

Recensioni / Reviews

William Wall, *The Yellow House*, Ennistymon, Salmon Poetry, 2017, pp. 106, € 12, ISBN 978-910669-87-7

William Wall (Cork, 1955), narratore e poeta conosciuto in Italia per la raccolta poetica *Le notizie sono* (Faenza, Mobydick, 2012), sapientemente tradotta da Adele D'Arcangelo, è noto anche per i suoi legami con numerose istituzioni culturali del nostro paese, tra cui Scuola Interpreti e Traduttori di Forlì¹, oltre che per la collaborazione con autori come il compianto Giovanni Nadiani, scrittore e germanista di grande talento. Alcuni mesi fa è uscito un suo nuovo libro, che segna una tappa significativa nella crescita della sua scrittura, avviata verso un'ulteriore maturazione. I riconoscimenti in questi anni, infatti, non gli sono mancati: il suo romanzo *This Is The Country* si è qualificato per il Man Booker Prize, 2005, il Young Mind Prize e per l'Irish Book Awards; i suoi racconti e le sue poesie hanno vinto numerosi premi, tra cui The Virginia Faulkner Award, 2011. Nel 2017, con i racconti dal titolo *The Islands*, si è aggiudicato il prestigioso Drue Heinz Prize for Literature, premio che gli ha consentito di tenere *reading* di successo negli Stati Uniti.

La sua nuova raccolta poetica si sviluppa lungo due direttrici principali: lirica ed elegiaca, la prima; più vicina ai canoni della poesia civile, la seconda. In qualche modo speculari appaiono la poesia di apertura e di chiusura, "The Yellow House" e "Lament for the Yellow House", entrambe ispirate a una perdita, a un venir meno, seppure a distanza di decenni e nel segno di una diversa intensità emozionale.

La poesia che offre il titolo al volume inaugura una serie di testi nei quali si consuma l'elaborazione del lutto per le persone care perdute e dove il registro lirico si declina attraverso il sentimento della *caducità* delle cose e del vivere. Di questo tema aveva parlato Freud in un brevissimo ma illuminante scritto del 1915 (*Vergänglichkeit*), in cui riportava una conversazione con Rainer Maria Rilke e Lou Salomè: tutto ciò che avevano amato sembrava a loro svilito dalla transitorietà delle cose, mettendo in discussione il valore della bellezza e quello stesso dell'esistenza. Muovendo da questo senso di caducità, in non poche pagine di

¹ Dipartimento di Interpretazione e Traduzione, Università di Bologna.

Wall si respira un'atmosfera di rivisitazione del passato dove, pur in presenza di un registro malinconico, una scrittura vigile e sorvegliata evita ogni forma di abbandono al rimpianto.

Analogamente alla poetessa statunitense Sharon Olds nell'ispirata raccolta *The Living and the Dead* (1984), William Wall percorre un suo personale viaggio nell'Ade dove, attraversando i luoghi dell'assenza, ritrova i fantasmi del passato. Il primo itinerario parte dalla casa dove era cresciuto, *the yellow house*, appunto, distrutta nel 2008 da un'esplosione. Tra le macerie della memoria, il poeta rivede frammenti di vita vissuta, traendone un'amara conclusione: "the past is an animal / burrowing inside out" (il passato è un animale / che scava scomposto); "the past [...] is a mine in the heart" (il passato [...] è una miniera nel cuore)², mentre sullo sfondo sfilano le *dramatis personae* in un crescendo di solitudine.

L'esplorazione prosegue nelle "Five elegies", dove "la morte è una presenza forte", come scrive David Toms in un'accurata recensione apparsa alcuni mesi fa. William Wall, nei panni di Odisseo, prosegue la sua discesa metaforica nel sottosuolo dove, sullo sfondo del porto di Genova, con un'immagine degna dei poemi omerici, vede "the wine dark sea and the stars" (il mare color rosso vino e le stelle) e una lucciola solitaria sotto una pianta di limone a evocare la sorella scomparsa. In una delle poesie più riuscite, c'è spazio anche per gli amici, per quel Guido Leotta, scrittore ed editore faentino scomparso improvvisamente e prematuramente, lasciando "jazz in the air / or smoke" (jazz nell'aria / o fumo) e la consapevolezza che l'assenza, quando si manifesta, lo fa spesso senza preavviso, "as a cliff-fall / swifts scattering / nests tumbling eggs / the dust / the broken wave // and in the silence / that follows the catastrophe / the applause of gulls' wings / scavengers gathering at the edge / their shadowy blades" (come la caduta di un masso / rondini che si disperdono improvvisamente / nidi che capovolgono uova / la polvere / l'onda spezzata // e nel silenzio / che segue la catastrofe / l'applauso di ali di gabbiani / spazzini che raccolgono / le loro lame ombrose).

La raccolta è scandita da alcuni omaggi all'Italia dove Wall, con la moglie Liz, da qualche anno trascorre lunghi periodi. Ecco allora le traduzioni da Dino Campana ("Le vele") e da *I fasti dell'ortica* di Maria Luisa Spaziani, con un omaggio alle vittime di Mauthausen: un testo che introduce una sezione in cui lo sguardo del poeta si rivolge al contesto sociale e politico, con un'attenzione al quotidiano insolita nella poesia italiana, ma abbastanza frequente in quella irlandese contemporanea.

"Pictures from Italy", titolo mutuato da Dickens, inquadra l'orologio della stazione di Milano dove incombe la presenza di Mussolini nel 1922, anno della marcia su Roma, mentre quello della stazione di Bologna segna drammaticamente le 10:25, orario in cui il 2 agosto del 1980, una bomba attribuita ai fascisti,

² Non essendo il volume pubblicato in Italia, mi sono affidato a una mia traduzione di servizio.

provocò un'orrenda strage. E nella piazza centrale della città, gremita di manifestanti in sciopero, significativa è l'immagine del poeta che ascolta "Bella Ciao" ed acquista un magnete con l'effigie di Gramsci, uno degli intellettuali a lui più cari, al punto da avere tradotto in inglese *Le ceneri di Gramsci*, lo splendido poema di Pasolini a lui dedicato.

In molti testi il tono si fa quasi epico, affrancato dal registro più intimista della prima parte, e ci regala pagine di rara potenza, come in "Via Antonio Gramsci", dove in primo piano si impone la *storia* con i fantasmi di Mussolini e De Valera, mentre "Bandiera rossa", l'inno dei comunisti italiani, viene cantato sotto voce come fosse un basso continuo che ritma e scandisce il credo politico dell'autore.

In una Londra dagli echi eliotiani ("unreal city"), Wall invoca il ritorno di un pensiero guida nella difficile traversata del nostro tempo: "[...] we are unprepared / to take our third class ticket / to the nineteenth century / where are you now Antonio Gramsci / when we need your like again" (siamo impreparati / a prendere il nostro biglietto di terza classe / per il diciannovesimo secolo / dove sei ora Antonio Gramsci / quando abbiamo nuovamente bisogno di uno come te?).

Dopo un momentaneo ripiegamento nel privato con la bellissima poesia d'amore "I would know your step", quasi a fare da controcanto all'immersione nella durezza della storia, Wall chiude il cerchio della specularità, proponendoci nel finale "Lament for the yellow house", casa che non è più quella del poeta in apertura, bensì quella di Van Gogh, distrutta da una bomba degli Alleati ad Arles, nel 1944, e riprodotta nella copertina del libro grazie al celebre dipinto. Come la casa dell'infanzia del poeta è andata distrutta, così anche l'abitazione dove vissero Van Gogh e Gauguin è scomparsa, lasciando un cielo cobalto e una pietra sulfurea con il sapore di qualcosa di caro che non è destinato a tornare, nonostante le nostre invocazioni: "I want to walk my yellow house / the crooked room / the crooked floor / give me back my things of air / my yellow bed / my yellow chair" (voglio camminare nella mia casa gialla / nella stanza storta / sul pavimento storto / ridatemi le cose svanite / il mio letto giallo / la mia sedia gialla).

Le due case e i due destini si confondono, ma resta come lascito dell'artista olandese al poeta quel "paint from the real" (dipingere dal vero) che forse accomuna due poetiche e due modi di rappresentare la realtà.

Daniele Serafini

Adrian Frazier, *The Adulterous Muse: Maud Gonne, Lucien Millevoye and W. B. Yeats*, Dublin, Lilliput Press, 2016, pp. 320. £20.00. ISBN 978-18-4351-678-1.

Maud Gonne is perhaps best remembered as the muse of W.B. Yeats, the object and subject of his poetry and the woman who refused his numerous marriage proposals; the Irish Joan of Arc, the glamorous Irish heroine and liberator of Ireland, and the rebel who roused great crowds in Ireland against the injustice of British domination. A number of volumes, including

Samuel Levenson's *A Biography of Yeats's Beloved Maud Gonne* (1976), Nancy Cardozo's *Lucky Eyes and a High Heart: The Life of Maud Gonne* (1978), Margaret Ward's *Maud Gonne: Ireland's Joan of Arc* (1993), and Gonne's own autobiography *A Servant of the Queen* (1938) contribute to such romantic and heroic portraits. In this refreshing study, *The Adulterous Muse: Maud Gonne, Lucien Millevoye and W. B. Yeats* (2016), Adrian Frazier deconstructs the sentimental image of Gonne and dispels the illusion of her as Ireland's Helen of Troy. Focusing on Gonne's life in France and considering the ways her time in Paris contributed to her political career, Frazier examines areas of Gonne's life that have hitherto been unexplored, and in doing so offers an honest and revealing portrait.

