

Polifonia nelle antologie di W.B. Yeats: il dialogo complesso tra folklore e letteratura

Vito Carrassi

Università degli Studi di Bari (<vito.carrassi@uniba.it>)

Abstract:

Compiling and publishing a folk narrative anthology is anything but a trivial, neutral undertaking, especially if this is set in a period of great literary and cultural fervour as was the late nineteenth century in Ireland. With his *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888) and *Irish Fairy Tales* (1892) W.B. Yeats gives rise to a complex narrative system in which, necessarily, heterogeneous, if not contradictory voices and points of view meet, and the editor's task is precisely to make this polyphony work. In the anthologized stories one observes the overlapping and interweaving of narrative levels that reflect a wide range of ideas, beliefs, knowledge, values from which emerges a picture of cultural and social Irish stratification, as well as of relationships being established between the lower and ruling classes, folklore and literature, orality and literacy. After examining in general the folk narrative anthology as an inherently polyphonic object, this essay proposes a specific reading of the Yeatsian collections, focusing in particular on the paratextual apparatus, namely on the borders, the frames of the text – where interactions take place between several narrative levels, as well as historical, cultural, and social meanings – in order to identify, if possible, elements of unity and coherence in a system constitutively plurivocal and open to a variety of interpretations.

Keywords: anthology, folklore, Irish Revival, storytelling, W.B. Yeats

Quando, nel 1888, William Butler Yeats pubblica, in veste di *editor*, l'antologia intitolata *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* dà alla luce un'opera di straordinaria complessità, per quanto a prima vista possa suscitare un'impressione ben diversa. Dietro un'apparente immediatezza e linearità essa cela infatti una molteplicità e varietà di meccanismi, moventi, voci, punti di vista e soprattutto interazioni che ne fanno un campo di studio tanto intrigante quanto insidioso. La mia potrà sembrare una pretesa eccessiva, ma ritengo che la raccolta yeatsiana (insieme alla successiva *Irish Fairy Tales*, del 1892) costituisca un osservatorio privilegiato dal quale e tramite il quale farsi un'idea

non solo del contesto letterario e più ampiamente culturale dell'Irlanda di fine Ottocento, ma direi anche, in retrospettiva, di quasi un secolo di storia irlandese – per lo meno nel campo dei rapporti tra folklore e letteratura¹ –, una storia che tale opera, sostanzialmente, rispecchia e riassume in maniera emblematica, sia pure dallo specifico e soggettivo punto di vista del suo autore (che, d'altra parte, non è certo una figura secondaria nel contesto in questione²).

In effetti, è proprio dalla parola 'autore' che possiamo partire per interrogarci sulla natura stessa di un'antologia narrativa e, di conseguenza, sui processi che essa mette in moto, in maniera esplicita o, più spesso, implicita. Un'antologia comporta, giocoforza, la coesistenza di elementi – nel nostro caso racconti³ – più o meno estranei l'uno all'altro che solo l'atto consapevole e mirato del suo autore, se così è lecito chiamarlo, mette l'uno accanto all'altro per formare un insieme più o meno omogeneo. Autore, tuttavia, può essere più correttamente definito chi, per le ragioni più disparate, decida a un certo punto di raccogliere in un unico volume racconti 'propri' (o poesie o drammi o altro ancora) in precedenza pubblicati separatamente (magari accanto a racconti altrui in antologie comprendenti testi di più autori). Che dire invece di chi si dedica alla raccolta e alla pubblicazione di racconti scritti e/o narrati da altri? Si può ancora parlare di autore? O meglio, a chi ascrivere – se è possibile – la paternità di un'antologia che si compone di narrazioni attribuibili a un numero più o meno cospicuo di individualità distinte (peraltro non sempre identificabili)?

Chiariamo subito un concetto. Qui non si parla di antologia *tout court*, bensì di quel genere di raccolta narrativa i cui testi possiamo definire di provenienza orale/popolare, diciamo pure 'folklorica' (aggettivo che uso con cognizione di causa, malgrado le distorsioni e gli equivoci cui ha dato origine nella nostra lingua⁴), e che sono stati riportati e assemblati in forma scritta e più o meno fedele all'originale da uno o più individui afferenti a un'*élite* culturale. Antesignani di tale genere, al contempo etnografico e letterario, sono ovviamente i fratelli Grimm, con il loro *Kinder- und Hausmärchen*, la cui prima edizione risale al 1812 e che rappresenta solo il primo (ma anche più universalmente conosciuto) episodio di una lunga e articolata vicenda che, ispirata dalla svolta culturale coincisa con il Romanticismo e il conseguente fiorire di ideali e movimenti di riscossa patriottica e di riscoperta delle proprie radici 'nazionali' (in opposizione a un razionalismo e un cosmopolitismo di matrice illuministica), si dipana lungo l'intero arco del XIX secolo, interessando la gran parte dei paesi europei. Ciò che ne deriva è un incontro senza precedenti – sia sul piano quantitativo, sia su quello qualitativo – tra popolo (inteso più che altro come classe contadina) e ceti dirigenti e intellettuali, e dunque tra retaggio folklorico e cultura letteraria, tra oralità popolare e scrittura erudita, un incontro che comporta tutta una serie di conseguenze politiche, sociali, culturali, ma che, per quanto ci riguarda, è innanzitutto luogo e fucina di complessità, sia in senso sincronico – in quanto implica il confronto e la valutazione delle reciproche distanze e differenze fra compagini

umane socialmente e culturalmente stratificate che coesistono all'interno di un medesimo contesto spazio-temporale – sia in senso diacronico – in quanto la tradizione orale veicolata dal popolo-narratore permette, almeno teoricamente, di ritornare al passato più o meno lontano (e più o meno mitizzato) in cui si presume che il racconto sia stato creato e di ricostruire così un pezzo della propria storia (nazionale e/o locale).

Per intendere il tipo di complessità che caratterizza un'antologia folklorica, mi pare opportuno richiamare un concetto portato alla ribalta da Michail Bachtin, "polifonia", benché lo studioso russo lo applichi più propriamente al romanzo e alla parola romanzesca⁵. Orbene, il termine polifonia, a stretto rigor di etimologia (e nella sua più comune accezione musicale), rimanda a una 'molteplicità simultanea di suoni', una molteplicità che innanzitutto – e in questo mi attengo al ragionamento di Bachtin – si contraddistingue per la sua intrinseca e sostanziale dialogicità⁶ e si contrappone all'unilateralità e univocità del monologo, con la conseguenza di produrre una visione del mondo plurale e pluralista che si esprime, appunto, in virtù di una pluralità di suoni, ossia di voci, di punti di vista che, consapevolmente o meno, delineano un quadro più complesso – e più problematico – della realtà di quello che può essere elaborato da un punto di vista singolare, per quanto sfaccettato, articolato e perfino contraddittorio possa essere il suo spettro d'osservazione⁷.

