885, Fidenza 2011, pp. 140. €10,90. ISBN 978-88-6261-174-1.

W.B. Yeats, *Il figlio di Cuchulain. Sulla spiaggia di Baile, Purgatorio, La morte di Cuchulain*, a cura di D. Calimani, Marsilio, Venezia 2012, pp. 178. €16. ISBN 978-88-317-0954.

Recensioni / Reviews

- Mària Kurdi, *Representations of Gender and Female Subjectivity in Contemporary Irish Drama by Women*, The Edwin Mellen Press, Lewiston 2011, pp. 249. £89,95. ISBN 978-0-7734-1421-1
- Aidan O'Malley, *Field Day and the Translation of Irish Identities: Performing Contradictions*, Palgrave, Basingstoke 2011, pp. 264. £55,00. ISBN 978-0-2302-2969-3
- Anthony Roche, *Brian Friel: Theatre and Politics*, Palgrave, Basingstoke 2012, pp. 248. HB: £55,00. ISBN 978-0-2305-7647-6; PB: £18,99 ISBN 978-1-1372-7469-4
- Anthony Roche, *Contemporary Irish Drama*, 2nd edition, Palgrave, Basingstoke 2009, pp. 304. HB: £66,00. ISBN 978-0-2302-1978-6; PB: £18,99 ISBN 978-0-2302-1979-3
- Brian Singleton, *Masculinities and the Contemporary Irish Theatre*, Palgrave, Basingstoke 2012, pp. 240. £52,50. ISBN 978-0-2302-2280-9

The editorial market centred on theatre in Ireland is still on the increase, as wave upon wave of works on the different layers of Irish drama are being published – from monographs and companions, to original looks at marginality/otherness as represented on the Irish stage, and at how Irish theatre has created impact internationally. With the sole exception of one book, the five works under review here have all been included in the commercially successful and academically respected Theatre & Performance Studies series created by editorial stronghold, Palgrave MacMillan. Palgrave undoubtedly has had their lion's share in developing and promoting these series, demonstrating the extent of an alliance academy-publishing industry that is currently being questioned by the growth of free forms of editorial production and dissemination. Readers and publishers do have a flair for grasping what it is that makes Ireland's contribution to world theatre so vital and challenging, the problems it exposes, and the solutions it tries to provide for a contemporary audience.

Following the lead of Melissa Sihra's groundbreaking edited collection, *Women in Irish Drama: A Century of Authorship and Representation* (published by Palgrave, in 2009), the first major contribution to Irish women playwrighting is *Representations of Gender and Female Subjectivity in Contemporary Irish Drama by Women*, by Mària Kurdi. The book is a reasoned, attention-catching, and detailed analysis of plays by women over the period 1983 to 2006, bringing together several generations of women and their works – from Lady Gregory and Teresa Deevy to Anne Devlin, Marina Carr, and many others, as well as less known female artists like Patricia Burke Brogan and Miriam Gallagher.

Kurdi shows great concern in the limits of representation, since she adds to her work a flavour of the intractability of conventional theatrical forms and languages when women are on stage both as agents and as *subjects*. She offers close readings of playscripts while engaging with issues of subjectivity, nationalism, citizenship, and female resistance, at times also offering extensive treatment of some key aspects that have reconfigured Irish society – mainly the debates on abortion and divorce.

Chronologically, the book follows a linear path that begins with the plays by Gregory and Deevy up until the 1930s, when, Kurdi points out, Irish drama by women came to a standstill. It was only towards the 1980s, as is well-known by now, that it entered a totally new and extremely productive phase: «Paralleling the growth of non-traditional drama and theatre, female voices in the Irish theatre, both North and South, have also made themselves heard far more vigorously than ever before, catching up with the gender-specific developments of drama in other Western countries» (34). This unprecedented development started offering unthought-of representations of women's bodies, which were pointing at a rapidly changing society; and, in preparation to women's responses to the Celtic Tiger, which led the country to economic boom shortly afterwards. It was women who proved to be affected more than anyone else by the downfall from the rampant social progress envisaged towards the beginning of the 1990s to the return to struggling financial conditions, as if living a renewed form of marginality; this is an aspect that Kurdi addresses directly.

In one key moment in the book Kurdi compares post-colonial plays and plays by women, writing that, «while representatives of the former often reduce women to symbolic functions, the latter seeks to deploy alternative techniques of constructing and grouping female characters to undermine gender-based marginalisation» (95). And indeed, the connection of women and nationalist allegiance is a most troublesome topic to discuss in an Irish context, as much as in other postcolonial realities. Often, these connections, as she points out herself, are rendered on the Irish stage by recurring to different 'versions' of women characters, each one with her own point of view, as in the case of the plays by Anne Devlin (*Ourselves Alone*, 1985; *After Easter*, 1994). After all, this feature is also what makes for the finest play about women ever written by a male writer, Frank McGuinness' *The Factory Girls* (1982) (notably absent from Kurdi's work).

Towards the end of her work, Kurdi relates the themes and names being treated to the contexts of male writers, and then she lets her chosen artists dialogue with traces of dramas by Beckett and Friel, which is certainly innovative for a volume focused on women writing; she also makes intriguing connections to the contexts of Revivalist drama and contemporary World literature. And, in the Conclusions, the need for more critical backing to and original work by women in Ireland is further stressed. However, her comparison of plays

from the North and the South of Ireland causes some problems. She states that the former usually presents more optimistic views towards change, that they are «more positive about their protagonists' search for autonomy and agency» (211). I am not entirely sure this aspect, which is no doubt there in much playwriting by Northern Irish theatre practitioners can be stressed so much as to account for the key difference between the two. True, plays from the Republic, such as Marina Carr's much-acclaimed Midlands trilogy, *On Raftery's Hill* (2001), or the later *Woman and Scarecrow* (2006) literally are a punch of bleakness; but even the irresistibly hilarious bits of most plays by the Belfast-based Charabanc Theatre Company featured women who, in the end, knew that 'real happiness' was lying way ahead of them, even as they were challenging exploitation with fake guns in their hands and helmets on their heads, singing (*Somewhere Over the Balcony*, 1987). Yet, this detail does not affect the overall credibility of Kurdi's work. She manages never to fall into stereotyping, or light-hearted comments with her readings and views. Stylistically, the book abounds with summaries of the plays considered, and the theoretical investigations – which combine theories as varied as those by Julia Kristeva and Judith Butler, to Mikhail Bakhtin's carnivalesque – are finely interspersed in the readings of the playtexts. *Women in Irish Drama: A Century of Authorship and Representation* is going to add to the critical material available on women culture in Ireland, and as such it will suit the taste of those awaiting some more new developments in the field. As she rightly puts it, women playwriting still has got so much to offer.

Aidan O'Malley's *Field Day and the Translation of Irish Identities: Performing Contradictions* is an in-depth study of the contexts of emergence and development of Ireland's legendary touring company, Field Day Theatre. In the Introduction, O'Malley reports Stephen Rea's comment that the company was initially taken to be an «essentially improvised occurrence» (5), as if to stress the urgency of this important theatrical experiment at that time. O'Malley posits that the work of the company was part of the creating of a cultural state of which the political was its ultimate challenge, which is a fairly original standpoint from where to begin his analysis. In his words, the cultural state «embodied the processes of translation, literature and performance, and this dynamic is fundamental to its [Field Day's] relationship to politics» (6). He also adds that the company's links with the community and interest in Irish language may be viewed in terms of an engagement with a substantially conservative perspective, as if they conceived of themselves primarily in terms of «a 'rescue' act for the good of the community» (7). Recurring also to the trope of Ireland as «fifth province», O'Malley builds his own theory of the company gaining its major strength from the fact that it could exist only as series of acts of translation. Yet, at the same time, it also acted upon the lived experience of feeling 'other', which is a characteristic feature of Irish notions of citizenship. In the company's debut, Friel's *Translations* (1980), for instance, O'Malley

states, the rendering of geographical names in their anglicized version is part and parcel of a process of negotiating with history, as the play unveils the centuries-old relationship with its former coloniser, England. Together with its companion piece, *Making History* (1988), Friel's play exposes a national past demanding to be fully addressed, yet to be treated as other to translate fully (as in, almost impossibly) into a contemporary language and culture (53).

Following these opening reflections, O'Malley goes on to discuss, in the remaining four chapters of the book, the relationship of translation to a number of aspects and themes making up the multi-faceted Irish past, and which the influential company brought to the attention of critics, academics, and audience: translation, homeliness and homelessness; translation and otherness; translation and conflict resolution; and, the translator as mask. O'Malley is very good at capturing the range of experimentation and the peculiarity of the strategies with which the company dealt with the community-oriented approach he finds at the core of their intervention into Irish drama. Furthermore, he combines this with a series of critical viewpoints that, although not always straightforward, especially in the first half of the book, still make the work a noteworthy contribution to the debate on cultural translation in twentieth-century Irish culture.

In the paragraph on Seamus Heaney's *The Cure at Troy* (1990), O'Malley ventures into the contested relationship between Field Day's all-male grouping and representations of women in Ireland. First, he opines that «the women in Field Day plays tend to symbolise a hope that might defy the processes of history, and that is always in threat of being extinguished», seemingly taking it for granted that the troublesome issue of Irish women's past is over and done with. He then goes on to add that this pervading sense of hope is «central to its [the company's] postcolonial intervention, which privileges the processes of the always contradictory work towards fidelity in a translation over the rule of the authoritative original» (136). Now, however deep-reasoned and critically well-supported O'Malley's assertion might be, it certainly falls short of overlooking Field Day's attitude towards women (not only) on the Irish stages. For, even though the eponymous *Field Day Anthology* came to (finally) cope with this issue and published two volumes dedicated entirely to women's writing in Ireland (volumes IV and V, 2002), this strategy appeared more as a reparative measure following criticism by different strands, rather than a frank, self-conscious attempt to get to the bottom of women's physical and cultural oppression in Ireland.

O'Malley's book shows great insight into handling the different layers of the translation process, as much as it does in discussing its implication for reading history, past and present, of the Nation through Field Day's activity. Yet, there remains at least one thing that the company failed to handle with the same strength and commitment as the rest of its mission, and which appears as a blind spot in the work, too: it totally missed to relate to the roots of

masculinist culture, and in doing so, it also missed the point that responding to a problem is one thing, while dissenting from what caused it in the first place is something else. O'Malley seeks to celebrate the achievements of a company that has brought together some of the best voices in Irish culture – besides co-founders Friel and Rea, Seamus Deane, Heaney, David Hammond, and Tom Paulin. Just like *Field Day*, this book seems to rejoice for what it really should question itself upon, that is, a failure to avoid replicating the mechanism of a male-centred, dualistic dichotomy that has much to share with the power dynamics involved in the translation process. Inevitably, they are going to complicate the relationship between a translation and its original, however faulted from the very beginning this relation may be.