Frazier begins by noting:

What has been missing from accounts of Maud Gonne is a close investigation of her years in France, which was, after all, her primary residence from the age of twenty to her early fifties. It is as if her biographers have been standing on Dawson Street in Dublin, or in Bloomsbury in London, and we see Maud Gonne coming to one or the other only from the shadows of another life in another country, romantic and unknowable. (4)

In this introductory statement, Frazier establishes the foundation of his study: the significance of France on Gonne's development and her position as a metaphorical "Parisian flower" (4). He also briefly considers Gonne's self-created mythology, her relationships with many influential figures of the period and her reputation as a proto-Feminist and "New-Woman". Much of the insight and pleasure of this collection comes from its solid and thorough research. The numerous examples taken from anecdotes, interviews, literature and the periodical press, notably *L'Écho de Paris*, *Le Figaro*, *Journal des débats politiques et littéraires*, *Le Démocrate de Seine-et-Oise*, *The Fortnightly Review*, *L'Irlande Libre* and *The Court and Society Review*, provide a number of interesting accounts and details of Gonne's beauty, wit, intelligence and her activities.

Among the topics covered in this study are Gonne's relationships with England, Ireland and France; her portrayal in George Moore's novels, the periodical press and in Yeats's poetry; her public persona and the manner in which she and Iseult Gonne were substituted for Georgie Hyde-Lees in Yeats's affections. Given the title of this study, it is unsurprising that Frazier devotes a considerable amount of attention to Gonne's sexuality in connection with Millevoye and Yeats, yet he only briefly mentions John MacBride. The relationship between Gonne and Millevoye was not a secret in Paris but Gonne strove to keep it a hidden matter in Dublin. Frazier provides a brief, concise and richly detailed biography of Millevoye, whom he describes as a right-wing writer, editor and politician who was a passionate supporter of General Georges Boulanger. When Gonne and Millevoye met, Boulanger

and his “boulangistes” were rapidly rising to power in Paris before 1889. Frazier complicates this matter by noting:

Millevoye made a proposal, but it was not a marriage proposal. That would be impossible. [...] What Lucien Millevoye offered was another sort of *alliance*, a secret one, in which as a pair they would do all they could to harm England, she for the sake of Ireland, and he for Alsace-Lorraine. [...] Maybe he just wanted to enjoy sexual intercourse with Maud Gonne, and so he told her what she wished to hear; i.e., that this was undercover politics, top secret and very deep, and not just sex. Sex was only the way to put a fatal seal on the *alliance*. (41-42)

Whatever the reason for this alliance, so significant was Boulanger to both Gonne and Millevoye that they named their son, conceived in the wake of Boulanger’s fall, Georges. As Frazier points out, “Maud Gonne did not simply have an affair with Lucien Millevoye; she was part of a political team with him” (4-5).

Turning his attention to Gonne and Yeats’s spiritual and physical relationships, Frazier argues that Gonne happily aligned herself with Yeats, becoming his muse, which she knew would assist her fame. According to Frazier, Gonne actively cultivated this relationship to her own benefit and the benefit of Irish Nationalist groups such as Inghinidhenah Éireann, Cumann na nGaedheal and the new Irish National Theatre Society. However, Frazier does state with conviction that Yeats knew about Gonne’s relationship with Millevoye. Moreover, describing when Yeats and Gonne finally consummated their physical relationship, Frazier, quoting Yeats, notes: “The great event when it finally transpired was a disappointment. [...] Nothing could compare with the oft-imaged flesh of the muse; the uncovered body of a 42-year-old mother of three disenchanting him” (244). Thus, the reality of their sexual encounter was not romantic, nor did it live up to Yeats long held fantasy.

Despite the positive aspects of this study, there are a number of negatives that overshadow the otherwise exemplary work. For example, while this study complements Anne Matthews’s *Renegades: Irish Republican Women 1900-1922* (2010) and “Challenging the Self-Invention of Maud Gonne 1866-1901” (2013), Frazier’s criticism of the inaccuracies found in Gonne’s autobiography is unrelenting, and at times makes for an uncomfortable read. Rather than viewing such inaccuracies as suggestive evidence of Gonne being a manipulator of the truth, this study may have benefitted from a more balanced view or a consideration of the theory of self-fashioning. Frazier’s decision to conclude his study with Yeats’s marriage to Georgie Hyde-Lees in October 1917 and Millevoye’s death in March 1918 is abrupt and somewhat puzzling. Although Gonne “had her glory” (263), her connections with these men continued long after these dates. These issues aside, the amount of archival materials, newspapers and previously neglected or unknown sources considered throughout this study are exceptional. The attention to detail,

the nuanced way in which Frazier addresses Gonno's life and her French, or rather Parisian activities is original and well-conceived. The range of topics covered in this study offer readers a concrete position from which to expand and further consider Gonno's Parisian connections, and the wider interactions between French and Irish figures.

Robert Finnigan

Anne O'Connor, *Translation and Language in Nineteenth-Century Ireland: A European Perspective*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 242. £ 89.99 (hardback). ISBN 978-1-137-59851-6.

From Douglas Hyde's translations of Gaelic prose, to Brian Friel's play *Translations* (1980) and Nuala ni Dhomhnaill's poetry collections *Pharaoh's Daughter* (1990) and *The Fifty Minute Mermaid* (2007), the questions and issues of translation have preoccupied Irish authors and Irish studies for over a century. The importance, and by extension the significance of native language rights, have once again been brought to public attention with Britain's exit from the European Union and the case of Northern Ireland as Gaelic speakers lobby for the implementation of the Irish Language Act. In this timely monograph, *Translation and Language in Nineteenth-Century Ireland: A European Perspective* (2017), Anne O'Connor focuses on a period of significant linguistic and societal change by questioning the creative, conflictual and hegemonic energies unleashed by translations. However, given that Anthony Pym's *Method in Translation History* (1998), Outi Paloposki's "Translation History: Audience, Collaboration and Interdisciplinarity" (2013), Christopher Rundle's "Theories and Methodologies of Translation History: The Value of an Interdisciplinary Approach" (2014) and Lieven D'hulst's *Essais d'histoire de la traduction. Avatars de Janus* (2014) provide authoritative debates on translation, what new insights into the nature, application and history of translation theory can O'Connor offer?

In the opening of this study, O'Connor answers this question by outlining its purpose:

This book will look at Ireland's connections with Europe in the nineteenth century and how these were forged through language and translation. [...] [A]ttention will be paid to the flows and connections between Ireland and Europe, the movements and circuits that transcend national geographical and linguistic borders. (1)

Much of the insight and pleasure of this study is derived from the solid and thorough research, which is drawn from an array of interdisciplinary sources. O'Connor's inclusion of various original and translated examples are exceptional and worthy highlights, as are the range of topics discussed

throughout this text. Many of the chapters demonstrate with ease that translation is not a static or rigid notion or practice but rather an “aspect of society which can trigger change, disruption and transformation” (17). Among the notable discussions in this study, there is chapter 3, “Translation and Religion”, which provides a guiding concept as the subject of religion is mentioned in all other chapters. Placing religious matters at the centre of her discussion, in this chapter, O’Connor devotes her attention to “a variety of religious publications from sacred texts to auxiliary texts for liturgical, educational and devotional purposes” (16). In chapter 6, “The Female Pen: Translation Activity and Reception”, O’Connor examines the patterns of production and reception of translations by Charlotte Brooke, Jane Elgee, Marty Eva Kelly, Olivia Mary Knight and Frances Cashel Hoey, among others. Arguing that translation “enabled women [...] to participate in the cultural, political” (193), Connor demonstrates with conviction that “woman translating in a male-dominated industry” (17) capitalised on the dynamics of mediation and the sites of new cultural production and construction.

Worthy of particular attention is chapter 2, “The Translation Trade: Economies of Culture in the Nineteenth Century”, examining the trade of translations, specifically the influential agency and patronage of publishers. O’Connor draws on the example of the Dublin publisher, James Duffy. In a nuanced and sensitive discussion, the importance of translations in Duffy’s trade and how his publications acted and reacted to emerging and developing Irish reading trends are emphasised with conviction. As O’Connor notes, “The expansion of the reading public, technological advances and changes in copyright laws all contributed to emerging possibilities in the world of letters in Ireland” (15). Moreover, in her examination of the commercial success of certain types of translation, O’Connor foregrounds that literary success of Duffy stemmed from his engagement with this trade in translations.

Moving forward, chapter 4, “Death of the Author, Birth of the Translator? Translation and Originality on Nineteenth-Century Ireland” is devoted to an examination of the literary sphere, the relationship between translation and originality. By concentrating on the translation activities of Francis Mahony, James Clarence Mangan and their experiments with translation and creativity. Considering the creative tensions in translation as both an original and a derivative text, O’Connor demonstrates how their works “challenged the notions of originality and authorship in the nineteenth century” (16). Furthermore, drawing on the example of James McPherson’s Ossian controversy, O’Connor authoritatively questions the overlaps between translation and imitation, and considers how, in the work of these two translators, translation could function in the liminal space between inspiration and imitation.