Un'antologia rappresenta un luogo intrinsecamente polifonico, e tanto più lo è un'antologia che nasce con l'intento programmatico di raccogliere e far conoscere a un pubblico più vasto e più 'colto' una produzione narrativa fino a quel momento confinata nell'ambito più circoscritto e più 'umile' della tradizione orale tenuta in vita dalle classi popolari e, più in particolare, da coloro che preservano e rinnovano l'antico e fondamentale rito dello *storytelling*, insieme a tutto il corredo di miti, credenze, saperi, valori che attraverso di esso si tramanda. Esempio, in tal senso, è ciò che scrive Yeats nell'"Introduction" di *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, da cui emerge pienamente la sua prioritaria funzione di 'mediatore' tra popolo ed *élite*, tra oralità e scrittura, tra folklore e letteratura, coppie (apparentemente) antitetiche che, nell'opera yeatsiana, si mutano in binomi chiamati a svolgere nuove funzioni e sprigionare nuovi significati, in particolare al servizio di quella rivoluzione culturale che fu l'Irish Revival⁸. Da un lato, infatti, egli afferma: "As to my own part in this book, I have tried to make it representative, as far as so few pages would allow, of *every kind of Irish folk-faith*" (Yeats 1977, 8; corsivo mio); qualche pagina prima aveva però puntualizzato: "These folk-tales are full of simplicity and musical occurrences, for *they are the literature of a class* for whom every incident in the old rut of birth, love, pain, and death has cropped up unchanged for centuries: who have steeped everything in the heart: to whom *everything is a symbol*" (Yeats 1977, 5; corsivi miei). Volendo riassumere – e tocchiamo qui un punto nevralgico del pensiero yeatsiano – *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (così come la successiva *Irish Fairy*

Tales) è sì una raccolta di folklore – e più precisamente delle credenze che caratterizzano la cultura del popolo irlandese e che sono essenziali per giungere a un'esatta comprensione della tradizione orale –, ma tale folklore è già in partenza inteso come una forma di letteratura, una forma di letteratura alternativa dotata di un proprio simbolismo che merita almeno lo stesso rispetto e la stessa attenzione che si concedono alla letteratura ufficialmente riconosciuta come tale⁹. Del resto, quale che sia l'approccio specifico di Yeats, in generale l'antologia si presta a fungere da arena di confronto tra mondi più o meno distanti – dunque, nel nostro caso, tra folklore e letteratura, o magari tra letteratura di matrice folklorica e letteratura erudita, o ancora tra differenti concezioni del folklore e della letteratura –, configurandosi come una sorta di area di transizione, di zona franca, di spazio ibrido dove, a prescindere dalle reali o presunte intenzioni dell'*editor*, si verifica una complessa intersezione e interazione di voci, idee, valori, moventi, finalità che, tutti insieme, danno vita a un sistema eterogeneo che solo in parte gli attori in gioco sono in grado di percepire e padroneggiare¹⁰. Per quanto unitario e ben congegnato possa essere il progetto elaborato dall'*editor*, egli dovrà, consapevolmente o meno, pagare il prezzo di un dialogo che non può essere ridotto alla mera somma delle sue parti (ché altrimenti sarebbe solo una sequenza di monologhi), ma che va compreso nella complessità delle relazioni che le parti intrecciano (in senso sincronico e diacronico) e nella pluralità delle risonanze che esse producono¹¹. Pertanto, ritornando al punto da cui eravamo partiti, appare assai problematica (e persino fuorviante) l'identificazione di un chiaro e ben definito concetto di autorialità, in quanto esso si scontra con una realtà in cui i confini fra un narratore e un altro e fra questi e il loro pubblico e fra la tradizione orale e una scrittura più o meno influenzata dalla letteratura sono quanto mai fluidi e mutevoli e dove è forse più corretto parlare di una narratività più o meno condivisa di volta in volta incarnata da una serie di voci individuali.

Anche perché, in un'antologia folklorica, oltre alla dimensione 'orizzontale' – ossia l'insieme dei racconti che vanno a comporre la totalità del corpus testuale e che, esprimendo ciascuno uno specifico punto di vista su un determinato soggetto folklorico, danno vita a un, sia pure implicito, dialogo intertestuale – occorre prendere in considerazione la dimensione 'verticale' della polifonia, vale a dire la simultaneità metanarrativa che connota ciascun racconto, tanto più complessa quanto maggiore è la distanza tra la fase orale – talvolta solo ipotetica o addirittura fittizia¹² – e la stesura o rielaborazione scritta, ovvero tra la performance contestuale di un racconto e la sua fissazione testuale, con quest'ultima che estrapola il racconto dal contesto originario e lo ricontestualizza in un'antologia¹³. Tra i vari piani del testo si instaura così un ulteriore dialogo, diciamo pure un meta-dialogo che, quando assume una forma esplicita, si svolge in quelle sezioni testuali che Genette ha efficacemente riunito sotto la nozione di 'paratesto'. In tale categoria rientrano, ad esempio, i due passi precedentemente citati dell'"Introduction" di *Fairy and*

Folk Tales of the Irish Peasantry, di per sé già indicativi non solo dell'approccio yeatsiano alla sua materia, ma anche di una più generale esigenza, per l'*editor* di un'antologia folklorica, di elaborare una cornice che inglobi o che tenti di inglobare la molteplicità dei racconti e delle istanze ad essi connesse all'interno di un quadro sufficientemente coerente e comprensibile, dunque unitario¹⁴. L'apparato paratestuale funge insomma da ponte, da raccordo tra i diversi livelli del testo e, in definitiva, funziona come una sorta di pausa che l'*editor* si prende tra un racconto e l'altro o tra una sezione e l'altra – sotto forma di introduzioni intermedie¹⁵, commenti a margine e note che denotano tutta l'importanza che Yeats dà al suo ruolo di 'folklorista' e al corretto inquadramento della cultura che si esprime attraverso i racconti dei contadini irlandesi – per fornire, a un lettore presumibilmente a corto delle nozioni utili a orientarsi in una tradizione narrativa estranea alla sua esperienza, i chiarimenti necessari a sostenere il suo sforzo interpretativo, nonché una traccia che lo aiuti a non smarrirsi nell'intricata rete inter- e meta-testuale che caratterizza un'antologia¹⁶.

D'altra parte, esempi di inserzioni paratestuali compaiono anche all'interno dei testi antologizzati, riferibili dunque a coloro che hanno raccolto 'sul campo' i racconti e ne hanno poi curato la pubblicazione da cui ha attinto l'*editor* Yeats. Tali cornici o intermezzi sono interessanti soprattutto perché ci danno un'idea, sia pure parziale, dell'intreccio di voci e punti di vista, del dialogo intertestuale, dell'intersezione di contesti che connotano l'occasione concreta della narrazione che sta all'origine del testo che poi leggeremo tra le pagine di un libro. Grazie a questi brani, a prescindere dalla loro attendibilità, entriamo nei meccanismi e nei moventi che presiedono al costituirsi di un racconto, alla sua trasmissione e perfino alla sua discussione.

Leggiamo, ad esempio, l'incipit di "Daniel O'Rourke": "People may have heard of the renowned adventures of Daniel O'Rourke, but how few are there who know that the cause of his perils, above and below, was neither more or less than his having slept under the walls of the Pooka's tower" (Yeats 1977, 90). L'informatore dal quale il *collector* (in questo caso Thomas Crofton Croker) trae il suo racconto parte dall'assunto che già in molti conoscano le avventure del suo protagonista, suggerendoci perciò che la sua è una storia già più volte raccontata e con una ricca tradizione alle spalle, ma subito dopo specifica che sono molti di meno coloro che conoscono la causa scatenante delle famose avventure, introducendo così l'elemento di peculiarità e di interesse della sua versione¹⁷. Una versione che egli ha attinto dalla viva voce del protagonista, in un'occasione ben precisa su cui non lesina dettagli: "An old man was he, at the time he told me the story, with grey hair and a red nose; and it was on the 25th of June 1813 that I heard it from his own lips, as he sat smoking his pipe under the old poplar tree, on as fine an evening as ever shone from the sky" (Yeats 1977, 90). La puntuale ricostruzione del contesto spazio-temporale in cui si è svolta la narrazione e la suggestiva descrizione del protagonista, oltre a riportarci al momento concreto della trasmissione orale del racconto, con-

feriscono un prestigio particolare a un testo che, in virtù della sua successiva trasposizione scritta, tenderà inevitabilmente a oscurare tutti gli altri che, sullo stesso argomento, continueranno a circolare in forma orale. Ma non per questo potrà dirsi autonomo da tale tradizione, non foss'altro che per la condivisione della fonte, ovvero lo stesso Daniel O'Rourke che, prendendo direttamente la parola, afferma: "I am often *axed* to tell it, sir [...] so that this is not the first time" (Yeats 1977, 90). L'informatore (e di conseguenza il *collector* che da lui ha tratto il racconto) è solo *uno* dei beneficiari delle performance narrative di Daniel O'Rourke, per cui la sua versione è più esattamente il frutto del sovrapporsi e intrecciarsi delle precedenti narrazioni, sulla cui fisionomia hanno certamente influito i diversi pubblici e le mutevoli occasioni che a queste hanno fatto da cornice. Il testo crokeriano, a sua volta, diverrà probabilmente fonte per ulteriori versioni orali della storia di Daniel O'Rourke, fornendo così il proprio contributo a quella stessa tradizione di cui è tributario; ma, soprattutto, sarà poi inglobato nell'antologia yeatsiana, dove naturalmente assumerà una funzione e un significato differenti rispetto a quelli avuti nell'antologia di provenienza, così come quest'ultima aveva modificato funzione e significato di un racconto orale attinto dalla viva voce dell'informatore-narratore, il quale, a sua volta, l'aveva ascoltato dallo stesso Daniel O'Rourke che, da parte sua, era stato certamente ispirato da chissà quante storie simili di precedenti narratori prima di elaborare la sua *personale* storia su quella figura del folklore irlandese che è il *pooka*.