Anthony Roche's two volumes, *Brian Friel: Theatre and Politics* and the second edition of *Contemporary Irish Drama* are partially interconnected explorations of key moments in the history of Irish theatre throughout the second half of the last century. The first book pays tribute to the extent of Friel's insight and vision, on and off the Irish stage, his abilities at playwriting, as well as the ups and downs of Ireland's longest-career artist, spanning more than four decades, and travelling from Ireland to the United States and back. «Each play, whatever its ultimate success or failure when produced, is written with a high ambition, a self-questioning perfectionism, a ceaseless experimentation and a determination to break new ground» (3) – this is Roche's own opinion on Friel in the Introduction to the volume. His early plays, according to Roche, show a tendency to escape containment, meaning, the philosophical ordainment of a clearly defined, organic entity whose inside and outside are clearly drawn (19); but it is also true that Friel's earlier success story, which includes the memorable *Philadelphia, Here I Come!* (1962) owes much to his apprenticeship in the United States under the mentorship of director Tyrone Guthrie. The play later fell into the hands of the Gate Theatre co-founder Hilton Edwards, who came up with a production characterized by «controlled histrionic action with a blend of the performative and the realistic» (43), itself a major strength of most productions by Micheál Mac Liammóir's longtime companion. Later on, in the production of *The Gentle Island* in 1971 (Friel's play featuring a homosexual couple) Edwards' talent, showed best, according to Roche at least. The discussion on the rapport between the playwright and the two directors, one of the most entertaining parts of the book, serves the purposes of the very interesting observation with which Roche closes Chapter Two: that Friel himself has always favoured interacting directly with actors performing his plays, and somewhat felt the director an intruder, «someone coming disruptively into the midst of an otherwise happy company of playwrights and actors» (57): sounds like genius?

As the book progresses, mingling details on the plays and productions with references to Friel's own personal events, Roche places his drama within the context of the missing link, that is, he addresses the influence played by

British playwrights John Osborne and Davis Storey on Friel's texts. This may well function as «an act of historic recovery of a necessary and missing context for Friel's theatre» (84); to readers, it looks original and insightful. *Brian Friel: Theatre and Politics* becomes intriguing when it goes further into Friel's use of stage, as a place slowly growing to encompass more than just the materiality of the performance spot, as if to say that there sometimes can be so much more to theatre than theatre itself. The 1970s plays are a case in point, as, for Roche, they «do not represent the political tensions that erupted in that decade in either an overt, direct or didactic way» (106). In *The Gente Island*, for instance, «[t]he theatrical and the realistic no longer occupy separate domains ... but are fused within the same stage space», thus drawing a separation line, at least partially, with Friel's previous works (108).

Chapter Seven and Eight focus on memory and history, and on negotiating the present. Here, Roche looks at Friel's later career, again, paying particular attention to issues of non-conventional dramaturgy and experimentation with theatrical form as Friel is venturing into past memories and historical events. Chapter Seven focuses on discussion of the «dazzling theatricality» (154) of the monologue form employed for the characters of Frank Hardy, his wife, and his manager (*Faith Healer*, 1979); of a key moment in Irish history in the leading figure of Ireland's resistance to English Rule in Ireland during the Nine Years War (1594-1603), Hugh O'Neill (*Making History*); and of Friel's intimate journey into his own family tree via the five Mundy sisters – *Dancing at Lughnasa* (1990), for Roche, a «moving witness to both memory and history», (170). By the end of which Roche has made his point with clarity: what stands in front of readers (and viewers) is still a playwright with unprecedented strength and courage in the Ireland of today. Part of this strength lies in Friel's determination to handle an incredibly wide variety of themes, to achieve so much in the short time-span of a play on stage as well as of a few dozen written pages. And indeed, in plays like *The Communication Chord* (1983), *Wonderful Tennessee* (1993), *Molly Sweeney* (1994), and *Give Me Your Answer, Do!* (1997) (discussed in Chapter Eight) Friel had an opportunity to bring the monologue as form to perfection (202).

The book closes with a remark by the author who claims that, whenever talking about Brian Friel, it is important to remember that «the work of the life is the life of the work» (207). He supports this statement throughout his part biography, part criticism, part celebration of a writer's life, offering a work that may easily appeal to a large number of readers, in spite of his choice, sometimes, of rather convoluted words. It is not a humble book, as one would expect by looking at Friel's reassuring image in the cover image as he is caught standing on a bare stage in an empty theatre with his back to the stalls, his face reminding you of a teacher, or mentor, a friend you can always rely on, or a relative you can remember as a little child. But it is a book that renders aptly the stamina of its subject matter, the life and work of a writer

with a career lasting more than five decades, who continues to offer some of the best images, memories, ghosts, and present worries of Ireland. In that, it should not be missed.

Like its predecessor, Roche's re-edited *Contemporary Irish Drama* explores the inventiveness and experimentation that characterizes the most critically discussed works in Irish theatre. In this revised and enlarged version of his 1994 companion, he investigates seven decades of theatre productions in Ireland beginning with Samuel Beckett's *Waiting for Godot* (1955) and Brendan Behan's *The Quare Fellow* (1954), interestingly analysed in tandem. A new chapter is added on key Irish playwrights from the younger generation – Sebastian Barry, Conor McPherson, Martin McDonough, and Marina Carr.

There remain, however, serious doubts as to the reasons behind the re-edition of a work that was most welcome when it was first published, and rightly so. At that time, it was a much needed, comprehensive reading of the history of post-War theatre in Ireland, setting up the contexts for the remarkable development that would characterise the following three decades of theatre production and criticism. This is to say that the book does not really add anything to what its forerunner either had said or accomplished, as the extent of new material included is definitely scarce. More than this, the choice of voices representing new writing in Ireland in Chapter Six is predictable as it looks incomplete, even though Roche shows a sharp understanding of the plays considered. The subject would have required more space, if not an entirely new book – maybe a follow-up instead of a replica? –, due to the vastness of the material that has been brought on the Irish stages since the early 1990s. Editorial requirements and issues of marketability seem all there is to know in situations like these, and they are unlikely to leave their mark.

Brian Singleton wants to come to terms with the crisis in masculinity that has occupied a prominent position in the representations of the Irish male. He certainly succeeds, and, what is noteworthy, he does so without losing sight of what makes a very enjoyable reading – truly exceptional for academic studies whose subject matter is so intricate as Singleton's. *Masculinities and the Contemporary Irish Theatre* also challenges the structure of most works concerned with issues of 'Otherness', for it takes its lead from a discussion of canonical representation being contested, adding then layer upon layer of crossing axis of identity. Singleton tours Irish theatre from the very heart of the mainstream and follows, by degrees, a slow process of denouement and falling to pieces of patriarchal cultural paradigms. A process that, as he highlights, is best exemplified in the development of the monologue as the new dramaturgy of Ireland in the 1990s. Acquiring a special status and form, in monologues men become «the new subalterns, feminized and emasculated not by a colonial other but by the centrifugal drives of a hegemonic masculinity at the very heart of the Celtic Tiger Irish economy and social order» (16).

The 1990s in Ireland were the years of Mary Robinson as the first woman to lead the country, of the relenting of the conflicts in the North, and other significant changes which would radically transform the entire outset of Ireland both north and south of the Border, as Singleton points out in the Introduction. So, when Garry Hines was appointed director of the Abbey Theatre, her innovative production (1991) of Sean O'Casey's *The Plough and the Stars* (1926), with which Singleton begins Chapter Two, she portrayed a rather unconventional Ireland for the time, a country no longer idealized, the pastoral allusions embedded in the play readjusted in order to expose the gendered oppression at the heart of Ireland past and present (24). The author relates this watershed moment in contemporary Irish theatre to another one, possibly even more daring restaging of an Irish twentieth-century classic: the 2007 production of John Millington Synge's *The Playboy of the Western World* (1907), by Dublin-based African company Agambe productions. The lead character, Christy Mahon was played by a black actor (Bisi Adigun) faking an escape from Nigeria, with the overall effect that «[t]he new play's context of urban criminality that fuels the celebrity pop culture of Ireland stands opposed to claims of a nationalist narrative for the play» (42).

An extensive bibliography in the field, mostly by Irish authors, has by now clarified that the growth of Ireland as an independent country is a history fraught with domination and control. The Irish Free State was first an imagined construction, then a lived reality, and yet, it ended up as a nightmare, for some subjects at least. With the often quoted 1937 Irish Constitution, the road was paved for a pact between the State and the Church, which would prevent any form of dissent from being heard – «the construction of the nation was in fact an overt performance of patriarchy that recolonized the people again in terms of gender and as a lived reality, not as metaphor» (45). The closing down of the production of Tennessee Williams's *The Rose Tattoo* in 1957 at the Pike Theatre revealed that there was a regime policing what was admissible and what was not in theatres in Ireland. It became clear, Singleton writes, that «the role of theatre in the fabric of Irish society could well be a contestation of dominant ideologies through performance interventions, tackling patriarchal authorities of Church and state by performing outside their structures» (50). By contrast, mainstream theatres were nurturing a renewed interest by the mainstream in peasant plays from the beginning of the century, considering them a major case for the construction of the future of the Nation (51). No wonder, then, that after such premises from offstage (the title of Singleton's paragraph) Chapter Three closes with Marina Carr's efforts at dismantling and rupturing with the patriarchy; especially in *Ariel* (2002), in which Elaine kills her mother after she has killed her husband who, in turn, had sacrificed Ariel, Elaine's little sister seemingly in return for political power as future Taisoeach. As Singleton highlights, Carr's play shows that «[t]he act of the revenge [...] is one which is performed beyond gender to expose how patriarchy is not

the preserve of patrilinearity per se, but is a performance of dominance that transgresses binaries of gender, constructed in cycles of revenge» (65).

The new monologue as genre is discussed at length in Chapter Four. Singleton's assumption, which he demonstrates and supports with clarity and insight, is that theatre-goers in the 1990s were to face plays «replete with socially subordinated male individuals who are performing their own abjection in a society in which they have lost their place» (71). This was when masculinity started revealing itself for what it really is, that is, a process of ongoing negotiations of subject positions, identity, and conflict, with hardly any resolution. In Mark O'Rowe's and Conor McPherson's plays, the latter nearly always taken as case in point as regards the image of the new Irish male, the «conflation of the hegemonic and the oppositional» (85) was calling forth a radical engagement with their audience (88), demanding they interrogate their own selves.