In “‘Very Pretty, Signor’: Vernacular and Continental Currents and Clashes”, chapter 7, O’Connor investigates contrasting views and styles concerning the valorisation of Irish translations over Italian importation as seen

in *The Dublin Penny Journal* and *The Comet* in 1832. Employing a micro historical reading of a discussion on the qualities of translations from Italian compared with translations from the Irish language, O'Connor argues that the competitive nature of trade publications "could be used to bolster and galvanise rival sides" (17). Significantly, by exploring these varied translation trends from Irish and from Italian, O'Connor is able to contextualise this collision point as a way of demonstrating how translation activities interacted with literary prestige, competition, valorisation and mobilisation on a European stage. Finally, focusing on examples from Metastasio, Giovanni Battista Casti, Carlo Innocenzo Frugoni, James Hardiman, John O'Donovan and Mangan, O'Connor similarly considers the functions and utilities of translations from Irish as opposed to translations from European languages to question "how the vernacular interacted with the continental in nineteenth-century discourse[s]" (197).

There are a number of negatives that overshadow the otherwise insightful analysis. For instance, O'Connor employs a concerted level of academic jargon and theoretical terminology, which, at times, makes this study appear dense. However, given its specialised nature, this is understandable and attests to the level of research conducted by O'Connor. The number of topics, or aspects of translation studies discussed in this monograph, is, at times, distracting and overwhelming, and this is further evident in a number of essays which appear to be underdeveloped or too brief. The wider range of subjects and topics present will appeal to those with a good working knowledge of translation studies, but it is by no means an introductory text. These issues aside, by drawing on artistic, literary, historical and linguistic materials, O'Connor embraces and employs an interdisciplinary approach with ease. This book will be of interest to those working in the arenas of Translation Studies, Irish and Cultural studies as well as those of History and Comparative Literature.

Robert Finnigan

Manuela Palacios (ed.), *Migrant Shores. Irish, Moroccan & Galician Poetry*. Calligraphies by Hachemi Mokrane, Ennistymon, Salmon Poetry, 2017, pp. 138. € 12. ISBN 978-1-910669-96-9.

Migrant Shores. Irish, Moroccan & Galician Poetry is a collection of poems in which perspectives about the processes and consequences of migration, from the point of view of these three different nationalities, are given a voice. Moreover, this anthology represents a successful attempt to establish a dialogue between Ireland, Morocco and Galicia regarding not only mobility but also identity, gender and translation.

The book under review includes contributions by twenty-eight poets: seven poets from Morocco – Mohammed Bennis, Taha Adnan, Fatima Zah-

ra Bennis, Imane El Khattabi, Mohamed Ahmed Bennis, Aicha Bassry and Mezouar El Idrissi –, seven poets from Galicia – Martín Veiga, Chus Pato, Eva Veiga, Baldo Ramos, Gonzalo Hermo, Marilar Aleixandre, María do Cebreiro –, and fourteen poets from Ireland – Paula Meehan, Máighréad Medbh, Susan Connolly, Hugh O'Donnell, Catherine Phil MacCarthy, Sarah Clancy, Thomas McCarthy, Eiléan Ní Chuilleanáin, Lorna Shaughnessy, Maurice Harmon, Celia de Fréine, Keith Payne, Breda Wall Ryan, Mary O'Donnell. The Irish poets have the daunting task to translate the previous texts and respond with a poem. This structure emphasizes the relevance of translation, which goes beyond transcription and tries to render the particular feelings of the source and target communities, languages and cultures. The will to find a common experience of migration combines with the indispensable difference in speech, creating a sort of conversation between both the poems and the poets.

The editor of this anthology, Manuela Palacios, is deeply acquainted with both the edition of compilations and the intercultural discourse generated when different identities come together. Palacios has previous experience with anthologies, such as *To the Winds Our Sails* (2010), *Forked Tongues* (2012) and *Six Galician Poets* (2016), amongst others. Moreover, she has translated European and Arabic literature and has edited and co-edited a number of books in relation with mobility. Most of these publications involve translation as a fundamental tool, but also provide a (textual) space for different languages, identities and subjectivities to interact. Palacios' anthologies always aim to compile and put in contact artists and speeches that are not dominant, and to approach them to the English-speaking world. In this case, the editor opts for presenting two different nations in dialogue with Ireland. In the volume we find two distinct parts: on the one hand, poets from Galicia and Ireland, and poets from Morocco and Ireland on the other. The three countries have a conspicuous history of migration, but the comparison between them is uncommon. Manuela Palacios aims to put together three cultures and literatures which have been traditionally marginalized, and to do so, she chooses a topic such as migration, which clearly exemplifies their historical background, as well as the shared imaginary of the poets who participate in this anthology. Furthermore, *Migrant Shores* stresses the impact of gender on migration, as it looks for female voices to relate these experiences and to make the readers aware of the transversality of oppression. The book seeks to start a conversation among these voices about what it means to be a woman in a foreign land, showing the various and grievous roles they can enact, which range from prostitution to exile.

The collection starts with an introduction written by the editor. Palacios remarks how the topic of migration addresses concepts such as the conspicuous vulnerability of the subjects and their bodies, as well as their belongings. Bearing colonialism (and postcolonialism) in mind, the introductory discussion refers to the shared feeling of dislocation, common to the three

literatures, but not usually compared. Palacios underlines the particular characteristics of women's diaspora and their frequent invisibility, which makes the necessity to talk about them more urgent, especially in the current context. *Migrant Shores* also entails a translation challenge, by which the process of translation becomes a process of creation that remains attentive to the bond between the texts. The format, with the Irish poets replying with their respective poems to the rest of the participants, starts a dialogue between them and stresses their obvious similarities, but also the differences. As in migration, translations become a tool to negotiate with the other and to find the inevitable alterity within the self.

In the texts, relevant poets from Ireland, Morocco and Galicia address topics such as the uncertainty of exile, the process of migration during childhood, the ambivalence of identity or the capacity to (re)learn and (re)position oneself in the world. They also allude to the natural anxiety that comes with migration, the fear to go and the shame to come back, the disappointment of the "promised land", and the bellicose path of fleeing as experienced by the refugees. Furthermore, the book aims to highlight the gendered perspective, with several poems mentioning the position of women in migration, and addressing topics such as prostitution and sexual exploitation. This is poetry that also emphasizes the difficulty of these subjects to reconcile with their subjectivities, being stuck in "a liminal space with no exit" (125). The collection successfully combines promising poets with consolidated ones, deploying an evolutive but coherent discourse throughout the whole book. This dialogue is accompanied by calligraphies by the Algerian artist Hachemi Mokrane, who also illustrates the cover of the book. These calligraphies are not only aesthetic but profound: they foster a narrative from subtle impressions which connect with the general topic of the anthology and with the dialogue established by the poets.

Migrant Shores is of interest for both the general and the academic public, and succeeds at bringing together poets from Morocco, Ireland and Galicia around a common concern. This infrequent exchange provides readers with an insight into migration, but also gender, translation and trauma studies. Moreover, the excellent edition enhances the powerful conversation brought alive from the first page and contributes to promote the writings of twenty-eight exceptional poets in the English-speaking world.

Arancha Rodríguez Fernández

James Joyce, *Pomes Penyeach. Poemi un penny l'uno – Poesie una pena l'una*, a cura di Francesca Romana Paci, Torino, Nuova Trauben, 2017, pp. 64, € 12. ISBN 978-88-9931-214-5.

Nel 1927, sei anni dopo la pubblicazione di *Ulysses* e mentre lavorava a quella che sarebbe diventata la sua opera più impegnativa, *Finnegans Wake*,

James Joyce convinse la casa editrice Shakespeare and Company – la stessa che aveva dato alle stampe l'*Ulisse* – a pubblicare una raccolta di tredici poesie, a cui aveva dato il titolo, fra lo scherzoso e il sibillino, di *Pomes Penyeach*. Solo due erano del tutto nuove; le rimanenti erano già comparse in precedenza, singolarmente, in vari periodici e antologie. Il libro non ebbe il successo sperato; nel corso della vita di Joyce fu ristampato solo due volte senza ottenere particolare attenzione da parte della critica.