Altrettanto emblematico è un passo che troviamo in chiusura di "The Lazy Beauty and Her Aunts", allorché la narratrice, dopo aver terminato il suo racconto, si rivolge direttamente al suo pubblico per commentare la storia e proporre la *giusta* esegesi: "And in troth, girls and boys, though it's a diverting story, I don't think the moral is good; and if any of you *thuckeens* [sciocchine] go about imitating Anty in her laziness, you'll find it won't thrive with you as it did with her" (Yeats 1977, 262). A differenza dell'esempio precedente, in cui il narratore-protagonista era sollecitato a raccontare la sua storia per soddisfare una curiosità 'individuale' (ricalcando sostanzialmente il rapporto *informant-collector*), qui facciamo un passo indietro ed entriamo in un contesto nel quale lo *storytelling* è un rito collettivo e lo *storyteller* interagisce e dialoga con un pubblico in funzione delle cui esigenze e reazioni deve modellare e adattare il suo racconto. Siamo cioè introdotti in un contesto puramente folklorico, un contesto nel quale la narrazione svolge una funzione eminentemente pratica, come emerge dalla morale che la narratrice distilla dalla sua storia e dal giudizio che ne dà. Ed è talmente pragmatica e concreta la narratrice nella sua interpretazione da assumere un approccio schiettamente disincantato, con il quale spazza via ogni eventuale illusione cullata dalle fervide menti del suo giovane pubblico: "There's no fairies now, and no prince or lord to ride by, and catch you idling or working; and maybe, after all, the prince and herself were not so very happy when the cares of the world or old age came on them" (Yeats 1977, 262-263). Neanche principi e principesse sarebbero insomma immuni al trascorrere del tempo e agli

affanni della vita quotidiana: una vera e propria dissacrazione dell'*happy ending* che siamo abituati ad associare alle fiabe dal nostro punto di vista forgiato dalla "Perrault-Grimm-Disney tradition" (Bacchilega 2012, 455). Il testo si conclude con un'ultima, interessante annotazione: "Thus was the tale ended by poor old *Shebale* (Sybilla), Father Murphy's housekeeper, in Coolbawn, Barony of Bantry, about half a century since" (Yeats 1977, 263). A prendere la parola è colui o colei che ha riferito il racconto al *collector* Patrick Kennedy (il testo è tratto da *The Fireside Stories of Ireland*, del 1870), allo scopo di dichiarare l'identità della narratrice e il contesto spazio-temporale in cui ha avuto luogo la sua performance narrativa. Ciò che più colpisce è il lasso di tempo intercorso fra quest'ultima e la sua trasposizione scritta – circa mezzo secolo – in quanto presuppone la presenza di uno o più mediatori tra l'originaria fonte orale e il *collector*, mediatori che, assecondati dall'inevitabile azione esercitata dal tempo, hanno verosimilmente modificato il testo di partenza, consegnando all'orecchio di Kennedy e poi alla sua antologia – tra i due momenti ci può essere uno scarto determinato dagli intenti e dalle necessità del *collector* – qualcosa di differente rispetto a ciò che era stato raccontato dalla 'povera' *Shebale* (a sua volta tributaria, presumibilmente, di una più o meno lunga catena di narrazioni sullo stesso tema). D'altra parte, se anche il testo fosse arrivato formalmente invariato, non possiamo ignorare o sottovalutare il fatto che, soprattutto a causa della distanza temporale, il contesto nel quale è ora fruito e tramandato non corrisponde più a quello originario, dando così luogo, necessariamente, a letture più o meno divergenti rispetto a quella esposta in prima persona dalla narratrice¹⁸.

Utile a farsi un'idea della complessa stratificazione che è generalmente implicita in un racconto di matrice folklorica è lo schema proposto da Bengt Holbek, benché esso si riferisca più specificamente all'insieme dei punti di vista che occorre considerare per tentare un'interpretazione esaustiva di un *fairytale*:

(1) That [the point of view] of the people who created the first versions of our fairy tales [...]. (2) That of the people who transmitted the tales down through the centuries. [...] (3) That of the storytellers from whom the tales were actually recorded. They are a subgroup of 2, but they differ in two respects: they are more or less known to us and they represent the last links of a chain that has been broken. [...] (4) That of the traditional audiences for whose benefit the tales were customarily told. [...] they are important for two reasons: first, because the traditional storytellers were recruited from their midst [...] and second because they exerted a "preventive censorship"¹⁹, i.e., they decided which tales they wanted to hear again and which might as well be forgotten. (5) That of the collectors and (6) that of the publishers of fairy tales. The points of view of collectors and publishers interest us mainly as an interference if we want to study the traditional fairy tales in their original setting; but the interference is in itself a factor of cultural history and also worthy of study as such. (Holbek 1985, 25-26)

I sei punti di vista individuati da Holbek possono essere letti come i sei stadi che attraversa un racconto prima di essere inglobato in un'antologia,

ma anche come i sei piani che esso in ogni caso conserva in sé, sebbene non più riconoscibili o non precisamente distinguibili. Da un lato chi ha creato il racconto, coloro che lo hanno tramandato nel corso del tempo e chi, da ultimo anello della catena, lo ha recitato permettendone la registrazione e trascrizione, senza dimenticare l'influsso esercitato dall'uditorio che di volta in volta ha ascoltato la narrazione; dall'altro i raccoglitori, che si sono incaricati di registrare e trascrivere il racconto, e coloro che lo hanno pubblicato, rendendolo fruibile a un più o meno vasto pubblico di lettori. Queste ultime due figure rappresenterebbero, secondo Holbek, altrettanti fattori di interferenza, se ci poniamo nell'ottica di chi volesse esaminare unicamente la tradizione orale del racconto, ma il passaggio dall'oralità alla scrittura, e dunque da un contesto folklorico a uno etnografico/letterario, rientra, come lo stesso Holbek sottolinea, nella storia culturale, che per noi coincide in particolare con la quasi secolare vicenda che, cominciata con le prime raccolte di testi orali in Irlanda, arriva fino alle antologie curate da Yeats. Perché, come già detto in apertura, *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* e *Irish Fairy Tales* non rappresentano semplicemente un tentativo fra tanti di mettere insieme un corpus di racconti orali, bensì un'operazione di più largo respiro che, riannodando i fili della storia e rileggendo con forte consapevolezza teorica l'intera tradizione delle *folk collections* irlandesi²⁰, dà vita a un'antologia di antologie o, se si preferisce, a un'antologia di secondo grado, una 'meta-antologia' che si caratterizza certamente per la varietà e peculiarità dei testi raccolti (e dei relativi *collectors*, nei confronti dei quali Yeats agisce da *publisher*, se vogliamo attenerci alla terminologia adottata da Holbek), dunque per la sua complessità in senso orizzontale²¹, ma forse ancora di più per il valore paradigmatico di una pluridimensionalità folklorico-letteraria e più ampiamente culturale che noi possiamo apprezzare in particolare nelle cornici e nei margini dei testi (il paratesto), là dove l'*editor* Yeats, pur non potendo inibire l'innata polifonia della sua macchina narrativa, si ritaglia uno spazio di autonomia dal quale può far sentire la *sua* voce, voce alla quale, in fin dei conti, spetta l'ultima parola e quindi la possibilità di dare un 'tono' generale e un abbozzo di unità a una raccolta altrimenti ingovernabile; è significativo in proposito che, proprio per conferire omogeneità e coerenza alle sue antologie, Yeats intervenga, anche in maniera radicale (si tratta infatti soprattutto di vistosi tagli), sui paratesti di alcuni *collectors* che, suggerendo una visione dissonante dalla sua, rischierebbero di traviare il lettore verso interpretazioni per così dire *eretiche*²².