Chapter Five recounts the experience of coming out of the closet for Irish gays. The provocative and deeply emotional play by Geraldine Aron, *The Stanley Parkers* (1990) shows, for Singleton, that «while the young Irish prospered along with the Nation's Celtic Tiger economy, gay consumers unfettered by the economic burden of family achieved an even greater status in the eyes of those who would exploit them» (115). In exploring the settings and consequences, in society and on the Irish stage, of the relenting of the ban on homosexuality (1993), the author does not forget to discuss the role played by socialist movements, as well as the fact that discussions of queerness in Ireland cannot be easily unleashed by the impact of a market-driven economy, whose legacy is still very much there today. Acutely, Singleton extends his treatment in this chapter to new queer performers, like Neil Watkins and radical queer performance events, including drag performances by Panti, passing through some notable masterpieces like Gerard Stembridge's *The Gay Detective* (1996) and Frank McGuinness's *Dolly West's Kitchen* (1999).

Race issues are a problematic matter for Ireland, and they are the subject of Chapter Six. The productions by Agambe are unique, with a cutting-edge and decidedly radical agenda; plays by Donal O'Kelly (*Asylum! Asylum!*, 1994) and Charlie O'Neill (*Hurl*, 2003), the latter produced by Barabbas theatre company, as well as the work of actor and playwright George Seremba (to whom Singleton dedicates a paragraph) have contested the primacy of whiteness on the Irish stages. Singleton widens his scope and – at TV dramas and series that have tried to render the complex urban settings provoked by the huge in-migration to Ireland in the latter part of the 1990s, which altered radically the profile of its almost exclusively white notion of citizenship, up until then. The trouble with according racial communities a 'safe' place in Irish society is that «the racialized other in contemporary Irish theatre is a desire to the point of fetish so that it becomes an imagined source of renewal, a complex condition of modernity, namely the desire to reinvent through the agency of a wished-for other» (155).

However, this desire for renewal is further problematised by the fact that the country is now facing serious economic recession, which is certainly unlikely to entail any promise as regards the possibilities of establishing a truly equal society and life for Black Irish and migrant citizens. Singleton's book closes with a chapter on Protestantism in Northern Ireland. Inevitably, here is where the age-old masculinist legacy demanded both by militarism and paramilitarism is strongest. As Singleton summarizes, «[...] in broad terms, the traditional Ulster Unionist might be very well conform to Anglicanism and be of land-owning or the middle-classes, while other more militant shades of Unionism might belong traditionally to dissenting denominations [...]» (160). Framing such a peculiar context as Northern Ireland within the same theoretical approach he has supported throughout his book, the author explores some example of Northern Irish theatre to show that the crisis in masculinity has led to issues of adjusting to alterity, or alternative masculinities; that, when talking about the Irish male, what was once the case will be no longer: «the performance of Protestantism in the first decade of the new millennium refracted to embrace otherness, however fleetingly, exposing the hegemonic as protest, and repositioning it as (politically) subordinated» (190).

In looking at masculinity stripped back as it has been performed and rehearsed over the last two decades on the Irish stages, *Masculinities and the Contemporary Irish Theatre* challenges conventional understandings of performing (dominant) genders. Singleton blends original and radical theoretical observations with illuminating readings of plays, which contribute to make his book a vital addition to the broadness of publication on theatre in Ireland. *Masculinities and the Contemporary Irish Theatre* entails the promise that the future of drama in Ireland might lie in abandoning the binary structures on which patriarchal authority and its allies – the State, and the Church – have been sustained for too long.

Samuele Grassi

Loredana Salis, *Miti antichi storie d'oggi. La tragedia greca nel teatro contemporaneo irlandese*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2009, pp. 200. €18. ISBN 978-88-8101-652-5

This work is based on doctoral and postdoctoral studies undertaken by Loredana Salis in Ulster and at the University of Sassari. It is a research project of real significance, and it is marked by the most careful scholarship and attention to detail. It is what one would expect in a piece of serious academic research, in that it takes pains to deal with the intellectual formations that underlie the arguments Loredana Salis has sustained; it engages with the social and political contexts that constitute the environment out of which her material emerges; and it is informed by a close and extremely knowledgeable

familiarity with the plays she subjects to scrutiny, and with the importance of those writings in relation to the rest of a given author's work.

The focus Salis brings on the currency of Greek tragedy in Irish theatrical life allows us to see how extraordinarily preoccupied Irish dramatists have been, in the last thirty years or so, with that particular legacy, and the question that hangs over her varied and accomplished discourse is why is this the case? Before she comes to her admirably cautious answer to that question, she sets the scene. She looks at various interpretations of myth and theories of its valency, drawing on authorities as various as George Steiner, Claude Lévi-Strauss, René Girard, and Oliver Taplin. She then moves to a socio-political analysis of the baffling and contradictory Ireland of the last few decades, when the country went from bleak impoverishment and apathy to Tigerdom and then to bust again; from a devout and pietistic community to one that has been torn apart by clerical disgrace and shame; from an unsettled and unsettling peace in pre-Troubles Ireland to bloody mayhem, and to the now reluctantly settled quietude. And then she takes her authors and their texts, and opens them up one by one. Her playwrights range from Seamus Heaney (*The Cure at Troy*, *The Burial at Thebes*), to Marina Carr (*By the Bog of Cats*, *Ariel*), Brendan Kennelly (*The Trojan Women*, *Medea*, *Antigone*), Aidan Carl Mathews (*Antigone*), Frank McGuinness (*Electra*), etc. A checklist at the back of this study shows the extent to which there has been a flourishing of versions of classical Greek plays in Ireland since the early 1970s, some fifty in all.

The reason for this activity is far from mere opportunistic exploitation of venerable sources: it has to do, of course, with the enduring relevance of Greek tragedy, and the mentality it embodies towards the constant problems of living and dying, to Irish society in these years. And what is the nature of that relevance? It has a great deal to do with the deepest and most occluded tensions in Irish society, north and south. These tensions have to do with governance and the nature of authority. What sort of government and what sort of representation of the will of the people properly reflects that confused and often contradictory sets of impulses that get snarled up in questions of loyalty, identity, heritage, language, culture and so on that drive a nation's attachments to certain values, certain forms of public ceremony, even the institution of the law itself and systems of civic restraint and control? And even when one uses the term 'nation' one is aware that that word is only to be used with special care in Ireland, because what a person thinks his or her nation is depends on where he or she stands on all sorts of other issues, like what place the monarchy of Great Britain and Northern Ireland has in his or her strongest attachments and convictions. What is at the heart of this and all sorts of other related dilemmas is the fact that when the modern Irish state structures were established, that is when the Free State and northern Ireland came into being, there was created a condition of disunity and fracture which would continue to open, again and again, like a fault line in a landscape, or

a not perfectly sutured wound after a major operation. It may have been that this flaw was inescapable, given the irreconcilabilities involved, but flaw there was, and it lay at the heart of Irish life, north and south, for close on a hundred years, and it is still there.

The tragedy of modern Ireland, it may be said, is that many thousands of lives have been sacrificed to this ever-opening fissure (if I may be permitted to strain the metaphor); but just as horrifying is the damage that has been done to the minds and emotions of hundreds of thousands of people who cannot rid themselves of the consciousness of this blood-drenched crevasse. When it is recalled that the population of Ireland today is no more than around five million souls it will be clear that what is involved is a terrible contamination of the spirit.

It is for this reason that the tonalities and themes of Greek classic tragedy are so relevant to Irish life and culture. For in that body of work, in the drama of Aeschylus, Sophocles, and Euripides, there stands revealed, right at the fountainhead of western culture, the realization that a human community can very easily fall apart, releasing the most horrendous consequences for those who have no choice but to endure this break-up. Not only that: it is all too possible that a person can become a victim of events carried out in the past, for which he or she can have no responsibility, and yet will have to suffer through whatever outcome it is ordained. In Greek tragedy it is shown, over and over, that the structures we seek to put into place to govern our vilest and most rapacious instincts can be set aside in an instant whenever our savagery wishes to assert itself. And that sweeping away of civic control and law occurs all too frequently, because that is the way our nature is: man, says Sophocles, is the terrifying one.

Loredana Salis's achievement lies in her demonstration of the emotional and psychological relationship between the circumstances of contemporary and near-contemporary Irish society and the mythical structures of Greek tragedy. This is no simple matter of equivalences, nor does she do anything as jejune as argue that Greek tragic form offers a key to the Irish 'problem', or some kind of quasi-moralistic solution. What she does very effectively is show the forms of the Greek drama, and the terror that lurks in those forms, connect very readily to the shape of contemporary Irish fears and anxieties. Greek tragedy provides templates for the deeper apprehension of the nature of the dilemmas of Ireland by showing that they belong to sets of interinvolved questions and contradictions that lie at the heart of western and European experience and history.

An example, amongst many, of the subtlety Salis brings to her analysis can be found in her reading of Marina Carr's *By the Bog of Cats* (1998), a version of Euripides's *Medea* and a play of astonishing force and energy. It would be foolhardy to try to summarize its content in a review. Suffice to say that the main character, Hester Swan, the version of *Medea*, is a creature of

fearful violence, unconstrained impulse, and frenzied sexuality and jealousy. She is a marginal person, who belongs, in some kind of primordial way, to the bog beside which she has her hovel. She is also a remnant of old Ireland, the Ireland of paganism, and in the supreme confidence of her power only has contempt for the priest, depicted as a footling ineffectual. Her ungovernability, her readiness to kill in revenge and despair what she loves, shadows forth, as Salis argues in a subtle and expert passage, the violence that lay at the heart of the founding of the Irish state, and that is still to a large extent unexorcised. But this play, like its Greek model, provides a catharsis for such unresolved emotions, passions, convictions, hatreds, longings.

This is a quite superb and timely book, revealing the contemporaneity of Greek tragedy by demonstrating its currency to Irish life and thought and writing. It is scholarly, painstaking, resolute, and steady in its sure analysis. It has the authority of firm and grounded scholarship. The catalogue of versions of Greek plays by Irish writers at the end is, even in itself, a most valuable piece of research. But this is only one small virtue in a book that displays many excellences.