Per lungo tempo l'opera poetica di Joyce non ha goduto della stessa attenzione e considerazione della sua produzione narrativa; questa raccolta in particolare è stata giudicata come una sequenza un po' incongrua di poesie scritte in momenti diversi, apparentemente senza alcun legame fra loro. Ma a queste tredici poesie lo scrittore irlandese teneva molto e lo testimoniano, come ricorda Francesca Romana Paci, alcune lettere da lui inviate a Sylvia Beach, in particolare quella del 27 maggio dello stesso anno, in cui le rispediva le poesie in fase di pubblicazione "in their proper order with correct dates" e, appunto, la circostanza che ognuna delle poesie reca l'indicazione della data e del luogo di composizione, la maggior parte a Trieste e Zurigo, una a Dublino e una a Parigi; circostanza, quest'ultima, che permette alla traduttrice-curatrice di affermare che Joyce voleva che alla sequenza delle liriche fosse riconosciuto un ordine geografico-temporale a testimonianza di un percorso "di tipo auto-biografico storico-narrativo". Se ciò è vero, cade naturalmente anche l'accusa che *Pomes Penyeach* non mostri alcuna relazione con tutta l'opera di Joyce. Questo rapporto invece esiste ed è da ricercare nella comune consapevolezza di un ciclo vitale che ha nella trasformazione e nella crescita la sua cifra essenziale. Tale ciclo, per essere espresso, ha bisogno di una struttura portante, che nei racconti passa attraverso la forma-ballata, in *Portrait* e nell'*Ulysses* l'epica, in *Finnegans Wake* ancora la ballata. Anche questa raccolta, apparentemente erratica di poesie sparse, recupera, nell'analisi e nelle riflessioni dell'autrice, la qualità di collezione unitaria, in cui le linee guida sono costituite dalle modulazioni con cui si manifestano il sentimento e la pena d'amore, dall'amore filiale (la prima poesia della raccolta è probabilmente legata allo sconforto per la morte della madre, sentimento complesso, che Joyce riprenderà nel primo episodio dell'*Ulysses*), a quello più intensamente erotico, in cui il desiderio tracima nel rimpianto e nella nostalgia, all'amore come accettazione.

La malinconia di cui sono intrise ricorda certamente, come osserva giustamente Paci, l'ultimo racconto di *Dubliners*, "The Dead", ma anche lo sconforto che accompagna certi momenti delle peregrinazioni di Leopold Bloom attraverso la città-universo di Dublino. Se ciò può essere connesso con momenti autobiografici ripensati e riordinati nell'intento di dare un senso unitario e progressivo a quello che l'esperienza ci presenta in modo caotico e apparentemente irrazionale, non bisogna trascurare l'aspetto più propriamente artistico di questa apparentemente semplice raccolta di poesie, quel

gusto, cioè, per la parola sensuale che si fa musica e la sensibilità per i ritmi, anche della poesia popolare, assunta non come facile pretesto per evocazioni di ambienti e atmosfere pseudo-naïf, ma con quel gusto per la ricerca e valorizzazione di un patrimonio espressivo in cui si celano le radici più profonde e produttive della cultura antropologica e identitaria di un paese. Non vi è neppure assente quell'algolagnia, che il lettore dell'opera di Joyce ritrova particolarmente nel personaggio di Leopold Bloom e in molte lettere inviate da Joyce a sua moglie Nora, in particolare quelle scritte fra i mesi di agosto e dicembre 1909; un'algolagnia che la curatrice intravede perfino nel titolo. Apparentemente semplice da tradurre, a un'analisi più attenta questo *Pomes Penyeach* rivela un alto grado di ambiguità: nella sua stessa formulazione, infatti, tale titolo sembra manifestare quel gusto per la stratificazione semantica, innescata dalla compressione di segni linguistici diversi, anche opposti, in un'unica sequenza verbale, ovvero dalla loro deformazione, che Joyce utilizzerà più diffusamente e coerentemente in *Finnegans Wake*. Ignorando gli ovvii "poesie o po(e)mi, pometti da un soldo", Paci suggerisce, oltre al più immediato "Pomi un penny l'uno", il più stimolante "Poesie una pena l'una", una soluzione che viene ampiamente motivata nelle note – più veri e propri saggi che una serie di semplici annotazioni – e dichiarata nell'ultima poesia della raccolta "A Prayer", dove compaiono locuzioni come "calma crudele", "misera della sottomissione", "la sua parola sconcia" e che si conclude con un esplicito "Prendimi, salvami, consolami, oh, risparmiami".

Come osservato sopra, le note non si propongono come semplici esplicazioni di eventuali "cruces" nel testo, ma come veri e propri brevi saggi, che completano e surrogano quanto argomentato in postfazione.

È una prosa, quella delle note, che tiene costantemente d'occhio il lettore, di cui richiede l'attenzione, ma a cui si vuole evitare qualsiasi dubbio o equivoco di interpretazione, essendo la studiosa consapevole che il fatto che il messaggio parta non garantisce automaticamente che giunga a destinazione o venga recepito correttamente. I concetti fondamentali – quelli che nell'interpretazione della curatrice fanno dei *Pomes Penyeach* un vero e proprio percorso erotico-sentimentale-affettivo alimentato dalla consapevolezza del mutare (che vuol dire maturazione, ma anche vecchiaia e morte) – compaiono più volte, illustrati e esemplificati, nei commenti alle singole poesie, per cui il lettore ha infine la sensazione di aver accompagnato l'autrice nel suo percorso esegetico, e quasi di avervi contribuito. Esiste peraltro un secondo livello di lettura rivolto a lettori più avvertiti, ed è quello che in maniera più sottile fa riferimento a conoscenze che vanno dalla liturgia cattolica alla storia della filosofia alla letteratura inglese, oltre alle citazioni in lingua inglese e latina nel testo non tradotte, le parole greche non traslitterate. Tutti aspetti, peraltro, che Joyce tocca nella sua opera.

Le traduzioni sono spettacolari e certamente molto diverse da quelle proposte precedentemente da altri, pochi, traduttori soprattutto nella resa

delle molte parole composte, come “moongrey nettles” che diventa “ortiche grigioluna”, “seadusk” che approda a un suggestivo “maescuro”, o ancora “Goldbrown”, che con “orobruniti” sembra alludere all’episodio delle Sirene in *Ulysses*; ma anche per senso del ritmo, che dell’originale cerca di mantenere l’alto grado di drammaticità, e per una sorta di tenerezza per il suono delle parole che ne ispirano altre, come in “She Weeps Over Ragoon”, dove il verso che chiude splendidamente la prima quartina, “At grey moonrise” acquista una freschezza inusitata e suggestiva nella traduzione: “Nella grigia alba lunare”.

Molto utili per una piena comprensione dei testi sono, come si è detto, le note che occupano un’ampia sezione del volume, ben 24 pagine, e contengono fra l’altro interessanti e competenti riflessioni sulle sue scelte traduttive. Il titolo della prima poesia della raccolta, per esempio, “Tilly”, viene resa con “Aggiunta”, il che lascia inizialmente sconcertati. Si penserebbe infatti a uno dei possibili significati di “tilly” in inglese, un tipo di tiglio, la cui scorza è tanto velenosa da essere usata per intingervi la punta delle frecce; tale interpretazione sarebbe compatibile con il tono di sconforto degli ultimi due versi, in cui l’io lirico dice di sanguinare “for my torn bough”. Paci però giustifica la sua scelta non affidandosi soltanto a questo specifico testo, ma in primo luogo a un’indagine filologica sul significato che la parola ha non in inglese, ma in *Hiberno-English* e al tono dell’intera raccolta, anzi al macrotesto joyciano, che a ciò, come è noto, si presta particolarmente. Analoghe osservazioni si possono fare, all’interno della stessa poesia, per quanto riguarda la preposizione “above” nel verso “he drives his beasts above Cabra”, che viene tradotta inaspettatamente con “oltre”, piuttosto che “sopra”. Qui la scelta è determinata, non tanto sulla base di considerazioni topografiche (“non ci sono alture significative sopra Cabra”), quanto in considerazione di un percorso interpretativo che legge questa prima poesia della raccolta come una malinconica metafora di una condizione di pena, privazione e morte, per cui il muoversi del pastore e del gregge *attraverso*, più che *sopra* Cabra, acquista un poderoso valore simbolico. Non si tratta infatti di un semplice quadretto bucolico: il sentiero che le pecore e il pastore percorrono non è certo il “tratturo antico” di dannunziana memoria: è una sera d’inverno e il gregge si muove verso casa (ed ecco ricomparire un altro dei temi cari a Joyce, quello del *nostos*), e verso ovest. Nell’accezione popolare, andare verso ovest (going west) è sinonimo di morte e la luce scarsa della sera ne accresce il valore simbolico. Una luce analoga la si ritroverà in molti racconti di *Dubliners*, particolarmente il primo, “The Sisters” e l’ultimo “The Dead”, il che rafforza l’ipotesi che proprio la prima lirica della raccolta esprima lo sconforto del poeta, che a sua volta ci rinvia al primo episodio dell’*Ulisse*, confermando la profonda coerenza che lega le poesie di *Poems Penyeach* tra loro e insieme le collega a tutta la produzione letteraria di Joyce.

Giuseppe Serpillo

Elisabetta D'Erme, *Trieste vittoriana – Ritratti*, prefazione di John McCourt, Monterotondo, fuorilinea, 2017, pp. 363. € 20,00. ISBN 88-965-5141-7.