C'è un interessante passaggio nella già citata "Introduction" in cui Yeats traccia, in effetti, una specie di consuntivo della tradizione antologica della quale è erede. È l'occasione per sottolineare la diversità di approccio alla narrativa orale autoctona da parte dei principali *collectors* irlandesi, una diversità che è il riflesso stesso della storia culturale d'Irlanda di quasi un secolo e del progressivo riconoscimento del valore intrinseco del folklore, un riconoscimento che la prima antologia yeatsiana (e in seguito le altre²³) intende consacrare

in chiave consapevolmente letteraria, oltre che rendere noto a un pubblico il più ampio possibile²⁴:

Croker and Lover, full of the ideas of harum-scarum Irish gentility, saw everything humorised. The impulse of the Irish literature of their time came from a class that did not – mainly for political reasons – take the populace seriously, and imagined the country as a humorist's Arcadia; its passion, its gloom, its tragedy, they knew nothing. [...] Carleton, a peasant born, has in many of his stories [...] especially in his ghost stories, a much more serious way with him, for all his humour. Kennedy, an old bookseller in Dublin, who seems to have had a something of genuine belief in the fairies, came next in time. He has far less literary faculty, but is wonderfully accurate, giving often the very words the stories were told in. But the best book since Croker is Lady Wilde's *Ancient Legends*. The humour has all given way to pathos and tenderness. We have here the innermost heart of the Celt in the moments he has grown to love through years of persecution, when, cushioning himself about with dreams, and hearing fairy-songs in the twilight, he ponders on the soul and on the dead. Here is the Celt, only it is the Celt dreaming.

Besides these are two writers of importance, who have published, so far, nothing in book shape – Miss Letitia Maclintock and Mr Douglas Hyde. Miss Maclintock writes accurately and beautifully the half Scotch dialect of Ulster; and Mr Douglas Hyde is now preparing a volume of folk tales in Gaelic, having taken them down, for the most part, word for word among the Gaelic speakers of Roscommon and Galway. He is, perhaps, most to be trusted of all. He knows the people thoroughly. Others see a phase of Irish life; he understands all its elements. His work is neither humorous nor mournful; it is simply life. (Yeats 1977, 6-7)

Nell'abbozzare questo profilo storico-critico, Yeats si assume sostanzialmente la responsabilità di individuare le figure e le tappe salienti della tradizione irlandese della *folk narrative collection*, e si potrebbe anzi dire che egli 'inventa' tale tradizione, nel senso che è il primo a delineare un quadro d'insieme del fenomeno e a sistamarlo e modellarlo in quello che si configura come un canone d'eccellenza, che è il prodotto di una precisa concezione del rapporto tra folklore, letteratura e idea di nazione²⁵. Croker e Lover da una parte (anni '20-'30 dell'Ottocento) e Hyde dall'altra (contemporaneo di Yeats) rappresentano, strategicamente, oltre che i due punti estremi di una parabola storica, i poli antitetici di un processo di maturazione ed emancipazione culturale che, all'approccio paternalistico, superficialmente (ma validamente) estetico e disimpegnato di un Croker o di un Lover, impregnati di una mentalità coloniale, sostituisce man mano un approccio più serio, eticamente responsabile e politicamente impegnato, che tocca il suo apice nella figura del 'patriota' Douglas Hyde, tra i primi assertori – ed esecutori, come attesta la sua antologia *Beside the Fire* (1890), cui si richiama entusiasticamente Yeats – di una de-anglicizzazione e conseguente gaelicizzazione del folklore irlandese²⁶. Ciò non toglie che Thomas Crofton Croker sia la fonte privilegiata da Yeats, colui dal quale egli attinge più materiale, quasi a sancire il valore prioritario

della qualità narrativa (e letteraria) di un testo rispetto a qualunque altra considerazione²⁷.

D'altra parte, non molto diversamente da ciò che aveva fatto Croker con i racconti ascoltati dalla voce dei suoi informatori – e diversamente da un 'fedele' trascrittore come l'osannato Hyde –, Yeats si accosta ai testi dei suoi predecessori con la (rispettosa) libertà dell' 'autore', purché tale concetto venga interpretato in chiave folklorica. Egli infatti (ma, in definitiva, tutti coloro che si cimentano nella raccolta di racconti della tradizione orale e che non nutrono pretese o esigenze di 'scientificità'²⁸) costruisce le sue antologie ricalcando un processo che è proprio del folklore, dove autore non è tanto chi ha creato un racconto (figura che solitamente resta ignota), bensì ciascuno dei membri di una comunità che, nel corso del tempo, lo ha ripreso per proprio conto, lo ha rielaborato e in questa nuova forma lo ha reintrodotta nel flusso della tradizione, esponendolo a eventuali (pressoché fisiologici) ulteriori cambiamenti²⁹. Yeats si inserisce così in una sorta di circolo virtuoso, dove dal folklore dei racconti orali dei contadini irlandesi si passa alla letteratura (variamente intesa) delle antologie che i suoi precursori ricavavano da quegli stessi racconti, ma questa letteratura viene poi rivisitata e rimaneggiata dal bardo di Sligo come se si trattasse di folklore – materia cioè collettiva e non individuale, o meglio frutto del contributo, nel tempo e nello spazio, di più individui – per consegnare alla tradizione letteraria e alla collettività – ovvero a una nazione irlandese che viveva allora una fase decisiva di quel processo di (ri)costruzione identitaria ed emancipazione culturale e politica che, circa trent'anni dopo, sarebbe culminato nella nascita dello Stato Libero d'Irlanda – un'ulteriore interpretazione, una sorta di 'aggiornamento' di un patrimonio narrativo più o meno condiviso che necessita di essere continuamente riletto e rivissuto per non isterilirsi in una vuota ripetitività. Il racconto folklorico non viene dunque recepito alla stregua di un inerte, pur se venerato, relitto di un passato illustre, ma come un prodotto ancora vivo e vitale, selezionato non tanto per la sua arcaica (o 'esotica') esemplarità, quanto per la sua capacità di influire sul contesto letterario (e non solo) contemporaneo³⁰. Non è un caso, evidentemente, se, a differenza dei suoi predecessori, Yeats scelga di non attingere in maniera diretta alla materia folklorica, ma lo faccia attraverso la mediazione di una nutrita schiera di *collectors* e *collections* che, a prescindere dall'estrema varietà e spesso discutibilità dei criteri adottati nella trasposizione su carta (o forse proprio in virtù di questo), sono la dimostrazione più eloquente del potenziale letterario insito nella tradizione orale.

Nel dialogare con le sue fonti – che a loro volta sono il prodotto dialogico di un confronto tra fonte orale (folklore) e stesura scritta (letteratura) – Yeats non fa soltanto luce sulla propria personale posizione rispetto a quello che dovrebbe essere il rapporto tra folklore e letteratura, tra oralità e scrittura, tra popolo ed *élite*, ma coglie, più in generale, la natura intrinsecamente intertestuale e, direi, intercontestuale non solo del racconto di matrice folk-

lorica, ma della cultura nella sua interezza, la quale si plasma, si trasmette e si modifica in virtù dell'intersezione e dell'interazione di testi e contesti, per cui al folklorista o al letterato, così come a qualunque individuo che cerchi di interpretare la realtà, non potrà mai offrirsi una materia immediata, originaria, pura, primigenia, bensì mediata, filtrata, depositaria di un numero imprecisato (e quasi mai precisabile) di strati storici e livelli culturali accumulatisi nel tempo e nello spazio³¹. E per quanto "Yeats was interested in the imagination of the peasant, not of previous collectors" (Sundmark 2006, 106), e in base a questo interesse preminente improntò il suo lavoro di antologista, con tutta la libertà d'intervento che abbiamo visto, egli non potrà mai realmente 'emendare' il testo dallo specifico contributo depositatovi da ciascuno dei suoi predecessori³², che si tratti dei *collectors* o, prima ancora, degli *storytellers* che si sono avvicinati nella trasmissione del racconto e che non necessariamente corrispondono all'idea 'mitica' che Yeats ha di una *peasantry* con la quale sente di condividere una peculiare visione della realtà³³.