Robert Anthony Welch

Loredana Salis, *Stage Migrants: Representations of the Migrant Other in Modern Irish Drama*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010, pp. 71. £29,99. ISBN 978-1-4438-2382-1

A people's cultural identity is not something acquired for ever; like any other social phenomenon it keeps changing and must be renegotiated all the time. If you try and keep it unaltered for fear of contamination from anything coming from outside you make it barren and artificial, and it is bound to collapse.

Any culture change implies a crisis, of course, which is basically due to the clash between two contrasting world views: one which tries to adapt to the new challenges and is open to revision or utter rejection of what up to then was held to be beyond the reach of any criticism or mental reservation, and another which will refuse anything which may put traditional values in jeopardy.

The first perception of an incoming crisis and of what will immediately follow, both in society and the individuals, usually comes from art, which is able to show some of its phenomena well in advance without making any explicit judgment or suggestions as to their solution, as that is not its task: thus, the Elizabethan theatre anticipated the great social and political crisis of the first half of the 17th century; *fin de siècle* art prefigured the collapse of the social and cultural order which had characterised the 19th-century mindset and would finally lead to World War II and its consequences; Irish literature in

the late 20th century, particularly dramatic literature, anticipated some of the great problems Ireland would experience in the near future. In the same way, contemporary theatre is giving an accurate idea of how the present situation is likely to develop, especially as far as the definition or redefinition of the concept of identity is concerned, as this book demonstrates in seven agile chapters all focussed on different aspects of the theatre in a multiethnic Ireland, which is trying to come to terms with the recent mass immigration of asylum seekers and EU nationals. For the first time in history, Ireland has had to redefine itself, from a country of emigrants to one of steady immigration, which in a sense has taken it by surprise, as society's responses to new arrivals, often of utter refusal and rejection, have forced its politicians and intellectuals to see parallels between Irish *émigrés* of the past and today's newcomers.

The arts, in particular the theatre, have taken up the challenge and tried to establish cross-cultural contacts and provide the space for productive encounters between different communities, cultures, and languages. Loredana Salis has examined different aspects of the problem through a close account and analysis of a great number of theatrical productions – both community and professional – relating directly or indirectly to migration: from the experiments, especially in the South, of a multicultural theatre in which actors, playwrights and directors try to set up an intentional encounter between cultures, to the adaptations of classical Greek tragedies, to plays which are performed in more than one language, such as the case of Declan Gorman's *At Peace* (2007), in which the actors speak in three languages, English, Yoruba and Latvian.

An important aspect of experimentation in the new Irish theatre is that of revisitation and reworking of some canonical texts from Irish tradition: an interesting example, which is analysed extensively by Loredana Salis, is John Millington Synge's *The Playboy of the Western World* (1907), adapted and directed by David Quinn and translated and performed in Mandarin with an all-Chinese cast, but also adapted to another completely different cultural background in Mustapha Matura's *The Playboy of the West Indies* (1984). In both cases the story told in Synge's original play reveals curious analogies with situations and contexts apparently removed from one another, but which at a closer examination bring to light the mental, emotional and cultural strain brought about by the challenges of the changing times and a common history of racial discrimination. Even Patrick, Ireland's patron saint, is represented as a black African, thus unsettling all the myths and convictions built up around his name through centuries.

The translation and adaptation of ancient Greek tragedy is another aspect of clear interest for the student of contemporary Irish drama. Loredana discusses it in a clear if rather short chapter, probably because she devoted a monograph to this issue in 2009. The choice goes mostly to those tragedies in which the protagonists are either outcasts, like Antigone and Medea, or

people who have been betrayed by those they trusted most, like Iphigenia and Philoctetes, and are torn between revenge and reconciliation. Both the translations and adaptations display a political intent, as they try to come to terms with a colonial past – which must be accepted and forgiven if there is to be any real development in the country, both moral and social – and the sense of alienation brought about by a multicultural society. This explains why there have been at least seven new versions of Sophocles' *Antigone* and three of Euripides' *Medea*, and their recasting in a contemporary Irish setting, as in Marina Carr's *By the Bog of Cats* (1998).

Another chapter is devoted to a quite unexpected aspect of social life, one which we are used to considering mere recreation, unconnected with any theory of culture change: sport. Yet, as Salis points up, it «acts as a catalyst for social encounter», and yet also «social discrimination» (p. 39). Contemporary Irish drama takes into consideration some of the most familiar indigenous games, such as hurling, football and camogie, to single out some of the most frequent commonplaces which surround the idea of national identity, and at the same time to consider how they may be, and have been, the occasion to rethink and re-invent it in a multiethnic society.

Besides trying to aid integration rather than assimilation of the newcomers, these theatrical experiments have given an important contribution towards the renovation of language. Social changes have always had an influence on language and language issues, as words affect the way we see things. This is particularly visible in the arts, especially the theatre, which is based on the language of interchange communication and on a recording of the social environment in which it takes place. A backward look at the Elizabethan theatre and the Irish theatre of the early twentieth century will confirm it for us clearly. Thus the present revolution in theatrical language, recorded by Salis' accurate analysis of a great number of new plays, may be seen as an indication that a new great dramatic movement is taking place in Ireland, which could give a significant contribution to the European stage comparable to that provided by the Irish Dramatic movement at the outset of last century. One example may be found in the close collaboration set up by artists of different experience, training, and education, like Roddy Doyle and Bisi Adigun, originally from Nigeria, who set up a new version of Synge's *Playboy* within the activities of Ireland's first African theatre company, Aramba Productions, which testifies to this perspective in its very name, Arambe meaning 'work together' in the Nigerian Yoruba language. Collaboration in fact goes far beyond mere cooperation as it implies taking on the responsibility of conceiving and creating a new play as a joint undertaking.

In seven chapters and a critical introduction Loredana Salis has given an interesting and updated contribution to a better knowledge of a changing theatre in a country which is trying to reinvent itself by coming to terms with the loss of continuity with a tradition never before so seriously jeopardized

by the experience of immigration. Most of the plays discussed are relatively unknown and some of them not even published. The author has collected a great deal of information through visits to the theatres, interviews with key stakeholders and authors, unpublished direction notes and scripts. An appendix gives useful information on some of the most important authors and theatre companies, and a rich bibliography lists some one hundred titles of books and articles plus a number of Internet sources. Máiréad Nic Craith, former director of the Academy for Irish Cultural heritages, where Salis was a researcher associate for a number of years, has provided a foreword.

Giuseppe Serpillo

Richard Allen Cave, *Collaborations. Ninette de Valois and William Butler Yeats*, Dance Books, Plymouth 2011, pp. 150. £15. ISBN 9-781852-731434

Collaborations highlights Ninette de Valois's development as a dancer and a choreographer at two important moments of her career. First through her collaboration with Terence Gray at the Festival Theatre in Cambridge and second with W.B. Yeats at the Abbey in Dublin from 1927 to 1934. In the past, when studying these collaborations, critics have tended to focus their attention on Gray and Yeats, relegating de Valois to the shadows. The present study goes a long way to remedying this situation, by exploring this woman's amazing vitality, eclecticism, perspicacity as well as her artistic and professional skills. In the same period as she engaged in collaborations with Terence Gray, W.B. Yeats and the Old Vic company, she also ran two ballet schools in London and Dublin. Professor Cave, moreover, is in a strong position to be able to reconstruct the projects with Gray and Yeats, thanks to his previous researches into Gray's Festival theatre and Yeatsian drama as a theatre historian, and to his experience as a theatre director; he has staged several of Yeats's plays both in the professional theatre and with university students. The first part of the book deals with the theatrical and artistic contexts in which the three artists lived and worked. We learn what exactly brought Yeats and de Valois together, the significance of where and when their meeting occurred, what de Valois learnt through her work at Gray's Festival theatre, where she was involved in twenty-four productions, including Shakespeare and Yeats. In this section we watch as this young woman (she was in her late twenties at the time) learns to operate as part of a directorial team. She soon realized that her own experience in ballet had to blend and be mediated by the wishes and intentions of the practitioners she was involved with. In an illuminating passage, dealing with Gray's production of *Richard III* in 1928, Cave illustrates the way de Valois helped Gray achieve what critics defined as a 'balletised' style. The final scenes of *Richard III* – where the king is first haunted by the ghosts of the people he has murdered and later meets his death at the Battle

of Bosworth – were superbly choreographed. Cave's description allows us to see in the mind's eye how they unfolded:

The dream sequence was played on a darkened stage with only the face of the sleeping Richard caught in a spotlight until the ghosts began to appear. They were lit by Ridge with an eerie purple light from below as they arose through a rear stage trap in a seemingly endless procession. This sent monstrous purple shadows looming over the cyclorama, before they disappeared again into the prevailing darkness, descending into a second trap downstage. De Valois choreographed the ghosts so they seemed to gyrate as they appeared with their gaunt arms outstretched in an appeal for vengeance. Repetition of movement, light and the processional effect ritualized the whole sequence. Exactly the same pattern was followed in staging Richard's death so that it seemed a mirror image of the ghosts' visitation: Richard again lay vulnerable while a rising train of soldiers, their spears directed at the prostrate king now rather than the wide-reaching arms of the ghosts, threatened him in a relentless cycle; each soldier rose briefly to catch the light from the rear trap before descending again into the darkness through the downstage trap; the nightmare had become a reality, as the fate of the ghosts invoked now took its course. These were powerful theatrical images achieved with the upmost simplicity where bodies continually repeating the same sequence of movements became, with the aid of light, the prime signifier. These stagings show how a dominant gesture could carry the whole thematic significance of a scene. (37)

This innovative staging of Shakespeare's play, fruit of the combined efforts of Gray and de Valois, where the poetry of the pieces is masterfully woven with the other theatre languages, especially movement and lighting, doubtless stood de Valois in good stead when she found herself in Dublin working on Yeats's dance plays. As Cave remarks in the conclusion to this first part, «By the time she began her collaborations with Yeats, de Valois possessed a proven personal movement vocabulary that she could quite properly within the cultural and theatrical contexts of the time define as 'abstract expressionism'» (44).

In the second part of the volume, Cave carries out a meticulous reconstruction of the performance texts (distinct from the literary text) for four of Yeats's plays: *Fighting the Waves*, *The Dreaming of the Bones*, *At the Hawk's Well* and *The King of the Great Clock Tower*. This involves, as the author makes manifest, an in-depth study not just of the published play texts, but also of Yeats's many manuscripts and related materials. As the author tellingly suggests in the introduction, «Evidence survives in surprising places that can be put to use, but again it requires in the researcher and historian an awareness of context to know what are the strengths and limitations of specific kinds of extant information. It is a matter of working with traces, possibilities» (xvii-xviii).