Quando chi ama la letteratura e le arti, e soprattutto la narrativa e la poesia, pensa oggi a Trieste, i primi nomi che sorgono nella mente sono quelli di Rainer Maria Rilke, di James Joyce, che a Trieste ha trascorso anni fondamentali per la sua vita e la sua opera, di Italo Svevo, di Scipio Slataper, e poi di Umberto Saba, di Fulvio Tomizza, di Gillo Dorfles, di Claudio Magris – e questa è solo una parte di un elenco che dovrebbe essere molto più lungo. La reputazione di Trieste come città “musicalissima”, inoltre, è molto forte, sostenuta dall'attività secolare del suo Teatro Verdi, e dal solido credito del Conservatorio Tartini (per inciso, fondato nel 1903, un anno prima dell'arrivo di Joyce), ma anche da molteplici iniziative musicali private, passate e presenti. Simultaneamente, nell'immaginario europeo e non solo, la città possiede l'antichissimo fascino di un crocevia di culture diverse, di un incontro, e di un varco verso l'altrove – un varco verso grandi spazi, nuova conoscenza, e anche, nel senso più lato, avventura: per i paesi europei più occidentali è un varco verso l'Oriente; per la Mitteleuropa verso il mare e ancora l'Oriente; per il grande Nord è un varco verso l'Italia e oltre nel Sud Adriatico e Mediterraneo. Trieste, in breve, è un panorama culturale che tutte queste prospettive moltiplicano – difficile da cogliere nella sua interezza, ma ancora più difficile da trascurare.

Più di una volta Trieste è stata chiamata “Porta dell'Oriente” (per onore di cronaca, così sono state allo stesso modo chiamate Venezia, Istanbul e anche l'intera Russia). Ora, nel 2017, il libro di Elisabetta D'Erme, *Trieste vittoriana – Ritratti*, offre altre tessere di materiale interessante all'immagine di Trieste e all'immaginazione di chi di Trieste sente tuttora il fascino geografico, storico, multiculturale, e contraddittorio.

Fin dalla prima parte del suo titolo, *Trieste vittoriana*, il lavoro di Elisabetta D'Erme si dichiara un libro di lettura impegnativa, avvicinando, come fa, il nome di Trieste e la sua realtà geopolitica austro-ungarica della seconda metà dell'Ottocento alle realtà politiche e culturali multiple del lungo regno di Vittoria. Se l'aggettivo “vittoriana” è, evidentemente, un'indicazione sia temporale sia di provenienza dei personaggi dei quali saranno tratteggiati i “ritratti”, è anche un segno ben chiaro delle complicazioni e dei travagli di quel periodo storico in Europa e nel vicinissimo Oriente limitrofo – un Oriente, come è stato spesso osservato, che di fatto è un Oriente europeo, limitatamente conosciuto, spesso conturbante. Troppo spesso oggi si tende a trascurare quanto e cosa l'Impero Ottomano abbia rappresentato per le potenze europee e viceversa; e cosa, in seguito, abbia rappresentato la Russia tra Ottocento e Novecento. Un discorso storico difficile che D'Erme tratteggia con brevità ma con efficienza.

I personaggi ritratti da Elisabetta D'Erme sono viaggiatori “britannici” che hanno avuto a che fare con Trieste, o per brevi soste e soggiorni sulla via di altre mete o per lunghi periodi stanziali, collegati a funzioni ufficiali di rap-

presentanza dello United Kingdom. È un dettaglio degno di nota l'attenzione che D'Erme pone nell'uso di "britannico" e "inglese". Questo le permette sia di avere più spazio di indagine sia di sottendere elementi coloniali e para-colonialisti.

Il libro si compone essenzialmente di due parti. La prima parte, *Sguardi vittoriani*, che costituisce circa un terzo del volume, offre un panorama generale di numerosi passaggi e soggiorni nella Trieste dell'Ottocento di viaggiatori provenienti da varie parti del Regno Unito e della letteratura di viaggio che ne consegue e ne è documento – una letteratura di mole impressionante, fatta di *memoir* e resoconti di viaggio scritti dai viaggiatori stessi. I personaggi, quindi, sono, sì, tratteggiati sulla base dei documenti esistenti negli archivi triestini, ma anche su letteratura di viaggio che include ma non tratta solo Trieste. Trieste, per quanto prolungata, interessante o conturbante sia la sosta dei viaggiatori in città, è tuttavia una "stazione di passo" in un insieme. La seconda parte è necessariamente più estesa. Brevemente collegata alla precedente, si evolve poi molto rapidamente nella vera e propria galleria di "ritratti".

La bibliografia che correda il volume, molto ampia e divisa in settori, mostra che gli argomenti che l'autrice tratta hanno già suscitato interesse nel passato e continuano a farlo oggi. Però, è doveroso notarlo, la bibliografia si compone in gran parte di fonti primarie, che mettono in luce un retroterra di lavoro e nello stesso tempo suggeriscono possibilità di studi e ricerche future. L'autrice, d'altronde, dichiara apertamente che il suo è un "work in progress", del quale, anzi, anticipa direzioni e argomenti che si propone di approfondire. Le due parti sono precedute da una prefazione generale di John McCourt, e da un breve e chiaro capitolo dell'autrice stessa, capitolo che fa di quelle pagine una introduzione vera e propria al libro e una dichiarazione di motivazioni e intenti:

Chi erano i viaggiatori che nell'Ottocento arrivarono a Trieste dal Regno Unito? Quali erano le tappe dei loro itinerari? Quali i loro interessi? Chi la scelse come luogo di residenza? Che tipo di città si offriva ai loro occhi? E che cosa trovavano una volta avventuratisi verso l'interno o lungo le coste istriane e dalmate? (19)

Che cosa, inoltre, li affascinava, il luogo – "quel luogo" in particolare – o il viaggio in sé come scoperta? Nel capitolo seguente, intitolato *Viaggiatori versus Turisti*, D'Erme chiarisce subito la distinzione, cara ai britannici, fra "viaggiatori" e "turisti", citando, fra l'altro, Evelyn Waugh (32): "Fino a prova contraria, ogni cittadino inglese all'estero preferisce considerarsi un viaggiatore e non un turista" (da *Lebels: A Mediterranean Journal*, 1930). D'Erme non può, per scelta, esaminare con la teorizzazione delle differenze di Eric Leeds in *The Mind of the Traveler* (1991) gli scritti di viaggio e le personalità di tutti i personaggi che presenta nella prima parte del libro, perché la sua attenzione è programmaticamente focalizzata su Trieste, e Trieste, come già accennato, è solo una tappa di quei viaggi. Ciononostante, i documenti storici, commerciali e sociali, e i frammenti di scritti di viaggio, persino le me-

morabili ottocentesche e novecentesche guide turistiche che D'Erme sceglie di inserire nel racconto aprono scenari interessanti, sia per studiosi di storia, politica, e geografia economica, sia per studiosi di panorami culturali, di letteratura e musica, sia per ipotetici lettori amanti di romanzi come *The Prisoner of Zenda* (1894) di Anthony Hope. Ovvero: la documentazione reale non riesce a far impallidire neanche oggi il fascino della possibile avventura. Non riesce a farlo neanche per chi abbia letto Marco d'Eramo, che, con ironica sottigliezza, intitola il suo bel libro sul turismo *Il selfie del mondo* (2017) e dichiara con il titolo del primo capitolo che il turismo è "La più importante industria del secolo".

La seconda parte del libro, come già ricordato, è due volte la prima per numero di pagine e affronta i "ritratti" come *close-up* in un contesto. I personaggi sono: Charles James Lever (1806-1872), scrittore irlandese, medico, diplomatico britannico, unionista anomalo, amante della identità e libertà del suo paese; Richard Francis Burton (1821-1890), di padre nord-irlandese e madre inglese, esploratore, viaggiatore avventuroso, orientalista, poliglotta, scrittore, traduttore e diplomatico britannico; Michael William Balfe (1808-1870) musicista, compositore, violinista, direttore d'orchestra e cantante irlandese – padre anglicano, madre cattolica; e il misterioso J. Joyce, non James Augustine Aloysius Joyce, l'autore di *Ulysses*, ma quello che D'Erme chiama "l'altro Joyce".

I rapporti di Charles Lever con l'Italia sono molto lunghi e piuttosto articolati, gli anni trascorsi a Trieste sono gli ultimi cinque della sua vita, dal 1867 al 1872, anno, appunto, della sua morte. Lever non è un personaggio semplice, anzi, perché la sua biografia procede per numerosi mutamenti di contesto e svolte repentine che la rendono difficile da sintetizzare. È stato un romanziere di grande successo, ha vissuto lo scemare del proprio successo, dopo la morte è stato a lungo dimenticato, le sue opere non sono state ristampate (salvo un paio di eccezioni) dai primi del Novecento, e solo ora ci sono cenni di futuro recupero (per avventura alcuni dei romanzi di Lever sono stati ristampati proprio mentre usciva questo libro di D'Erme – e sono ora acquistabili anche in rete). La complessità della vita di Lever porta D'Erme a dedicare ampio spazio alla situazione politica e culturale dell'Irlanda ottocentesca, e a dare cenno delle peregrinazioni di Lever in Germania (conosce Goethe) e in Belgio, e, in particolare, a illustrare i suoi anni pre-Trieste in Italia, dove lo scrittore vive a Firenze, a Bagni di Lucca e a La Spezia. Ci si rende conto così che Lever, nato a Dublino, passò, come James Joyce, la maggior parte della sua vita lontano dall'Irlanda, mentre nelle sue opere l'Irlanda è sempre centro focale e materia di narrazione. James Joyce e suo fratello Stanislaus conoscevano i romanzi di Lever e ne avevano una evidente buona opinione – James lo cita in *Finnegans Wake*, Stanislaus ne parla nel suo inedito diario triestino (107-108). Incidentalmente, anche G.B. Shaw aveva notevole stima per Lever.