Ad ogni modo, Yeats si impegna molto seriamente per riuscire a dare alle sue antologie un carattere spiccatamente personale e per piegarle ai suoi specifici canoni estetici e ideologici. Egli opera una selezione accurata e mirata sul vasto materiale che gli hanno messo a disposizione i suoi precursori, una selezione che ha il chiaro intento di costruire e tramandare una precisa immagine del folklore irlandese, della classe sociale che lo aveva preservato (i *peasants*) e dell'identità profonda della sua nazione, un'immagine tutt'altro che scientificamente mimetica o politicamente neutrale, ma piuttosto, a suo modo, rivoluzionaria, intesa cioè a risvegliare e mettere in moto, o anche solo a evocare, potenzialità, energie, risorse – artistiche e non solo – represses dalla cultura dominante (inglese) e/o non riconosciute dai suoi compatrioti e in grado, in prospettiva, di ispirare e avviare un reale processo di decolonizzazione, in primo luogo culturale e letteraria. Mary H. Thunten evidenzia i principali criteri che Yeats adotta per scegliere i racconti più 'consoni' a costruire tale immagine, criteri che sono probabilmente l'unica vera arma di cui l'*editor* dispone per porre un limite all'incontrollabile plurivocità delle sue antologie, o quanto meno per indirizzarla nel senso che più gli conviene:

After examining Yeats's sources for the materials he included in *Fairy and Folk Tales*, it is apparent he invariably chose the weirdest and most inexplicable materials available in them. And when he had to choose between similar materials in the various folklore collections, Yeats always used the most unusual and mysterious versions he could find. [...] He carefully distinguishes between imaginative extravagance and ridiculousness. [...] Yeats also rejected any story written to inculcate a moral [...]. He rejected any stories concerned with earthly matters only; stories which took place in countries other than Ireland; and stories [...] in which the Irish country people were characterized as especially materialistic, gullible, or silly. [...] Due to his dislike of historical interpretations of Irish folklore, Yeats omitted all legends concerning the early settlements of Ireland, a common type of Irish folklore [...]. (Thunten 1977, 74-75)

Il passo riportato chiarisce come l'approccio di Yeats alla tradizione narrativa irlandese comporti per lo più un'opera di sfrondamento, di minuziosa cernita tesa a 'salvare' solo ciò che risulta in linea con l'idea precostituita che egli ha del folklore, o meglio di ciò che il folklore *deve* essere affinché possa svolgere nel migliore dei modi le funzioni che gli sono richieste nel presente³⁴. In tale ottica si spiega la preferenza accordata alle varianti più insolite, più inspiegabili, più misteriose e, soprattutto, più ricche di immaginazione, tutte caratteristiche che si sposano con la concezione poetica ed esistenziale di Yeats e del movimento culturale di rinascita nazionale di cui vuole essere ispiratore. Il folklore irlandese deve veicolare di sé e dei suoi depositari un'inclinazione verso la magia, la poesia, la fantasia (una fantasia solida e non 'ridicola'), il soprannaturale, il trascendente, una tendenza insomma a superare una visione prosaicamente materialistica e storica della realtà. Si spiega allora il rifiuto di tutti quei racconti che dipingono il popolo irlandese secondo stereotipi denigratori, quelli che si concentrano su temi troppo terreni, quelli che pretendono di inculcare una morale, quelli che sono ambientati fuori dall'Irlanda e, un po' a sorpresa, quelli che vertono sugli albori della storia irlandese; questi ultimi, come Yeats certamente non ignora, rientrano in uno dei filoni più prestigiosi della tradizione (la cui trasposizione letteraria più famosa è quella del medievale *Leabhar Gabhála*), ma soprattutto, come sottolinea Thuente, rappresentano "a common type of Irish folklore" (75), qualcosa cioè di ben radicato nella cultura del suo popolo. Nel progetto yeatsiano, però, non c'è spazio per ciò che potrebbe contribuire a 'storicizzare' (e dunque limitare, ridimensionare, smitizzare) il folklore, ovvero per ciò che rischierebbe di compromettere il delicato equilibrio e la funzionale coerenza della sua (ri) costruzione. A Yeats non importa di travisare la realtà o darne un'immagine parziale, giacché la sua è una missione, non solo in nome dei suoi ideali, ma per il bene della patria, della letteratura e del folklore stesso. Si potrebbe anzi dire che, proprio in nome di quest'ultimo, Yeats giunga perfino a travisare o ridefinire volontariamente la nozione di *fairy tale*, termine che campeggia in entrambi i titoli delle sue due antologie e che, a rigore, dovrebbe rimandare a un genere narrativo – la nostra fiaba – che, in realtà, è pressoché assente dalle sue pagine, quasi totalmente occupate da *fairy legends*, racconti che, rispetto ai più 'letterari' *fairy tales*, hanno una ben più evidente connotazione 'folklorica', in quanto esprimono in maniera più diretta e più seria il *lore* del *folk* irlandese, soprattutto la sua predisposizione al contatto e al confronto con la realtà soprannaturale³⁵.

L'approccio yeatsiano al folklore irlandese, così come quello dei *collectors* che lo hanno preceduto, ci fa riflettere, più in generale, sul peso che può avere un singolo individuo – con tutto il corredo delle sue idee, esigenze, preferenze, idiosincrasie – nel costituirsi di una tradizione che dovrebbe rispecchiare una collettività più o meno ampia. Questo è tanto più vero in ambito folklorico, in virtù della relazione asimmetrica che si crea fra l'intellettuale e il potere della sua scrittura da una parte, i suoi informatori 'illetterati' (aggettivo variamente

modulabile) e la loro ‘vulnerabile’ oralità dall’altra, asimmetria che, nel caso delle antologie yeatsiane, vede invece la scrittura dei *collectors* occupare una posizione di debolezza rispetto al potere, teoricamente assoluto, esercitabile dalla meta-scrittura dell’*editor*. Ciò nonostante, resta il fatto incontrovertibile che ciascun racconto incluso in un’antologia folklorica è l’esito di un dialogo complesso, diciamo pure di un compromesso raggiunto sul campo, in maniera sempre nuova (in ragione del mutare del contesto), fra lo *storyteller* e il *collector*, anche se poi le cose possono essere ulteriormente modificate a tavolino, quando il *collector* (e tanto più l’*editor*) gode della libertà e della distanza necessarie a fare del suo lavoro di raccolta un’opera coerente con il suo pensiero e i suoi obiettivi e fruibile da un pubblico, presumibilmente, ben diverso da quello originario. A Yeats in quanto ultimo anello della catena tocca in sostanza il compito di assemblare e dirigere un’orchestra che, per quanto amalgamata e indirizzata dalle sue scelte e dalle sue esclusioni, presenta una molteplicità di elementi più o meno differenti e più o meno in contraddizione fra loro, senza contare che ciascuno suona contemporaneamente su più di uno spartito (i vari strati narrativi di un racconto). Data l’oggettiva complessità dell’impresa, l’unico risultato che ci si potrà ragionevolmente attendere dall’*editor* sarà quello di far sì che la polifonia non si tramuti in una cacofonia. Che è come dire conferire dignità letteraria al folklore, un obiettivo che, a giudicare dalle vicende successive della letteratura irlandese (ma non solo), è stato tenacemente perseguito e (non di rado) brillantemente conseguito³⁶. Ciò dimostra la sostanziale validità dell’operazione antologica di Yeats e fornisce un’ennesima riprova della profonda correlazione esistente tra quelle due sfere della creatività umana che sono il folklore e la letteratura³⁷.