In Chapter Four, *Fighting the Waves*, the focus moves to de Valois, in her roles as choreographer and performer, and the way her involvement in this specific stage production persuaded Yeats to make significant revisions in the play at hand. Seeing that she refused to speak on stage, he decided to turn the part of Fand, the Women from the Sidhe, into a silent role especially for her.

Subsequently in the new version the dance parts are extended and the role of Cuchulain is likewise interpreted by dancer Hedley Briggs. Here is an early instance, then, when a playwright puts himself at the disposal of his creative team, modifying the script to suit the needs of one of his fellow practitioners. The result was an exciting international collaboration, with Yeats exploiting to the full de Valois's talents in her dual role as choreographer and performer. The results were excellent: the dance sequences by de Valois and Briggs, including an initial danced prologue by Briggs and a danced epilogue by de Valois, were greeted enthusiastically by critics. Working from the few extant photographs of the production, Cave succeeds in interpreting the non-verbal languages and so conveying in evocative detail the audacious nature of Fand's dance and her relationship with the other characters onstage.

Her off-centre stance is wonderfully provocative with the forward-thrusting pelvis: beside the grandeur of Fand's deployment of her whole body, Emer's stilted, arrested movement tellingly reveals the futility of her gesture, while the cowering figure of Cuchulain beside the sea-goddess would seem no match for her triumphant power. The stage is by rights Emer's space, but she and her rival stand at its margins and it is soon to be Fand who takes possession of the area, luring into it as her partner the man who is rightfully Emer's husband. The deployment of stage space here beautifully complements the dramatic action, creating a mounting tension as the nature of Fand's threat to Emer becomes increasingly evident. [...] Fand in the text of *The Only Jealousy of Emer* longs for the distinctive completeness of being "all woman" and clearly to judge by this photograph de Valois represented that longing with a sensuous, physical abandonment. The text of *Fighting the Waves* gives no verbal indication of that motive, however: all has to be suggested by the dancer's *being*; her very freedom and joy in movement evokes her *difference*, as one who lives in and through the body. The contrast of Fand with Emer's rigidly held body and the grimly rooted posture of the two women musicians who frame the action is remarkably telling. For its time in Ireland this was a courageous, politically subversive stance for a female performer of Irish descent to adopt or, more importantly, to embody. Though de Valois' body is fully clothed, it is fearlessly displayed and open, derisive of the gaze and judgement of everyone onstage who is watching her (and by implication the audience in the theatre too). (59)

In Chapter Five we discover how de Valois contributed to what must be Yeats's most acclaimed dance play, *At the Hawk's Well*, already performed in London in private venues in 1916. Michel Ito choreographed this first production and performed the Hawk's dance. Far less documented are the innovations de Valois brought to the 1933 production. Quoting a firsthand account by de Valois, who unlike Ito shows herself capable of deep introspection concerning the role she played, we learn how she approached the role of the Hawk woman: «In the end there was a fusion: you felt your body and your emotions take part in the spirit of the general production. There was its intense simplicity; its purity, the direct appeal to feeling, and its poetry. I

gave up trying to understand many moments, instead I accepted and became absorbed» (84).

Cave's remarks regarding this passage underline once more de Valois's excellent capacity to work as part of a creative team

This was collaboration at its finest: a reworking of Yeats's vision in the terms of her own artistry and expertise; the willing suspension of herself through a kind of submission to the demands of Yeats's text, as a means of achieving a creativity that was securely based in a healthy respect for integrity of the production. (59)

Professor Cave's innovative research method, which includes a study of the play text in its various revisions together with the exploration of a wealth of materials closely connected with the text, sheds new light on Yeats's plays and on two fascinating collaborations in the history of theatre. Cave's method could usefully be adopted as a paradigm for reconstructing the performance texts of other playwrights and practitioners. The method, which requires work in archives, access to hitherto unexamined materials, a deep knowledge not just of the playwright but of the creative team with whom she or he collaborated, may, however, only be adopted when time and funding allow. In a period, like the present, these two factors cannot be taken for granted.

Maggie Rose

Éilís Ní Dhuibhne, *The Shelter of Neighbours*, The Blackstaff Press, Belfast 2012, pp. 265. £12,99. ISBN 978-0-85640-886-1

Over ten years separate Éilís Ní Dhuibhne's latest collection of short stories, *The Shelter of Neighbours* (2012)¹, from her previous volume, *The Pale Gold of Alaska* (2000)². In this lapse of time Éilís Ní Dhuibhne published stories from her early collections in *Midwife to the Fairies*³ in 2003, a book for young readers, *The Sparkling Rain*⁴, in 2004, and notably her novel on Celtic Tiger Ireland, *Fox, Swallow, Scarecrow*⁵, in 2007. She has written extensively in Irish and on the Irish language, and among her novels in Irish feature *Cailíní Beaga Ghleann na mBláth* (2003)⁶ and *Dún an Airgid* (2008)⁷. She has also continued writing stories, published in miscellaneous collections and reviews over the years. Her sixth volume of stories, *The Shelter of Neighbours*, contains some of these stories as well as new ones, and displays forms of continuity and development in the variety of her production. Her awareness of the Ireland of the past interlaces with concern with contemporary Ireland, which comes openly to the fore with a Swedish immigrant's visit to Ikea in Belfast in *The Shortcut through IKEA* and with references to the country's recent economic crisis, a «rapid slide into recession» (59) in *The Yeats*, in *Red-Hot Poker* and in the title story *The Shelter of Neighbours*, where a commonplace observation

about public servants leads to misunderstanding and miscommunication between neighbours.

The title of the volume comes from an Irish proverb – ‘Ar Scáth a Chéile a Mhateireann na Daoine’, people live in one another’s shelter – yet in the fictional estate of Dunroon Crescent in South County Dublin the sense of community in the neighbourhood has deteriorated, and danger may come from your neighbours as well as from outside, as in the title story and in *Red-Hot Poker*. In *Trespases* the boredom of suburban life merges with the place’s lack of identity, as it is «miles from anywhere that makes sense. Miles from the city and miles from the river and the sea» (97). The suburban context provides a background for the gradual emotional distance in interpersonal relationships, the problematic confrontation with the past, the obsession of memories, the persecution of episodes from childhood and adolescence. The obscure menace from the adult world emerges in the charity activity of teenage memories in *The Blind*, and the pain of young love comes back to life in *Taboo*, *The Moon Shines Clear*, *the Horseman’s Here* and *Bikes I have Lost*. A variety of motifs and themes intertwines with the main plot, drug addiction in *The Shelter of Neighbours*, anorexia in *Bikes I have Lost*, the difficulty of communication between generations and sexes in *The Man who had no Story* and *It is a Miracle*. In *The Sugar Loaf* Audrey tries to reconstruct her emotional life treasuring the few happy memories of her past in the routine and disorder of her lonely existence. Characters occasionally migrate from story to story, like Audrey who returns fleetingly in *Red-Hot Poker* as someone who «suffers from the depression» (192), and Finn O’Keefe, the writer of *The Man who had no Story* who reappears also in *The Shelter of Neighbours*. Story organization is often based on Ní Dhuibhne’s usual alternation of past and present, which highlights the obsessive presence of the past with which it is not easy to come to terms.

A novelty in form may be represented by the story *Bikes I have Lost*, which is longer than the standard Ní Dhuibhne story and is similar to a novella. The story is literally a journey in the past as it recounts Helen’s life through the stories of her bikes, starting with the theft of a three-wheeler, and developing with the tragic death of her first boyfriend in a motorcycle accident. Its organization in single episodes, each bearing a different subtitle, is an interesting insight into the fragmentation of the protagonist’s memories, at the same time keeping the unity of the fictional autobiography intact.

However, a *fil rouge* develops from the stories in *The Inland Ice* (1997)⁸ through the novel *Fox, Swallow, Scarecrow* to *The Shelter of Neighbours*, as Ní Dhuibhne increasingly focuses her attention on the act of storytelling, on writing and on the character of a writer. Characters in *The Inland Ice* are public relation people, teachers and librarians who occasionally are also poets. This is magnified and scanned in *Fox, Swallow, Scarecrow*, where novelists, poets, publishers, literary agents dominate and draw attention to the life

of literary Dublin, its obsessions and contradictions. Some stories in *The Shelter of Neighbours* continue and expand the theme of writing in a variety of ways, occasionally indulging on the essence and meaning of writing, so that writing is consciously at the centre of the volume.

In the opening story *The Man who had no Story* the protagonist is a teacher who travels to Kerry to devote his whole summer to writing. His search for peace, isolation and concentration is frustrated by everyday distractions interfering with his plans, from a sick cat to a broken fridge, so that writing seems to be a nearly impossible achievement, a vain and trivial pursuit. This is exemplified by his writer's notebook «full of useless items» (2) he may never be able to use. On the other hand, the reader follows his reflection on the act of writing, which is a journey into lost tracks, as «writing is an excuse for not writing something else» (5). The setting of contemporary Ireland marked by recent road construction is interlinked with the conscious life of the past, starting with the protagonists' mythological names, Finn and Grainne (their cat is called Pangur), and attention is cast on traditional storytelling in the form of a story Finn hears on the radio. In a pattern of Chinese boxes, the story, significantly called *The Man who had no Story*, recounts Finn's own story: Finn has no story to tell, no words to write, like the protagonist of the story-within-the-story, unable to entertain his neighbours with a story until he is taken away by the fairies. In an interplay of tradition and modernity, Ní Dhuibhne juxtaposes the voice of an old *seanchai* to Finn's abortive attempt to write his work in progress.

A Literary Lunch has a completely contemporary setting and set of references. An expensive lunch in a fashionable bistro provides a background for a board, modelled on the Arts Council, meeting to assign funds and bursaries to writers. Patterns of authority and power contend with the bitterness of failure, as Francie Briody, «a writer whom nobody read» (19), already in his fifties, is refused financial support for the nth time. While the story has a tragic conclusion of revenge and murder, Éilís Ní Dhuibhne makes fun of the fashionable jargon of literary criticism describing Francie's latest novel as «a heteroglossial polyphonic postmodern examination of postmodern Ireland, with special insight into political corruption and globalisation, beautifully written in dark masculinist ironic prose with shadows of *l'écriture féminine*» (19). The story predates the publication of *Fox, Swallow, Scarecrow* and represents an interesting insight into the world of Dublin's literary life, later to be developed in the novel.