A Trieste, Lever arriva nel 1867 e rimane fino alla fine come Console di Sua Maestà Britannica. Sappiamo da numerose sue lettere, che D'Erme cita, come la città, paesaggi a parte, non gli piacesse, e lo irritasse doversi occupare di commercio e imprenditoria. Sappiamo delle sue tendenze depressive, dell'uso di morfina, delle spese eccessive, dei costanti problemi finanziari, del suo spirito cupo, del suo sentirsi in esilio. Ciononostante, Lever scrive a Trieste i suoi romanzi più maturi, *Paul Gosslett's Confessions in Love, Law, and the Civil Service* (1868) – un titolo particolarmente suggestivo se si pensa alla personalità di Lever; *That Boy of Norcott's* (1869); *Lord Kilgobbin, a Tale of Ireland in Our Own Time* (1872); *The Bramleighs of Bishop's Folly* (1868 e 1872). D'Erme, dopo aver fatto notare e deplorato che i romanzi di Lever non siano stati ancora tradotti in italiano, così riassume:

Dall'alto dell'esilio della villa di Chiadino a Trieste, conscio di non essere ormai più da tempo il beniamino dei lettori, Charles Lever seguì nondimeno a scrivere fino all'ultimo giorno della sua vita. I romanzi "impegnati" della maturità avevano perso la chiassosa gioiosità degli esordi ed erano ora percorsi da una buia malinconia mista a cinico umorismo. Anche la sua corrispondenza trasudava amarezza [...]. (111)

Eppure Lever viene a patti con Trieste, e alla fine la considera l'unico luogo in cui può scrivere con una certa tranquillità. Non è possibile ricordare tutte le informazioni e le riflessioni che D'Erme offre, soprattutto quando dai dati appaiono le contraddizioni e i paradossi delle posizioni dello scrittore, la sua poca simpatia per i "commercianti", le amicizie con ricche famiglie ebraiche di Trieste, la sua intelligenza politica della situazione europea, i suoi rapporti negativi con l'*intelligence* poliziesca austriaca, la sua percezione dell'Adriatico. Da tutto questo la curiosità del lettore è vivacemente provocata. Più di tutto lo è dai richiami ad alcuni dei romanzi, che è evidente contengano sagacemente *in disguise* problemi, somiglianze, collegamenti tra Irlanda e Italia, e non solo. Cercare nei romanzi scritti a Trieste i collegamenti profondi tra la città, la visione del mondo che Lever si era costruito, e, non secondariamente, tra la città e la visione di se stesso è una possibile via interessante per future ricerche.

Il Console Lever è seguito a Trieste dal Console Sir Richard Francis Burton, un personaggio apparentemente molto diverso da Lever. Lungi da essere caduto in temporanei o prolungati oblii, Burton ha goduto e gode tuttora di ragguardevole fama. Edward Said, per non fare che un esempio, gli dedica in *Orientalism* abbondante spazio sia in pagine sparse sia in veri e propri passi che sono quasi brevi saggi, nei quali Said, pur considerandolo un "imperialista", apprezza le straordinarie conoscenze linguistiche di Burton e la sua "autentica" cultura circa l'Oriente, indicandone come "prova", tra altri dei suoi lavori "orientali", il famoso resoconto autobiografico *Personal Narrative of a Pilgrimage to Al-Madinah and Meccah* (1855). Per inciso, spesso, e paradossalmente, il suo nome compare in *Orientalism* insieme a quello di Flaubert, quando quest'ultimo è ricordato per il romanzo *Salammbô*.

Anche per lui Trieste sembra non essere stato un luogo ideale o eletto da scelta personale. Tuttavia Burton rimane a Trieste per quasi diciannove anni, fino alla morte nel 1890, e dalla città, dai paesi limitrofi e soprattutto dalle coste orientali dell'Adriatico mostra di saper trarre moltissimo; a Trieste intraprende e conclude le sue famose traduzioni delle *Mille e una notte* e del *Kama Sutra*. Anche nel caso di Burton, la costruzione del "ritratto" richiede a D'Erme un assemblaggio di non poca documentazione precedente il consolato a Trieste – un lavoro non facile data la vita avventurosa di Burton, i suoi moltissimi viaggi in tutto il globo, e la mole dei suoi scritti. Irrequieto e contraddittorio, Burton sa comunque vedere e godere della bellezza dove la trova, e ha l'immaginazione per mitologizzarla e scenografizzarla. D'Erme definisce una "mito-biografia" *The Life of Captain Sir R. F. Burton*, che la moglie di Burton, Isabel Arundell, scrive dopo la morte del marito e pubblica nel 1893:

Il secondo volume, che conta 665 pagine, inizia appunto con il loro arrivo a bordo della 'Marocco' e fornisce la descrizione, praticamente giorno per giorno, dei diciannove anni che Richard e Isabel trascorsero nella città giuliana. Quindi è la voce di Isabel, adorante, agiografica e censoria a parlarci di Burton in quella che possiamo tranquillamente definire una "mito-biografia". (210)

I Burton, con migliaia di libri e cimeli preziosi, si sistemano dapprima in un appartamento di ventisette stanze, e poi in una elegante villa circondata da un grande giardino, situata in Largo del Promontorio, un luogo di una bellezza che non può che ispirare *Stimmung* romantica. Pure, ancora più della villa i Burton amano Opicina, dove hanno quello che D'Erme chiama un "pied-à-terre" presso una nota locanda, e dove la mito-biografia racconta che abbiano passato giorni molto felici. L'interazione di Burton con Trieste e i suoi dintorni vicini e meno vicini scaturisce vivace dalle pagine di D'Erme, che unisce i dati delle sue ricerche ai racconti di Isabel: i Burton hanno molti amici, pranzano in grandi alberghi e in trattorie all'aperto, esplorano aree archeologiche, luoghi pittoreschi, compiono ascensioni e passeggiate in montagna, nuotano nell'Adriatico, perlustrano il Carso, l'Istria e buona parte della Dalmazia. Burton, tra l'altro, vede somiglianze tra i "Castellieri" istriani e simili *compound* celtici. Ispirati da questi viaggi, rimangono numerosi scritti di Burton, scritti, che, fa notare D'Erme, non sono mai stati tradotti in italiano, e in generale non sono abbastanza valorizzati.

I Burton amano l'opera – a Trieste e a Venezia assistono, tra altro, alla tetralogia wagneriana del Nibelungo, all'*Aida* verdiana, e al *Mefistofele* di Boito (214). Il particolare apprezzamento per Arrigo Boito, del quale il libro di D'Erme non può ovviamente andare a fondo, è un elemento che potrebbe aprire un sentiero letterario e musicale piuttosto interessante, pen-

sando che in quegli anni la Scapigliatura era nata e continuava a espandersi – e pensando anche che Burton era amico e ammiratore di Swinburne e del pittore Frederick Leighton.

Il periodo triestino, comunque, è soprattutto quello in cui l'onnivoro Burton traduce integralmente e annota *Le mille e una notte*, basando il lavoro su una collazione dei testi delle versioni disponibili (sono almeno cinque). D'Erme puntigliosamente informa che il manoscritto di Burton, pubblicato in sedici volumi, consta di tremila quattrocento quindici pagine! (217).

La figura di Michael William Balfe è il terzo "ritratto". È immediatamente chiaro quanto D'Erme ami Balfe, la sua musica e il suo genio irlandese di "farsi" cosmopolita. Come già accennato, Balfe, che parla anche italiano, francese e tedesco, si muove spesso attraverso l'Europa, da Parigi a Londra, a Vienna, a San Pietroburgo, a Dublino, e vive lunghi e intensi rapporti con l'Italia, da Milano, a Bergamo, Palermo, Venezia e, appunto, Trieste (nel "ritratto" si citano una mezza dozzina, o più, di altre città italiane). D'Erme lamenta che Balfe non abbia lasciato altri scritti se non la sua musica (e poche lettere) e che avesse l'abitudine di distruggere le sue agende e libretti di appunti. Ma la sua musica resta, e resta la documentazione di archivio delle rappresentazioni delle sue opere e delle sue interpretazioni in opere altrui come baritono e/o basso, così come di altre funzioni musicali che assunse, come, per esempio, quella di "maestro concertatore". È molto popolare e deve certamente molta della sua popolarità alla grande capacità di creare melodie, pezzi che sono quasi canzoni (o vere e proprie canzoni), che il pubblico memorizzava e a sua volta cantava fuori dal teatro – così, vale la pena di aggiungere, accadeva anche per Rossini, Donizetti e Verdi. Inoltre, Balfe è ricordato con evidente piacere "melodico" nelle opere di numerosi scrittori e poeti, tra i quali, come è noto, James Joyce (non solo in *Dubliners*, ovunque, nel *Portrait*, in *Ulysses*, in *Finnegans Wake*).