Note

¹ Cfr. Foster: “These [le due antologie yeatsiane] would be useful starting points for an investigation into the history of the relationship between folktale and fiction in Ireland. [...] Yeats is a pioneering transitional figure. His early anthologies once commemorate fiction’s exploitation of folklore during the nineteenth century and try to undo some of the damage to folklore (and to Ireland) so inflicted” (1987, 206-207).

² Cfr. Foster: “At the center, radius, and circumference of these issues [i rapporti tra folklore, letteratura e Irish Revival] moves the restless, protean figure of Yeats, poet, playwright, fictionist, field-collector, anthropologist, theorist of folklore, and student of matters spiritual” (1987, 206).

³ In *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* sono presenti anche tredici *ballads* (due delle quali, *The Stolen Child* e *The Priest of Coloony*, composizioni originali di Yeats) che in questa sede tralascieremo, ma che ad ogni modo si saldano in maniera organica al più vasto insieme costituito dai racconti.

⁴ Ricordo che il termine *Folk-Lore* viene usato per la prima volta dall’archeologo William Thoms (sotto lo pseudonimo di Ambrose Merton) nel 1846, in una lettera inviata alla rivista *The Athenaeum*. Si tratta di un neologismo coniato a partire da due parole arcaiche di origine sassone, *Folk* ‘popolo’ e *Lore* ‘sapere’, dunque ‘sapere del popolo’, per intendere un patrimonio culturale specifico delle classi popolari e considerato come il residuo o la sopravvivenza di un passato più o meno remoto. Se in altri ambiti culturali *Folklore* (che nel frattempo è diventato una parola

unica ed è passato a indicare anche la scienza che si occupa della materia 'folklorica') ha mantenuto, a grandi linee e compatibilmente con l'evoluzione degli studi, il significato originario, in Italia il termine è andato incontro a un progressivo svilimento, come è attestato dall'uso che se ne fa nella lingua comune. Di conseguenza l'aggettivo 'folklorico' sembra richiamare fenomeni di vuota e superficiale ripresa, se non di contraffazione e mistificazione, di elementi della cultura popolare o, più correttamente, tradizionale, specialmente nell'odierno clima di revivalismo e febbre identitaria. Da parte mia rivendico l'uso scientifico di 'folklore' e 'folklorico' e rimando ai termini 'folklorismo' e 'folkloristico' per esprimere tutto ciò che concerne il loro travisamento ed erronea interpretazione. Per un'accurata ed esauriente analisi storica e teorica del concetto di folklore suggerisco in particolare Bronzini 1970, 7-32 e Ó Giolláin 2000, 32-62.

⁵ Vedi Bachtin 1979, 67-230.

⁶ Vedi Bachtin: "Il fenomeno dell'interna dialogicità, come abbiamo detto, in misura maggiore o minore è presente in tutte le sfere della vita della parola. [...] nella prosa artistica, in particolare nel romanzo, essa compenetra dall'interno l'atto stesso con cui la parola concepisce il suo oggetto e il modo della sua espressione, trasformando la semantica e la struttura sintattica della parola. Il reciproco orientamento dialogico diventa qui come un evento della parola stessa che dall'interno vivifica e drammatizza la parola in tutti i suoi momenti" (1979, 92).

⁷ Va d'altronde sottolineato che, diversamente da un'antologia, un romanzo, per quanto complesso, composito e stratificato possa essere, è solo *relativamente* polifonico. Per dirla con Cesare Segre: "L'orchestra che il narratore [leggi anche 'l'autore'] dirige è composta di una sola voce infinite volte rifratta: la sua" (1991, 5).

⁸ Cfr. Foster: "The two volumes [le due antologie yeatsiane], despite their entertaining variety, are given unity by Yeats's fundamental requirements and by his omissions and editing, which on occasion follow the demands of genuine folklore but more often follow these of the Irish revival in disguised, popular form" (1987, 207). Avremo modo di tornare sul tema dell'unità delle antologie e dell'*editing* operato da Yeats.

⁹ Tanto più che il folklore irlandese può vantare la prestigiosa continuità con un passato illustre. Cfr. Ó Giolláin: "He [Yeats] considered folklore to be a continuation of the same imagination that created medieval Irish heroic literature" (2000, 105). Un punto di vista, questo, che, sebbene bisogno di un'attenta contestualizzazione storico-culturale, ritengo fondamentalmente corretto e soprattutto eccezionalmente gravido di (positive) conseguenze teoriche.

¹⁰ La redazione di un'antologia folklorica pone sul tavolo alcune questioni basilari che, se ignorate, determinano una comprensione assolutamente limitata e perfino distorta del fenomeno in questione. Cfr. Abrahams: "[...] what happens to an oral composition when it is set down in writing – especially what occurs when an improvised performance designed for a small-group audience suddenly becomes a permanent composition capable of being perused by an audience of infinite numbers? What compositional habits remain when performers learn to channel their creativity into a medium of record? And what does this do to expectations and demands of their audience?" (1972, 84).

¹¹ In questo senso appare particolarmente appropriato il concetto di 'intertestualità', che così viene inteso da Cristina Bacchilega: "Intertextuality, to gloss Julia Kristeva, is not the dialogue of fixed meanings or texts with one another; it is an intersection of several speech acts and discourses (the writer's, the speaker's, the addressee, earlier writers' and speakers'), whereby meanings emerge in the process of how something is told and valued, where, to whom, and in relation to which other utterances" (2012, 453).

¹² Come denuncia Richard Dorson, allorché conia la nozione di *fakelore*, che illustra in questi termini: "Fakelore is the presentation of spurious and synthetic writings under the claim that they are genuine folklore. These productions are not collected in the field but are rewritten from earlier literary and journalistic sources in an endless chain of regurgitation, or they may even be made out of whole cloth [...]" (1969, 60). Tuttavia, ciò che Dorson identifica (in tono critico) come *fakelore* caratterizza in realtà buona parte delle antologie folkloriche più rinomate

(a partire proprio dalla raccolta dei fratelli Grimm) ed è, in fin dei conti, insito nei meccanismi stessi che sovrintendono al folklore come processo di creazione, fruizione e ri-creazione culturale. Per una ridefinizione e ricontestualizzazione del concetto di *fakelore* vedi Dundes 1985.

¹³ L'estrapolazione del racconto dal contesto vivo della narrazione orale fatta dinanzi a un pubblico più o meno partecipe comporta inevitabilmente delle perdite, sul piano dei significati, a cui il testo scritto (e pubblicato) non può certo rimediare, come sottolinea Lauri Honko: "We are not able to say much on the basis of folklore texts alone about the actual meanings that a particular text sets in motion in a particular situation; large parts of these meanings go beyond and past the text: they are formed, conveyed and elicited extra-textually" (1985, 37-44; vedi in particolare 39)

¹⁴ Cfr. Genette: "È attraverso il paratesto dunque, che il testo diventa libro e in quanto tale si propone ai suoi lettori e, in genere, al pubblico. [...] Questa frangia [definizione del paratesto data da Philippe Lejeune e ripresa da Genette], in effetti, sempre portatrice di un commento autoriale, o più o meno legittimato dall'autore, costituisce, tra il testo e ciò che ne è al di fuori, una zona non solo di transizione, ma di *transazione*: luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il compito, più o meno ben compreso e realizzato, di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi, si intende, dell'autore e dei suoi alleati" (1989, 4).

¹⁵ In *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* Yeats, oltre all'"Introduction" generale già citata, inserisce un'introduzione specifica in apertura di ciascuna delle sezioni (significativamente identificate in base al tipo di creatura o fenomeno soprannaturale che caratterizzano i relativi racconti) in cui è suddivisa la raccolta. Come sottolinea, in proposito, Mary H. Thuente: "Neither Croker nor Kennedy had used introductions to separate groups of stories. Yeats's categories and his carefully prepared introductions indicate a much more serious approach than that of any previous Irish folklorist" (1977, 72-73).