A writer is at the centre also of the story *Illumination*, where an artists' retreat provides the context to develop reflections on writing alongside motifs from folklore and fairytales. The atmosphere of a fairytale characterises also *It is a Miracle*, where Sara meets a man that might have come out of a fairytale: «He was like a woodcutter in a fairytale; he reminded her of Red Riding Hood's father» (80). Loosely based on Ní Dhuibhne's own experi-

ence in a writers' retreat in California a couple of years ago, *Illumination* provides a variation of Ní Dhuibhne's trend to rewrite traditional stories in a contemporary context and here she recalls her background in folklore to create a fairytale atmosphere. Fond of taking walks near the residence where she spends the summer, the nameless first-person narrator finds herself in the foreign territory familiar in fairytales, where gates open onto unknown tracks in the woods. And as in a fairytale she finds herself in a mysterious house in the forest whose lawn has the magic colour of «emerald silk» (32) and which is inhabited by three mysterious people, hospitable but reticent. The seductive voice and pleasant manners of the woman of the house do not hide the unusual hazel colour of her penetrating eyes, later described as «yellowish» (44). Half-way between a witch and a fairy, the woman offers delicious food that seems to appear out of nowhere and dominates the small community that lives with her, and the growing mystery and contradictory information about the different members increase the sombreness of the house and its surroundings, emphasised by an unseen mountain lion, by the bark of coyotes and the scream of bobcats, alter egos of wolves in fairytales. Focussing on the character of a writer, the story also discusses the purpose and meaning of writing, as the protagonist is looking for «some answer about writing» (43) and wonders if it is «possible to make new fiction» (38). «What is it for? Not just to entertain people with stories about other people like themselves. It must have some more profound and important purpose» (43).

Storytelling is the object of a series of stories in the collection, for example, *Taboo* opens with a child's obsessive request to her au pair to tell her the same story night after night, which introduces the au pair's first-person narration of her own story, thus creating an ideal connection with *The Man who had no Story* realizing her own fabulistic attempt. In a more complex way, in *The Moon Shines Clear, the Horseman's Here*, memory and invention provide a text for the story Polly's mother tells herself without being able to reach a conclusion. «That is what she does all day. She tells stories ... she is engaged in a long monologue ... not monotonous, but unbroken, fluent as a river» (p. 178). Telling stories is a form of therapy and reconciliation, which allows Polly and her mother to come to terms with their own past, marked by unwanted pregnancy and the tragic death of Polly's boyfriend.

The Shelter of Neighbours is made of two groups or sets of stories easily identifiable in the volume, stories about writing and stories about the neighbourhood of Dunroon Crescent. They frequently intermingle in cross-sections as the volume highlights the small moments in everyday life when change or crisis are on the brink of being disclosed. Following the steps of her concern with the secret of storytelling, Éilís Ní Dhuibhne gives us a precious glimpse into the mysterious patterns and paths of creativity in a new collection of stories dealing with ordinary people and ordinary days, where reality and magic often meet and interact.

Notes

- ¹ É. NíDhuibhne, *The Shelter of Neighbours*, The Blackstaff Press, Belfast 2012.
² É. NíDhuibhne, *The Pale Gold of Alaska' and Other Stories*, The Blackstaff Press, Belfast 2000.
³ É. NíDhuibhne, *'Midwife to the Fairies': New and Selected Stories*, Attic Press, Cork 2003.
⁴ É. NíDhuibhne, *The Sparkling Rain*, Poolbeg, Dublin 2003.
⁵ É. NíDhuibhne, *Fox, Swallow, Scarecrow*, The Blackstaff Press, Belfast 2007.
⁶ É. NíDhuibhne, *Cailíní Beaga Ghleann na mBláth*, Cois Life, Baile Átha Cliath 2003.
⁷ É. NíDhuibhne, *Dún an Airgid*, Cois Life, Baile Átha Cliath 2008.
⁸ É. NíDhuibhne, *The Inlandlce' and Other Stories*, Blackstaff Press, Belfast 1997.

Works Cited

- NíDhuibhne, Éilís, *The Inlandlce' and Other Stories*, Blackstaff Press, Belfast 1997.
 ———, *The Pale Gold of Alaska' and Other Stories*, The Blackstaff Press, Belfast 2000.
 ———, *Cailíní Beaga Ghleannam Bláth*, Cois Life, Baile Átha Cliath 2003.
 ———, *'Midwife to the Fairies': New and Selected Stories*, Attic Press, Cork 2003.
 ———, *The Sparkling Rain*, Poolbeg, Dublin 2003.
 ———, *Fox, Swallow, Scarecrow*, The Blackstaff Press, Belfast 2007.
 ———, *Dún an Airgid*, Cois Life, Baile Átha Cliath 2008.
 ———, *The Shelter of Neighbours*, The Blackstaff Press, Belfast 2012.

Giovanna Tallone

Ann Saddlemeyer (ed.), *W. B. Yeats and George Yeats – The Letters*, Oxford UP, Oxford 2011, pp. 599. £30. ISBN 978-0-19-818438-6

When in 1916 the middle-aged William Butler Yeats (1865-1939) proposed to a young woman of twenty-five, nobody would have bet on the success of such an ill-sorted match. Indeed Ann Saddlemeyer's *W. B. Yeats & George Yeats: The Letters* (2011), once again testifies to the mystery of Mr. and Mrs. Yeats' union. Especially, it makes the reader reflect further upon the obscure reasons which pushed the young and sensible George Yeats (1892-1968) – born Bertha Hyde-Lees, and later renamed Georgie and hence George – to choose him as a husband in the first place, and to remain faithful to her decision later on.

The first hint of the solution of this conundrum can be found on the back cover of *The Letters*, where there is a series of still photographs of W.B. Yeats with his wife. They are walking side by side down the street, every still is a new step. Looking at the clothes George is wearing, the pictures must have been taken in winter. She is only one step ahead of her husband, facing him as if checking on him, and not looking where she is going. They are talking, and even though we cannot possibly know what is the subject of their conversation, it's hard to refrain from noticing that she looks a little like an apprehensive mother. Maybe

she is worried by the fact that, in such cold weather, he is not wearing a coat. The reason why these images strike the reader is that they portray the nature of the relationship brilliantly: he the disorderly genius, she the constant caretaker. In venturing into their correspondence we are made aware of the huge dependence that bound Yeats to his wife, a dependence that makes us marvel at how he could have reached the age of fifty-two without being married.

In their letters we can find innumerable examples of this dependence: such as when George, after having accompanied their son Michael through a surgical operation in a London hospital, writes to her husband that «unless I wire to the contrary I shall arrive at Oxford [...] on Tuesday evening for the night & can pack you for Scotland & return on Wed: I will get you a room at Club & failing that, here» (67); or when she assures him that «[t]he chemist has posted you your sleeping tables [sic] directly, you should find them waiting you at Holland Park when you get back on Monday» (483). It is thanks to her that Yeats was able to enjoy all the benefits of a smooth, well-managed life. However, the only evident truth is that she loved him wholeheartedly, probably more for having married her than for anything else, and this must have been sufficient to fuel their strong, long lasting bond.

Ann Saddlemyer is an outstanding scholar in the field of the Irish studies. Her research on the history of Irish and Canadian theatre is extensive. Indeed, the most impressive characteristic of her work is probably its precision. Especially thorough is her research on the history of the fine intellectuals that founded and supported the activity of the Abbey Theatre in Dublin. Saddlemyer has edited the collected works and letters of John Millington Synge (1871-1909), and the complete plays of Lady Gregory (1852-1932), assessing the uniqueness of their contribution to Irish literature in general. Thanks to the extraordinary quality of her publications, from *In defence of Lady Gregory, Playwright* (authored in 1966) to *Lady Gregory, Fifty Years After* (edited in 1987), she is considered an international authority in this field of studies.

The life of George, and consequently the life of W.B. Yeats, have been one of the main focuses of her writings. Her biography of Mrs. Yeats, *Becoming George: The Life of Mrs W. B. Yeats* (2002), not only shows her scholarly talent, but also her gift for narration. Thanks to her knowledge of the family archive, *Becoming George* is an intensely detailed account (including unexpected and embarrassing circumstances) of Georgie Hyde-Lees' transformation into George Yeats, the intelligent, yet suffering wife of a genius who was almost thirty years her senior, and who, by choosing her, had settled for second best.

This latest book on the correspondence between the Yeatses is a further confirmation of the quality of her research. She has edited «149 letters from George, 436 from WBY, and 29 written to their children» (vii); more than six hundred letters exchanged over the years of their marriage from 1917 until W.B. Yeats' death in 1939. The extent of Saddlemyer's editorial work is impressive. The letters have been organized sequentially and transcribed

respecting Yeats' peculiar habit of misspelling words and friends' names. With the same philological method, every letter is classified according to the medium in which it was written, whether it was handwritten, typed, or dictated, signed or unsigned, telegram, postcard, fragment, etc. Sometimes Saddlemyer even describes the type of stationery used. Among the missives, there is also a hasty last will and testament that Yeats wrote when seriously ill with Malta fever in Rapallo. The date is 21st December 1929, the witnesses are the Pounds, and George is the sole beneficiary.

Some of the chronological sections are introduced by brief summaries describing the events that the Yeatses were experiencing. These are very helpful, for they make the bulk of letters comprehensible also to those who are not familiar with the matter. Equally useful are the informative notes about the many people who formed the extremely varied and ample social universe of the couple. Every new name mentioned is given an outline about who s/he was, and what her/his relationship to the couple was. Nothing is left unexplained and the reader is very much guided into the discovery of the life of 'Willy' and 'Dobbs', as they called each other in their intimate exchanges.

This is the first time that the private letters of the Yeatses have been published, and even though they offer more insight into their married life, they do not however reveal any undisclosed pieces of information. Nonetheless, they have the merit of contradicting the long-established prejudice of Yeats as a distant father. *The Letters* show his fatherly concern about the welfare of Anne and Michael, and the pleasure he always took in being with them. Furthermore, he concretely helped his daughter to establish herself as a successful painter and set designer, and he often wrote his straightforward opinions to her.

But probably the most interesting aspect for the scholar is the possibility to grasp further understanding of the composition of *A Vision* (1925). The correspondence establishes the importance that both George's sessions of automatic writing and her knowledge of occult astrology and its symbols had in the creation of Yeats' philosophical universe. George had entered the Order of the Golden Dawn in 1914, and she was as educated as her husband in its concepts, rituals, and magic tradition. Moreover she had a deep understanding of medieval political and religious thought, and could read Italian and Latin. Their early exchanges testify to the role that his wife had as a guide and counsellor, and to the significance of their collaboration.