Ancora giovanissimo, Balfe conosce Rossini, a Parigi, e ne riceve l'apprezzamento e soprattutto l'aiuto. Le pagine dei rapporti con Rossini sono tra le più godibili del libro. Balfe è presto felicemente sposato con la soprano austriaca Lina Roser (1810-1888), una primadonna di quel periodo e parte di un entourage che comprende cantanti quali Maria Malibran (grande amica di Balfe) e Giuditta Pasta. Oltre che con Rossini, Balfe ha in seguito rapporti d'amicizia con Bellini, con Donizetti (fino alla triste fine), e altri compositori italiani, dei quali conosce anche i librettisti, con cui a volte collabora.

Non sembra, ci informa D'Erme, che avesse particolari interessi politici (neanche in Irlanda), ma certamente sapeva muoversi, salvo qualche inciampo, nella complicatissima Italia e nella complicatissima Trieste. Balfe risiede a Trieste in due riprese, la prima nel 1833, la seconda dal 1853 al 1854; prima quindi sia di Lever sia di Burton, D'Erme, però, ne fa il suo terzo "ritratto", inserendolo dopo gli altri due. Le date sono importanti dal

punto di vista politico e storico, perché indicano che, anche se non si occupava di politica, Balfe era costretto a tenere conto della situazione. Particolarmente interessanti, e, per come sono riferite da D'Erme, divertenti, sono le vicende delle trasformazioni che deve subire l'opera forse più nota di Balfe, *The Bohemian Girl* (prime rappresentazioni a Londra, 1843, e a Dublino, 1844). La finta zingara può essere boema e Taddeo può essere polacco e patriota a Londra e a Dublino, ma non possono esserlo in area asburgica e per giunta in quegli anni di accese rivendicazioni nazionali. Così a Trieste (1854) alcuni dettagli della trama dell'opera e il paese dove la storia si svolge devono cambiare. E i cambiamenti non sono pochi, anche perché le vicende sono piuttosto intricate e, ovviamente, melodrammatiche. Non si può ricalcare tutti i percorsi, tenuto anche conto che il librettista Alfred Bunn (citato anche da Joyce) si ispira al libretto di Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges per la pantomima e balletto *The Gipsy* (musica di François Benoist e Ambroise Thomas), libretto a sua volta ispirato alla novella *La gitanilla* di Cervantes (282-287). Basti ricordare questo: Saint-Georges ambienta la vicenda in Scozia, Bunn, per evidenti ragioni, trasferisce la vicenda in Boemia: Thaddeus è un irredentista polacco, l'oppressore è l'impero asburgico. Una simile trama a Trieste avrebbe provocato un "incidente diplomatico" (297, 299), e quindi il librettista e traduttore italiano Riccardo Paderni deve modificare Bunn e ritornare nella Scozia di Saint-Georges, cambiando anche il titolo, che diventa *La zingara*, e modificando alcuni nomi e dettagli – il libretto italiano è conservato al Civico Museo Centrale Carlo Schmidl di Trieste e, scrive D'Erme

[...] mostra la natura censoria degli altri cambiamenti del plot: l'azione si volge ora in una 'fiorente valle tra la Scozia e l'Inghilterra' [...]. Thaddeus è diventato Gualtiero, nobile scozzese fuggitivo, che lotta per l'indipendenza della Scozia dalla Gran Bretagna [...]. (301)

Insomma, pur non occupandosi di politica e di irredentismo irlandese, Balfe, probabilmente senza grande trasporto, finisce per apparire un patriota irlandese. Comunque *La zingara* a Trieste "fu un trionfo" di repliche, pubblico e critica (303-307).

D'Erme, infine, dedica le ultime pagine del suo libro allo sfuggente "altro Joyce", del quale non si è ancora scoperta l'identità, ma del quale resta un libro, *Recollections of the Salzkammergut, Ischl, Salzburg, Bad Gastein with a Sketch of Trieste* (1850), in cui a Trieste sono dedicate ben una cinquantina di pagine, che D'Erme definisce "splendide", argute e precise. Così, per ora, termina la galleria di "ritratti" che contribuiscono alla rappresentazione del paesaggio materiale e immateriale di Trieste, ma, come già anticipato, D'Erme intende proseguire le ricerche.

Francesca Romana Paci

Renzo Crivelli, *Un amore di Giacomo. Poemetto in prosa di James Joyce nella Trieste di primo Novecento*, Roma, Castelvechi, 2017, pp. 221. € 22,00. ISBN 978-88-3282-111-6.

Sedici pagine in tutto, in ognuna smilzi paragrafi di poche righe, distanziati uno dall'altro da larghi spazi bianchi; pagine scritte a Trieste, mai date alle stampe durante la vita del suo autore, eppure *Giacomo Joyce*, breve testo misterioso, pubblicato per la prima volta da Faber nel 1968, a cura di Richard Ellmann (uscito in italiano nello stesso anno, tradotto da Francesco Binni), è stato e continua a essere oggetto di studio e di letture critiche quasi incredibilmente numerose, non ultima quella di Enrico Frattaroli in uno dei "Quaderni" di *Studi irlandesi* (2015) – (a Frattaroli Crivelli dedica qualche pagina). Non è facile neppure dire cosa sia *Giacomo Joyce*: poesia in prosa? insieme di "sketches" in prosa, come dopo tutto dice lo stesso Joyce in una lettera a Pound? appunti per uso futuro, ancorché non programmati come tali? sfogo emozionale per raggiungere il superamento di una crisi? ricerca di ordine attraverso la scrittura? o strumento di *revanche*, magari sotto la guisa di un dono, un dono mai consegnato? L'indicazione più usata dagli studiosi (si evita la parola "definizione" perché suonerebbe davvero inappropriata) è quella di "poemetto in prosa"; e questa è anche la scelta di Renzo Crivelli, che ne discute con ampiezza nell'ultima parte del terzo capitolo del libro – quasi a fine libro, quasi una richiesta di rilettura (156-171).

Crivelli con *Un amore di Giacomo* costruisce intorno a *Giacomo Joyce* un contesto insieme ampio e minuzioso, concreto e immateriale, ideale, ma non irreale. Durante una conversazione, Crivelli stesso ha chiamato il suo lavoro "un racconto". Un racconto, comunque, che si allarga in cerchi sempre più ampi, ma assolutamente non attenuati, includendo dati, informazioni, testimonianze, interpretazioni critiche e, infine, un immaginario verosimile – come a un certo punto Crivelli suggerisce, un immaginario amoroso barthiano (133).

Il libro, dopo una relativamente breve "Introduzione", si compone di quattro capitoli, articolati in sottocapitoli; l'insieme irradia collegamenti molteplici, a volte canonici e a volte sorprendenti; i titoli dei primi tre capitoli, "Un amore di Giacomo", "Ma chi è 'Chi?'" "A scuola di desiderio" sono la linea guida della ricerca; il quarto capitolo, succinto, è una descrizione ragionata del paratesto/dei paratesti del poemetto, e opera come raccordo funzionale con la riproduzione dell'intero testo di *Giacomo Joyce*; il testo in sé, preceduto da fotografie d'epoca, segue tradotto in italiano dallo stesso Crivelli; ognuna delle sezioni che compongono le sedici pagine del "poemetto" è da Crivelli identificato con un numero romano, per facilitare i riferimenti; il volume è completato da note, bibliografia e indici.

Prima di tutto, conviene considerare il titolo dato da Crivelli al suo libro: con *Un amore di Giacomo*, l'autore vuole deliberatamente e apertamente

richiamare la parte intitolata *Un amour de Swann* (il famoso romanzo nel romanzo) della sezione *Du côté de chez Swann* della *Recherche du temps perdu* di Proust. Giacomo è a suo modo *persona* di Joyce, come Swann lo è di Proust – *bien entendu*, ciascuno a suo modo. Nel caso di Joyce, ben più di qualche dettaglio favorisce la trasparenza – per esempio il suo nome, che compare due volte, Jamesy (foglio 6; XVII) e Jim (foglio 15; XLV); e il nome di Nora, che compare, molto strategicamente, verso la fine del “poemetto” (fondo pagina del foglio 15; XLV); inoltre compare una menzione del *Portrait* (foglio 12; XXXIV) e una di *Ulysses*, una, ma complessa, entro una sezione rimarchevolmente lunga rispetto alle altre (foglio 15; XLV). Quello che non compare mai è il nome dell’“amore di Giacomo”. E il nome della fanciulla è un mistero che ha appassionato notevolmente tanto il pubblico dei lettori quanto una buona parte dei critici di Joyce. Anche se non ci può essere dubbio che il *battage* internazionale che ha preceduto e seguito la pubblicazione di *Giacomo Joyce* nel 1968 sia stato principalmente una operazione pubblicitaria. Crivelli nella sua “Introduzione” ripercorre alcune delle tappe salienti di tutta la vicenda, dal ritrovamento del “poemetto”, alla interpretazione e pubblicazione di Ellmann, ai commenti triestini circa il “frammento amoroso”, fino alle osservazioni angolose di Helen Barolini in un articolo uscito sulla *New York Review of Books* subito dopo la pubblicazione.