¹⁶ Va comunque sottolineato che anche nell'apparato paratestuale Yeats è il più delle volte tributario delle sue fonti, dunque, come nel caso dei racconti, egli rielabora e assembla materiale altrui più che esprimere posizioni del tutto inedite. Diciamo che è dal disegno d'insieme e dalla finalità dell'opera che emerge la vera originalità di Yeats, come è del resto inevitabile per un *armchair folklorist*. Vedi in proposito Kinahan 1983.

¹⁷ Quello di "Daniel O'Rourke" è in effetti uno dei temi narrativi più noti e apprezzati della tradizione irlandese, anche in virtù di trasposizioni letterarie e teatrali di cui lo stesso Croker rende conto in un commento esplicativo che colloca in appendice al racconto (omesso da Yeats nella sua antologia), commento nel quale, però, rivendica innanzitutto la maggiore 'autenticità' della sua versione: "The tale of Daniel O'Rourke, the Irish Astolpho, is a very common one, and is here related according to the most authentic version" (1825-1828, 291).

¹⁸ Alan Dundes propone un'interessante analogia fra la critica letteraria e ciò che definisce *metafolklore*, ossia l'insieme dei significati e delle interpretazioni che i diversi contesti e gli individui ad essi afferenti attribuiscono a un testo folklorico. Anche nella tradizione orale c'è insomma spazio per una sorta di 'critica del testo' ed è un dovere dello studioso prenderne atto e cercare di esplicitarla, come sottolinea lo stesso Dundes: "For each item of oral literature, there is a variety of oral literary criticism. This is an important point inasmuch as folklorists, despite the fact that they are accustomed to thinking of variation in the texts of folklore, often wrongly assume that there is only one correct meaning or interpretation. There is no one right interpretation of an item of folklore any more than there is but one right version of a game or song. [...] There are multiple meanings and interpretations and they all ought to be collected" (1966, 507-508).

¹⁹ Si riferisce al ben noto e fondamentale concetto elaborato da Pëtr Bogatyřev e Roman Jakobson (1929), secondo i quali "l'esistenza di una opera folclorica presuppone necessariamente un gruppo sociale che l'accoglie e la sanziona. Nello studio del folklore si deve sempre tener presente come principio basilare la *censura preventiva della comunità*. Adoperiamo qui con intenzione l'espressione 'preventiva', perché di un fatto folclorico non si tratta di consi-

derare i momenti della biografia che ne precedono la nascita, né del concepimento, né della vita embrionale, bensì i momenti della nascita del fatto folclorico come tale e della sua sorte successiva” (trad. it. in Bronzini 1980, 85). Un passo che spiega bene quale sia il peso esercitato dal pubblico su un racconto orale (e dunque l'importanza di tale punto di vista, benché quasi mai esplicitabile).

²⁰ Cfr. Thuente: “In the process of compiling *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888) and *Irish Fairy Tales* (1892) Yeats claimed to have read ‘most, if not all, recorded Irish fairy tales’. He spent the whole summer of 1887 in Sligo collecting oral folklore and then devoted at least seven months to searching out, reading and selecting published folklore. Yeats’s attempt to bring together selections from as many authors and sources as possible indicates *he intended to survey and comment upon the entire tradition, not merely to publish whatever materials came randomly to hand*” (1977, 64; corsivo mio).

²¹ Stando alla “List of Sources” curata da Mary H. Thuente e pubblicata in Yeats (1977, XVII-XXI), sarebbero ben quaranta (compreso se stesso) gli autori (alcuni dei quali con più di un’opera) e una decina tra riviste e pubblicazioni di vario genere a cui Yeats avrebbe attinto per la stesura delle sue antologie. Numeri sufficienti a dare un’idea della complessità dell’operazione messa in atto, ma anche del grande interesse suscitato nell’Irlanda dell’Ottocento dal folklore e dell’importanza attribuita alla sua salvaguardia e divulgazione.

²² Cfr. Thuente: “*Authorial commentary and superfluous literary atmosphere* which did not support Yeats’s presentation of Irish folklore as a uniquely subject matter free from stale English literary conventions were omitted. [...] All of Yeats’s criteria of selection, including his *omissions and alterations in his sources*, reflect his attempt to present fairy land as representative of a separate spiritual realm which was to be taken seriously even if it could not be understood” (1977, 75-76; corsivi miei).

²³ Nell’arco di cinque anni, ossia tra il 1888 e il 1893, Yeats si contraddistingue per una febbrile opera di antologista, che lo porta a pubblicare, oltre ai già citati *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888) e *Irish Fairy Tales* (1892), *Stories from Carleton* (1889), *Representative Irish Tales* (1891) e, soprattutto, *The Celtic Twilight* (1893), che è in realtà un testo più composito e variegato, nel quale Yeats si cimenta fra l’altro nella raccolta diretta di racconti dalla viva voce dei narratori.

²⁴ Cfr. Bramsbäck: “[...] Yeats worked for the preservation and spreading of folklore and its communication to a larger number of people as well as for artistic use of it in creative writing: native tradition should function as a living organism in a country’s literature” (1971-1973, 56).

²⁵ Cfr. Kinahan: “In the years that followed the appearance of *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland*, la prima antologia folklorica pubblicata in Irlanda, ad opera di Croker, Irish folk-tales in English began to appear in print in a variety of books and journals. Their accumulation in the course of the century was gradual but steady; and *Fairy and Folk Tales* was the earliest attempt made by anyone to anthologize the most notable among the published tales, stories that, taken *en bloc*, made up what Yeats of 1892 called ‘perhaps the most beautiful folk-lore in the world’” (1983, 255).

²⁶ Vedi Ó Giolláin, che dedica un intero capitolo a “The Gaelicization of Folklore” (2000, 114-141), il quale prende avvio proprio da un discorso tenuto da Douglas Hyde alla National Literary Society nel 1892, intitolato *The Necessity for de-Anglicising Ireland*.

²⁷ Prova ne sia che la prima antologia di Croker, *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland* (1825-1828), riscosse un grande successo editoriale e fu vivamente apprezzata da figure eminenti quali Walter Scott e i fratelli Grimm i quali la tradussero in tedesco ad appena un anno dalla sua uscita.

²⁸ Dilemma annoso e sempre attuale quello tra un approccio più libero e ‘letterario’ e uno più fedele e ‘scientifico’ al folklore, sollevato dalla natura stessa di quest’ultimo e che riflette plasticamente l’ampio ventaglio di interpretazioni e di usi a cui esso ha dato luogo. Dilemma cui non è estraneo lo stesso Yeats, il quale si esprime nella maniera che ci si potrebbe aspettare da un letterato: “The various collectors of Irish folk-lore have, from our point of view, one great merit, and from the

point of view of others, one great fault. They have made their work literature rather than science, and told us of the Irish peasantry rather than of the primitive religion of mankind, or whatever else the folklorists are on the gad after. To be considered scientists they should have tabulated all their tales in forms like grocers' bills [...]. Instead of this they have caught the very voice of the people, the very pulse of life, each giving what was most noticed in his day" (1977, V-VI).

²⁹ Particolarmente appropriata, per comprendere la nozione di autorialità in ambito folklorico, mi sembra una similitudine proposta da Antonino Pagliaro, pur se riferita al campo linguistico: "[...] il sentiero nel bosco si forma, perché prima uno, poi altri lo hanno percorso e i passi hanno finito per segnarne la traccia: un'attività ha creato la sua forma" (Pagliaro 1957, 79).

³⁰ Cfr. Fitzgerald: "In contrast to Ferguson, however, Yeats did not attempt simply to recount the old legends for a modern audience. [...] For Yeats, legends, myths, and folk tales had a present force and reality that went beyond mere antiquarian value" (1989, 21).