On a general note, the letters are infused with a sort of motion sickness. The most evident characteristic of the life of the Yeatses is that it unfolded in a state of ongoing movement. While we read their correspondence we move from various addresses in London, to George's house in Oxford, from their house in Dublin, to their country residence in the county of Galway, from the United States to Scotland, from Italy to Switzerland, to Spain, etc. A life that required a great amount of organization mainly on the part of George, the fixed star of Yeats' universe, the indefatigable manager.

Indeed, there is hardly one letter of hers that does not mention or discuss business details. Particularly characteristic of her abnegation and sense of duty are her letters to him during his journey to Majorca over the winter of 1935-1936. One year after he had undergone his Steinach 'rejuvenation' operation to regain sexual potency, he went to Spain to work with the Hindu philosopher Shri Purohit Swami on the English translation of the *Upanishads*. Together with them travelled a certain Gwyneth Foden, apparently the partner of Swami, and probably one of Yeats' many "dalliances". After having packed his luggage and accompanied him to the port of Liverpool, George regrets to have «forgot[ten] to pack you a medicine glass» (402). And the contemporary woman can hardly refrain from shuddering when she reads that Mrs. Foden had the habit to write to Mrs. Yeats, about which she wrote to her husband: «I wish she wouldnt [sic] call you my 'belovdest' or 'your beloved', but one must endure these things!» (413). Certainly she never failed at enduring, or as Saddlemeier puts it:

[...] as always George, bound to Dublin by family, household, and WBY's publishing responsibilities, was sympathetic to his need for fresh stimulus, despite the frequency with which she was required to rush to her ailing husband's bedside and extricate him from a few embarrassing situations. From Majorca she confided to her sister-in-law that 'she feels like a child of five left in charge of a Tiger in a wire cage, and she is tired of being sent for when the Tiger escapes'. (367-368)

The 'Tiger' had not many years to live and, from 1936 on, due to George's resignation, their relationship turned more and more into a business partnership. The final part of their correspondence is almost economical, requiring a greater effort on the part of the reader.

However, for all that the letters represent a deeper view into the intimacy of W.B. Yeats, into his habits and oddities, more than anything else they confirm that George was the ultimate judge of her husband's writings. Indeed, in their conversations, there is little passion and much intellect. Even the first missives of Yeats to his yet to be wife are not exactly perfect examples of the tender love and the excitement typical of a groom (we know it was not – at least on his part – a union 'made in heaven'). Evidence of this is Yeats' letter to Miss Lees on her birthday in 1917. It is four days before their marriage and he writes in a somewhat patronizing tone that: «I wanted to tell you that I did not mean to chaff you last night about Maccheavele [sic]. I got up all that discussion about books in youth to get you to explain your liking. But you were too modest—you had not our gay self-assertion. You are only confident I think in the service of others» (12).

Whatever the extent of Yeats' underestimation of his wife, very soon – probably when, during their despairing honeymoon, she started her experiments with automatic writing – George became the indispensable sounding-board of her husband's thoughts. Judging from his words, he confided in her intel-

ligence, and took into great consideration her opinions and perceptiveness. And this must have been one of the secrets of their long marriage: he tended to confide only in her judgment, whether the matter was gossip, friendship, astrology, or philosophy. The letters represent a kind of ongoing conversation between the two of them. They wrote as a means to confirm the likeness of their convictions, or to share ideas and views on Yeats' work – his wife was his first and foremost critic. This kept them together despite his open infidelity and her bouts of depression, or her plunges into alcoholism.

Considering the amount of letters, it seems that George was not an enthusiastic correspondent, «[m]y dear you are a worst [sic] correspondent than I am» (WBY, 364). It is a pity that she did not write as often as her husband – he actually abused the medium – for her prose is very rarely boring. Frequently Yeats complained about her lack of responsiveness, and undoubtedly this book highlights her figure *in absentia*. George stands out as an independent, brave woman who was often left alone to face hardships in a foreign country. Not only did she stay in Dublin, far from her family, at a time when her Englishness singled her out as the enemy (facing various direct and indirect threats to her family with steadfastness and light-heartedness), but she was also audacious enough to try to get her head around the haphazard management of Cuala Press, run by her husband's quarrelsome sisters, Elizabeth Corbet Yeats (1868-1940), known as Lolly, and Susan Mary Yeats (1866-1949), known as Lily. It was a task which required a great deal of humour, a feature that George seemed not to lack. And this brings us to another aspect of Mrs. Yeats' missives: her playfulness. With her words, George was trying to entertain her reader. Only in the last years of their marriage did she abandon the willingness to surprise and impress her husband, although she did sometimes tease him: «Glad to get your letter dated 'July 21' & so beautifully spelt and written that I think you must be feeling very well!» (541).

In conclusion, for the many Yeats scholars around the world, there is no doubt that *The Letters* is another achievement in the history of Yeatsian studies. This fastidiously noted work is able to cast a light on the nature of the feelings that bound W.B. Yeats to his wife. Very early in their correspondence we can notice a tendency towards the rationalization of his feelings. It was only one year into their marriage that he changed his signature, replacing "Yours with Love" with a brisker "Yrs affly". Mostly he wrote to be reassured, to be consoled, or to be looked after. Whether previous speculations on the life of the Yeatses might have left some ends loose, this recent work by Saddlemyer lays everything bare. All judgement must be restrained, because there is nothing more to be known. Simply Yeats found a perfect, dutiful wife.

Arianna Gremigni

Autori / Contributors

Arianna Antonielli (<arianna.antonielli@unifi.it>) earned her PhD in English and American Studies at the University of Florence. She is currently editor in chief of the Open Access Publishing Workshop (Dept. Comparative Languages, Literatures and Cultures), journal manager of the OA journals «LEA», «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies», and «Journal of Early Modern Studies», as well as editorial secretary of the OA series “Biblioteca di Studi di Filologia Moderna” and web master of their websites. She is the author of *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche* (2009) and *W.B. Yeats's and J.E. Ellis's manuscript version of The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition with Critical Analysis* (forthcoming 2013). She has written essays on T.S. Eliot, W. Blake, W.B. Yeats, A. Gyles, A. France, and C.A. Smith.

Davide Barbuscia (<barbusciadavide@hotmail.com>) holds a PhD in Anglo-American Studies. Among his interests: the 18th century English novel, Mikhail Bakhtin, Samuel Beckett, Don DeLillo, post-modern theory, the philosophy of time, the relationship between cinema and literature. His PhD dissertation on DeLillo and Beckett was awarded the Firenze University Press Prize 2012 and is due to be published in 2013.

Matteo Binasco (<binasco@isem.cnr.it>) is research fellow at the Institute of History of Mediterranean Europe of Italy's National Research Council (CNR). He is the author of *Viaggiatori e missionari nel Seicento* (2006), editor of *Little Do We Know. History and Historians of the North Atlantic* (2011), and has also published several articles on missionary expansion in the Atlantic World during the early modern period. His research interests include the history of Ireland and Irish migrations to continental Europe, with particular emphasis on the Italian Peninsula, and the West Indies during the early modern period.

Giuseppe Cafiero (<g.cafiero23@gmail.com>), born in Naples, spent his childhood in various Italian cities since his father was a banker. In Bologna he began to attend intellectual circles at Roberto Roversi's “Palma verde” bookstore. He later worked for various radio producers, especially Radio Capodistria and the Italian Swiss Radio. His plays have also been broadcast by the Italian National Broadcasting Corporation, Sveriges Radio and the Australian Broadcasting Corporation. He has written free adaptations for the radio, as well as translations from French. But his strongest point is ‘biofiction’, over the years he has published *James Joyce, Roma & altre storie* (2006),

Vincent Van Gogh (2008), *Gli incauti negozi sulla vita e sulle opere di monsieur Gustave Flaubert*, scrittore (2010). He lives in Tuscany.

Dario Calimani (<shemtov@unive.it>) is Full Professor of English Literature at Ca'Foscari University, Venice. He is the author of *Radici sepolte. Il teatro di Harold Pinter* (1985, 1996), *Fuori dall'Eden. Teatro inglese moderno* (1992), *T. S. Eliot: ideologia e retorica* (1997), *T. S. Eliot: le geometrie del disordine* (1998), *William Shakespeare: i sonetti della menzogna* (2009). He has edited *W. B. Yeats' John Sherman & Dhoya* (1982), and *Il figlio di Cuchulain*, an annotated translation of *On Baile's Strand*, *The Death of Cuchulain*, and *Purgatory* (2011). He has recently edited John Millington Synge, *Riders to the sea-La cavalcata al mare*, translated by J. Joyce and N. Vidacovich (2012). He has also written extensively on memory and textuality in Jewish culture.

Vito Carrassi (<vito.carrassi@uniba.it>) holds a PhD in Literary Sciences (Modern Comparative Literatures). He holds university courses on Folkloristics and collaborates with the chair of Cultural Anthropology at the University of Bari. His doctoral thesis has been published as *Il fairy tale nella tradizione narrativa irlandese*, 2008 (translated into English as *The Irish Fairy Tale: A Narrative Tradition from the Middle Ages to Yeats and Stephens*, 2012). In this dissertation, a new concept of 'fairy tale' is developed in the context of Irish history, folk narrative tradition, and revivalist literature. His main research fields are: literary anthropology, narrative theory, orality-literacy studies, Irish and Italian folklore.

Richard Allen Cave (<r.cave@rhul.ac.uk>), Emeritus Professor of Drama and Theatre Arts at Royal Holloway in the University of London, has published extensively in the fields of renaissance drama (Jonson, Webster, Brome), modern English and Irish theatre (Wilde, Yeats, Pinter, Beckett, Friel, McGuinness), dance (Ninette de Valois) and stage design (Charles Ricketts, Robert Gregory, Terence Gray). His most recent projects have included an AHRC-funded programme to create an online edition of the *Collected Plays of Richard Brome* (2010), for which he was General Editor and the monograph, *Collaborations: Ninette de Valois and William Butler Yeats*, which was published in 2011. He has also edited the plays of Wilde, Yeats and T.C.Murray. Professor Cave is a trained Feldenkrais practitioner who works on vocal techniques with professional actors and on extending movement skills with performers in physical theatre.

Duccio Chiapello (<duccio.chiapello@unito.it>) is Professor of Politics and Government at St. John International University. He received his Ph.D. in Political Studies from the University of Turin, with a dissertation on utopia

and political realism in the works of Oscar Wilde. The latter is also the subject of his MA thesis in philosophy – *Oscar Wilde and the fifth gospel*. His current interests mainly focus on twentieth-century Italy and Late-Victorian England. His most recent book is *Il fantasma bulimico: Oscar Wilde e la constitutio vittoriana* (Aracne, Rome 2012).

Elena Cotta Ramusino (<elena.cottaramusino@unipv.it>) is lecturer at the University of Pavia, where she teaches English literature. She has worked mainly on Irish literature, the 20th century, and Modernism. In 1997 she published a volume on Yeats's early poetry, *La produzione giovanile di W.B. Yeats: percorsi di un'identità poetica e culturale*, and Yeats has been at the centre of her research since. Two years later she published a volume on Seamus Heaney: *Dal buio alla luce - Poesia e poetica in Seamus Heaney* (1999). She has also written articles on Virginia Woolf, Seamus Heaney's *The Burial at Thebes*, and the Irish poet's translation of Sophocles' *Antigone*. More recently, she has worked on autobiography and published an essay on Elizabeth Bowen's *Bowen's Court* and Hugo Hamilton's *The Speckled People*.

Carla de Petris (<depetris@uniroma3.it>) is Associate Professor of English at the University of Roma 3. Besides having edited and translated Joyce's *Exiles* into Italian (1992), she has edited two volumes of *Joyce Studies in Italy* (1988, 1991), and has introduced many Irish writers to the Italian reading public through articles, essays, interviews and translations. She has edited two collections of essays on Irish literature and culture, *The Cracked Looking Glass: Contributions to the Study of Irish Literature* (1999) and *Continente Irlanda* (2001). She has translated plays by Brian Friel and Jennifer Johnston, and the poetry of Seamus Heaney, John Montague, Eilean Ni Chuilleanain, Mary Dorcey and Desmond O'Grady. At present, she is involved in Gender Studies (*Jane Eyre' ovvero il vizio della passione*, 2010). She is translating a selection of George Egerton's short stories, and has just published the first Italian edition of Maria Edgeworth's *Harrington*.

Fiorenzo Fantaccini (<fiorenzo.fantaccini@unifi.it>) is a lecturer in English and Anglo-Irish Literature at the University of Florence. He is the author of essays on translation as well as on American, English and especially Irish literature (with published work on Hawthorne, Yeats, Lady Gregory, Wilde, Malcolm Lowry, Sean O'Faolain, Kate O' Brien, Brian Friel, Roddy Doyle, Emma Donoghue, Tom Murphy). He published *W.B. Yeats e la cultura Italiana* (2009). He co-edited *The Cracked Lookingglass: Contributions to the Study of Irish Literature* (with Carla De Petris and Jean Ellis D'Alessandro, 1999). He is also the co-editor, with Ornella De Zordo, of *Le riscritture del Postmoderno: Percorsi angloamericani* (2002) and *altri canonici/canonici altri pluralismo e studi letterari* (2011). He has translated works by E.A. Poe, Hawthorne,

Jane Austen, Brian Friel and Conal Creedon. He is currently working on the Irish literary canon and on interculturalism in contemporary Irish literature.

Michael Huggins (<m.huggins@chester.ac.uk>) is senior lecturer in modern history at the University of Chester in the UK. His doctoral thesis on agrarian conflict in pre-famine Ireland won the Beckett Prize in Irish History (2000). He is the author of *Social conflict in pre-famine Ireland* (2007) and a number of articles on pre-famine social and political radicalism in Ireland. He is currently interested in the life of the Irish nationalist John Mitchel (1815-75). His recent publications include articles on Young Ireland and the Italian Risorgimento, on the influence of Mitchel's Unitarian background on his later politics and on the biographic constructions of Mitchel. His future research plans include comparative study of agrarian unrest and nationalism in Ireland and Italy.

Klaus Peter Jochum (<klaus.peter.jochum@uni-bamberg.de>) is Professor Emeritus of English Literature at the University of Bamberg, Germany. He has also held teaching positions at the universities of Frankfurt and Freiburg and was visiting professor at the University of Illinois at Urbana and at University College Galway. He has published widely on W.B. Yeats and Irish literature; he is the author of *Die dramatische Struktur der Spiele von W. B. Yeats* (1971). He has also written on English Renaissance drama (*Discrepant Awareness. Studies in English Renaissance Drama*, 1979), Daniel Defoe, Charles Dickens, George Eliot, and Henry James. He has edited *The Reception of W.B. Yeats in Europe* (2006). At present he is working on the third (electronic) edition of his classified bibliography of Yeats criticism.

Fabio Luppi (<fabio.luppi@uniroma3.it>) earned a PhD in Comparative Literature at the University of Roma 3 with a dissertation on W.B. Yeats and Giorgio Manganelli. He teaches English language at the Faculty of Scienze dell'educazione, University Roma 3, and English Literature at the Guglielmo Marconi Telematic University. His research is mainly in the field of Irish studies and post colonial studies. He has published a book on the theatre of W.B. Yeats, *Cerimonie e artifici nel teatro di W.B. Yeats* (2011) and essays on James Joyce, John Banville, John Keats, William Shakespeare and Giorgio Manganelli. Together with Giorgio Melchiori he has collected and edited the theatrical reviews by Agostino Lombardo (*Cronache e critiche teatrali*, 2007).

Claudia Luppino (<claudia.luppino@hotmail.it>) holds a PhD in English and American Studies from the University of Florence (Italy). The title of her PhD dissertation is *From John McGahern to Claire Keegan: Resistance to Postmodernism in Contemporary Irish Fiction*. She has written and published on John McGahern, Colm Tóibín and Claire Keegan. She is the co-editor of the third issue of the Journal of Franco-Irish Studies. Her main fields of interest

and research include contemporary Irish and English fiction, contemporary history and philosophy, and postcolonial studies.

Viola Papetti (<viola.papetti@gmail.com>) was Full Professor of English Literature at Roma Tre University. She is the author of books on John Gay (*John Gay, o dell'eroicomico*, 1971), the Italian Commedia dell'arte on the London stage (*Arlecchino a Londra: la pantomima inglese 1700-1728: studi e testi*, 1977, 2002), the Restoration and Eighteenth Century Comedies (*La commedia da Shakespeare a Sheridan*, 2007), and numerous essays on English and American novelists. Her translations – of Aphra Behn, John Keats, G.M. Hopkins among others – have won much acclaim. She has edited Giorgio Manganelli's *Vita di Samuel Johnson* (2002) and *L'impero romanzesco* (2003). She has also edited *Le foglie messaggere: scritti in onore di Giorgio Manganelli* (2000) and a two-volume edition of Giorgio Manganelli's writings on English literature and writers (*Incorporei felini*, 2002). She has recently authored *Gli straccali di Manganelli* (2012).

Maurizio Pasquero (<info@mauriziopasquero.it>) holds an MA in Foreign Languages and Literatures at the Università Statale, Milan. His interests range from English, Anglo-Irish and American literature to Celtic history and culture. He currently focuses on the early diffusion in Italy of authors of the Irish national revival such as Yeats, Lady Gregory, Synge and “modernists” like James Joyce and Ezra Pound. He has published essays on the relationship between the writer and critic Carlo Linati and W.B. Yeats, and on Pound's literary activity in Italy. In 2010 he organized the conference *Carlo Linati tra 'Irish Renaissance' e rivoluzione joyciana*, held in Varese under the patronage of the Irish Embassy, and for the occasion edited *Belli spiriti d'Irlanda: versioni da Yeats, Lady Gregory, Synge and Joyce* (2010).

Enrico Reggiani (<enrico.reggiani@unicatt.it>) is Associate Professor of English Literature at the Faculty of Linguistic Sciences and Foreign Literatures of the Catholic University of the Sacred Heart (Milan), where he also teaches Anglophone Culture and Civilization. After initial inquiries in the field of English medieval literature, his research work and publications have focused primarily on Irish literature and culture in English, Catholic writers, literature and music, and literature and economy/economics. He has published books on Derek Mahon (*In attesa della vita. Introduzione alla poetica di Derek Mahon*, 1996), Yeats (*The Compl[i]mentary Dream, perhaps. Saggi su William Butler Yeats*, 2010), and Harriet Martineau (*Beau Idéal? Harriet Martineau e il “capitalist” in “A Manchester Strike”*, 2012). At present he is working on a book (provisionally) entitled *The Singing Master. Yeats and the tradition of poetry as song*. His blog *Irish Literature and other Literaria* (<<http://wbyeats.wordpress.com/>>) started in 2008.

Ann Saddlemeyer (<saddlemey@uvic.ca>) is Professor Emeritus of the University of Toronto, where she was Master of Massey College. She has written extensively on both Canadian and Irish literatures. Her previous editions include the works of Lady Gregory, the plays of J. M. Synge and the award-winning 2-volume *Collected Letters of John Millington Synge* (1983, 1984). She is co-General Editor of the Cornell Yeats series. Her most recent books are the biography *Becoming George: the Life of Mrs. W. B. Yeats* (2002) and *W. B. Yeats and George Yeats – The Letters* (2011).

Giuseppe Serpillo (<gserpillo@hotmail.com>) is Professor of English Literature at the University of Sassari (Sardinia). His main interest is poetry. He has translated poems by W.B. Yeats, Patrick Kavanagh, Desmond Egan, Desmond O'Grady and John Montague into Italian, and published essays on contemporary Irish poetry. Desmond Egan's *Poesie scelte*, which he edited with Francesco Marroni, was awarded the Bologna Prize in 1998. He has also published articles on playwrights (J.M. Synge, Sean O'Casey and Brendan Behan), and prose writers (Frank O'Connor, James Joyce and Sean O'Faolain). In 1994 he was the convenor, with Donatella Badin, of an international conference of Irish Studies at Sassari and Alghero. In 2002 he was awarded the O'Connor Cup by the Gerard Manley Hopkins Society for his contribution to the International Summer School in Monasterevin and his critical contribution to Irish Studies.

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE COMPARATE
COORDINAMENTO EDITORIALE DI
BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA: COLLANA, RIVISTE E LABORATORIO

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparate
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale OA*

Volumi

- Pavan Stefania, *Lezioni di poesia. Isif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 1)
- Rita Svandrik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008. (Strumenti per la didattica e la ricerca ; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 6)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 7)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009. (Strumenti per la didattica e la ricerca ; 95)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 14)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 15)
- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012. (Strumenti per la didattica e la ricerca ; 143)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012. (Strumenti per la didattica e la ricerca ; 144)
- Diana Battisti, *Eстетica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 16)

Riviste

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149

«LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X

«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978