³¹ Anche se, in realtà, nel suo approccio alla tradizione irlandese, e in particolare nei confronti della classe contadina depositaria di tale tradizione, Yeats culla appunto l'illusione di giungere alla primitiva purezza di un'originaria *Irishness* non ancora contaminata dal cristianesimo e dalla squallida modernità. Cfr. Fitzgerald: "It is the peasant as *primitive* that catches Yeats's imagination. [...] Yeats's peasant, as primitive, is not only pagan, but 'pure': he is the distillation of a folk tradition that extends back to before Christianity reached Ireland. It is thus essential that he be protected from the impurities of the modern world" (1989, 28). D'altra parte, questa stessa aspirazione a una primitiva purezza può essere letta come una legittima, ancorché discutibile, chiave interpretativa con cui Yeats si accosta alla tradizione e la fa propria, diciamo pure il suo personale filtro ideologico attraverso il quale egli (al pari di chiunque altro) contribuisce ad arricchire (o a compromettere, a seconda dei punti di vista) lo spessore culturale dell'oggetto in questione.

³² C'è un passo di Bachtin che mi sembra particolarmente efficace per spiegare questa insopprimibile stratificazione testuale: "Ogni parola ha l'aroma del contesto e dei contesti nei quali essa ha vissuto la sua vita piena di tensione sociale; tutte le parole e tutte le forme sono abitate da intenzioni" (1979, 101).

³³ Cfr. Sundmark: "Yeats was originally drawn to folklore because of the 'proof' it seemed to offer of a supernatural reality. Belief in Fairyland also gave Yeats and the peasantry a common denominator – Irishness defined as belief in the occult" (2006, 105).

³⁴ Yeats sembra operare in maniera inversa rispetto a quanto fanno altri intellettuali dell'Ottocento intenti a 'manipolare' il folklore per perseguire determinati obiettivi extra-folklorici (identitari, politici, letterari, ecc.). Se i secondi tendono ad aggiungere o, all'occorrenza, a inventare rispetto a ciò che offre realmente la tradizione (e ritorniamo così al concetto di *fakelore*), Yeats preferisce sottrarre, scartare ciò che ritiene superfluo o inadatto e preservare solo ciò che rispecchia la sua 'alta' concezione del folklore (che però potremmo considerare come un'ulteriore forma di *fakelore*). Cfr. Dundes: "Fakelore apparently fills a national, psychic need: namely, to assert one's national identity, especially in a time of crisis, and to instill pride in that identity. [...] It may be true that ideally folklore serves the cause of national identity cravings, but where folklore is deemed lacking or insufficient, individual creative writers imbued with nationalistic zeal have felt free to fill in that void. They do so creating a national epic or national 'folk' hero *ex nihilo* if necessary, or what is more usual, they embroider and inflate fragments of folklore into fakeloric fabrications" (1985, 13).

³⁵ Cfr. Sundmark: "Yeats was not especially interested in the fairy tale itself – not the form, nor the genre; what interested him was the 'folk', especially the Irish peasant and the Irish poet (himself), and how they/he may come in contact with the supernatural. The legend and the memorat do that well, whereas the fairy tale, which is a world unto itself, does not. For Yeats fairy tales are really 'fairy legends', which is a word he uses in his introduction to *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*; they are not fairy tales in the sense of *Märchen* or wonder tales. 'Fairy legend' is suggestive of legendary encounters with supernatural beings" (2006, 101).

³⁶ Sull'uso del folklore nella letteratura irlandese del Novecento e sulla varietà di esiti prodotta da tale connubio rimando in particolare a Quintelli-Neary (1997).

³⁷ Riprendendo e in parte rimodulando le tesi classiche di Bogatyřev e Jakobson (1929), Cristina Bacchilega afferma: “[...] we can say that, as artistic and communication systems, folklore and literature share an affinity, but often serve different social functions and operate according to distinct, but non mutually exclusive, dialectics of *langue* and *parole*” (1989, 83).

Opere citate

- Abrahams R.D. (1972), “Folklore and Literature as Performance”, *Journal of the Folklore Institute* IX, 2-3, 75-94.
- Bacchilega Cristina (1989), “Calvino’s Journey: Modern Transformations of Folktale, Story, and Myth”, *Journal of Folklore Research* 26, 2, 81-98.
- (2012), “Folklore and Literature”, in R.F. Bendix, Galit Hasan-Rokem (eds), *A Companion to Folklore*, Oxford, Blackwell Publishing, 447-463.
- Bachtin Michail (1979 [1934-1935]), “La parola nel romanzo”, in Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 67-230.
- Bogatyřev Pëtr, Jakobson Roman (1929), “Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens”, in J. Schrijnen, S.W.J. Teeuwen (eds), *Donum natalicium Schrijnen verzameling van opstellen door oudleerlingen en bevriende vakgenooten opgedragen aan Mgr. Prof. Dr. Jos. Schrijden bij gelegenheid van zijn zestigsten verjardag 3 Mei 1929*, Nijmegen, N.V. Dekker & Van de Vegt, 900-913.
- Bramsback Birgit (1971-1973), “William Butler Yeats and Folklore Material”, *Béaloideas* 39/41, 56-68.
- Bronzini G.B. (1970), *Folk-Lore e cultura tradizionale*, Adriatica, Bari.
- (1980), *Cultura popolare. Dialettica e contestualità*, Dedalo, Bari.
- Croker T. Crofton, ed. (1825-1828), *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland*, London, John Murray.
- Dorson Richard (1969), “Fakelore”, *Zeitschrift für Volkskunde* 65, 56-64.
- Dundes Alan (1966), “Metafolklore and Oral Literary Criticism”, *The Monist* 50, 4, 505-516.
- (1985), “Nationalistic Inferiority Complexes and the Fabrication of Fakelore: A Reconsideration of Ossian, the *Kinder- und Hausmärchen*, the *Kalevala*, and Paul Bunyan”, *Journal of Folklore Research* 22, 1, 5-18.
- Fitzgerald Joan (1989), “Yeats’s Irish Traditions”, *Textus* 2, 17-40.
- Foster J.W. (1987), *Fictions of the Irish Literary Revival: A Changeling Art*, Syracuse, Syracuse UP.
- Genette Gérard (1989 [1987]), *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C.M. Cederna, Torino, Einaudi.
- Grimm Jacob, Grimm Wilhelm, Hrsgg. (1812-1815), *Kinder- und Haus-Märchen*, Berlin, Realschulbuchhandlung.
- Holbek Bengt (1985), “The Many Abodes of Fata Morgana or The Quest for Meaning in Fairy Tales”, *Journal of Folklore Research* 22, 1, 19-28.
- Honko Lauri (1985), “Empty Texts, Full Meanings: On Transformal Meaning in Folklore”, *Journal of Folklore Research* 22, 1, 37-44.
- Hyde Douglas, ed. (1890), *Beside the Fire: A Collection of Irish Gaelic Folk Stories*, London, D. Nutt.

- Kennedy Patrick, ed. (1870), *The Fireside Stories of Ireland*, Dublin, M'Glashan & Gill.
- Kinahan Frank (1983), "Armchair Folklore: Yeats and the Textual Sources of 'Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry'", *Proceedings of the Royal Irish Academy. Section C: Archaeology, Celtic Studies, History, Linguistics, Literature* 83C, 255-267.
- Ó Giolláin Diarmuid (2000), *Locating Irish Folklore. Tradition, Modernity, Identity*, Cork, Cork UP.
- Pagliari Antonino (1957), *La parola e l'immagine*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Quintelli-Neary Marguerite (1997), *Folklore and the Fantastic in Twelve Modern Irish Novels*, Westport, Greenwood.
- Segre Cesare (1991), *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi.
- Sundmark Björn (2006), "Yeats and the Fairy Tale", *Nordic Irish Studies* 5, 101-108.
- Thuente M.H. (1977), "W.B. Yeats and Nineteenth-Century Folklore", *The Journal of Irish Literature* 6, 64-79.
- Yeats W.B., ed. (1888), *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, London-New York-Toronto, W. Scott-T. Whittaker-W.J. Gage.
- (1889), *Stories from Carleton*, London-New York, W. Scott-W.J. Gage.
- (1891), *Representative Irish Tales*, New York, Putnam.
- (1892), *Irish Fairy Tales*, London, T. Fisher Unwin.
- (1893), *The Celtic Twilight: Men and Women, Dhools and Fairies*, London, Lawrence and Bullen.
- (1977), *Fairy and Folk Tales of Ireland*, Gerrards Cross, Colin Smythe.