Chi era, dunque, quell’amore triestino? È Amalia Popper? O un’altra allieva di Joyce? O una sovrapposizione di diverse fanciulle? È importante sapere un nome? Si può leggere *Giacomo Joyce* senza sapere con precisione chi era la giovane donna? È una questione di “doxa” *versus* “episteme”, o viceversa? Vale la pena notare ancora una volta che il “poemetto” inizia con una domanda lapidaria, “Who?”. La risposta, invece, non può essere lapidaria. Crivelli affronta il testo estraendo da ogni pericope del poemetto dati e segni per sostenere la ricostruzione del contesto triestino di allora, che a sua volta diventa via di comprensione, meglio di “intellezione” del testo. Nella scrittura di Crivelli il contesto cresce, pagina dopo pagina, energico e vivo sia in sé sia nel vissuto amoroso di Giacomo, un vissuto amoroso che sembra proprio includere più di una giovane donna, tutte appartenenti a una classe sociale alta e facoltosa, tutte brune, e tutte ebreo – impossibile non pensare alle belle, sensuali e ricche ebreo di “A Little Cloud” e di “Counterparts” in *Dubliners*.

Si inizia con l’arrivo di James Joyce e Nora Barnacle a Trieste, in una città che Crivelli mostra al lettore come se fosse vista dagli occhi dei due giovani irlandesi e insieme da quelli di un osservatore bene informato su di loro e sulla città (informato, non onnisciente). Si prosegue poi rapidamente lungo una linea guida sostanzialmente cronologica. La nascita del primo figlio, qualche problema tra lo scrittore e Nora, gli eccessi alcoolici, le frequentazioni della zona di Cavana. La prima fanciulla, la prima allieva ricca e alto-borghese, è Annie Schleimer; unica femmina della famiglia, ha sette fratelli, è attraente (così la mostra la fotografia che Crivelli include a fondo libro), ama la mu-

sica, possiede e suona professionalmente un buon pianoforte, ama gli sport, ama le escursioni in montagna, alle quali si unisce talvolta anche Joyce, gode di più libertà di quella solitamente concessa alle figlie femmine – si parla persino di un “bacio rubato” (31). Annie, una sua amica ha avuto occasione di raccontare, ormai non più giovane, conservava ancora un fascio di lettere di Joyce e una copia di *Ulysses* annotata ai margini, ma nulla di tutto questo è stato, finora, ritrovato (32).

Dopo l'intervallo romano, un'altra allieva irrompe nella galleria di fanciulle triestine, Amalia Popper, anche lei attraente, ricca e alto borghese. Per Ellmann, come noto ai joyciani, è lei l'amore di Giacomo, mentre per altri (autorevoli), come è altrettanto noto, Amalia è importante, ma è una di una piccola schiera di agoniste (in senso proprio). L'elegante Amalia (di lei restano fotografie) si attaglia bene al ruolo inconsciamente disdegnoso di “a young person of quality” (foglio 1; I), alla frequenza a teatro (foglio 12; XXXVI), ai *lorgnette* (foglio 1; I), alle inclinazioni letterarie; inoltre, nonostante due soggiorni della fanciulla a Firenze per motivi di studio (41), i tempi sono compatibili con tutta la vicenda amorosa (nonostante le obiezioni di Helen Barolini!). Anche a casa Popper c'è un pianoforte e si tengono serate musicali, cui Joyce partecipa. Inoltre Amalia si interessa all'opera letteraria del suo professore di inglese – come è noto, in seguito tradurrà alcuni racconti di *Dubliners* e scriverà una succinta biografia di Joyce.

Ma, lasciando da parte una certa Signorina G., per altro decisamente accattivante (48-49), altre figure femminili altolocate condividono negli anni joyciani la scena triestina e l'attenzione di Joyce. Per prima, Crivelli racconta di Emma Cuzzi, che prende lezioni di inglese da Joyce insieme a due amiche, Olivia Hannapel, e Maria Luzzatto. Sono tutte e tre giovanissime; una fotografia a fondo libro le mostra insieme, ognuna attraente a modo suo – si deve guardarle a lungo: unite e stranamente disunite dalla coreografia statica della fotografia, le tre figure sono orientate con un lieve scarto, ognuna guarda in direzione diversa, nessuno sguardo converge. Emma Cuzzi, pur non bellissima, appare fresca, carnale e solida; è una donna che ama le gite in montagna e pratica sport, ha una passione per l'equitazione; “Emma, la cavallerizza” è chiamata (110) – in famiglia si amano i “purosangue” (71); e, forse, Emma può persino suscitare un ricordo di Hedda Gabler. Comunque, Emma appare la più vicina a Joyce. Olivia Hannapel e Maria Luzzatto sono entrambe molto belle e, leggiamo, sembra che suscitino in Joyce sia attrazione sia un acuto risentimento di classe – Crivelli appoggia il suo discorso, in parte, anche a studiosi che lo hanno preceduto (81-82).

Ma la domanda è sempre: chi è “Who” in questa raffinata schiera di fanciulle? Crivelli percorre cronologicamente gli anni triestini paralleli al testo di *Giacomo Joyce*, ed è abile nel suggerire indizi, possibilità, e insieme nel non pretendere suggelli di verità rivelata. Scrive, per esempio, nel sottocapitolo “Una e nessuna”:

Tanti sono gli “indizi” che portano, a seconda delle interpretazioni, a ognuna di queste giovani donne. E, in alcuni casi, essi si incrociano e si mescolano fra di loro. [segue un elenco di “indizi”] Certo è che, per tutte e tre queste ragazze, vale il forte *appeal* sessuale e sentimentale che muove “Giacomo” a vagheggiarle in tutti modi. [...] Sembra quasi che per lui l’unità fisica lasci il posto a una frammentazione a metà fra la suggestione degli stereotipi attrattivi del suo tempo e una declinazione feticistica degli “strumenti” del desiderio [...] c’è tutto l’immaginario maschile degli inizi del Novecento, legato ai tipi di abbigliamento femminile in voga. [...] da quelli della supposta innocenza dell’alta borghesia a quelli espliciti delle donne di Cavana. E in mezzo a loro [...] Nora [...]. (113-114)

La parola “stereotipi” è particolarmente importante. La posizione di Nora è inquietante: qual è, infatti, la posizione di Nora tra “a person of quality” e una giovane donna in un bordello? Nora, dice Crivelli (120), sembra “sintetizzare”. Certamente, in ogni caso, Nora è raggiungibile, le fanciulle ricche dell’alta borghesia non lo sono, non per Giacomo Joyce – “Che coltura!” (foglio 1; III), sì, ma non un giovanotto “di classe” e, per giunta, è senza soldi. Anche su questo lavora la creatività mitopoietica di Joyce, mettendo Giacomo al centro di una situazione che vuole adombrare una allegoria di tradimento – e di sacrificio, perché il tradimento produce un sacrificio mistico, una “Passione”. In *Giacomo Joyce* entra se non esattamente la liturgia qualcosa più di una allusione al Venerdì Santo (foglio 10, XXVIII). La rappresentazione ha aspetti di mitizzazione grandiosa. Crivelli scava nelle immagini, nelle allusioni e nelle irradiazioni dirette e velate del testo nelle ultime pagine del capitolo “Ma chi è ‘Chi?’”. Il testo joyciano ha momenti di penetrante intensità poetica. Basti l’esempio, per gusto personale di chi scrive, della breve pericope “quia frigus erat”, onni-dominante nel vasto spazio allusivo, sacro e dissacrato, di una chiesa, parigina e triestina insieme (foglio 10; XXVIII); quelle tre parole, provenienti dal *Vangelo di Giovanni* (18,18), ci obbligano a riconoscere quanto sia insufficiente qui l’aggettivo “sinestetico”, il primo a venire alla mente, ma che veicola solo una pallida indicazione della carica poetica di quelle tre parole e del collocamento che Joyce costruisce per loro. Forse è una irradiazione eccessiva, ma come respingere il pensiero che nel *Vangelo di Giovanni*, poco dopo (19,5), compare “Et dicit eis: Ecce homo”? Sicuramente non è, invece, eccessiva la irradiazione che collega la sezione con la poesia “Nightpiece” (Trieste, 1915) in *Pomes Penyeach*, e le sue inquietanti e solenni risonanze “ecclesiali” – si pensi all’ultimo verso, “waste of souls”.

Alla fine, comunque, ritornando al “racconto”, è evidente che, se Amalia è forte e centrale, imperante, tutte quelle figure femminili (le tre principali, Annie, Amalia, Emma, e poi Olivia e Maria – e forse altre?) sono tributarie della creazione di “un amore”. A questo punto Crivelli, oltre che puntualmente al testo di *Giacomo Joyce*, si appoggia anche ad altre opere di Joyce, a *Dubliners* e soprattutto al *Portrait*, che del resto, come già accennato, è di-

rettamente menzionato in *Giacomo Joyce* (foglio 12; XXXIV). La lettura è trascinante. Se le giovani donne e le loro famiglie sono rappresentate vive nel loro *milieu*, o contesto o se si vuole cronotopo (e non è poco), così, nel racconto, è rappresentato anche Joyce a Trieste – qui, a buon diritto, lo si può dire il *personaggio Joyce a Trieste*. I collegamenti di immagini e di pensieri con il *Portrait*, il ripetersi di coreografie sceniche e di contemplazione del “personaggio” senziente sono palesi: Stephen e Giacomo guardano entrambi da una posizione di fatto solitaria, sono in scena e contemporaneamente fuori scena; non solo spettatori, sono osservatori, attori e creatori, e, ci si permette di dire, *cameramen* e registi di se stessi. L’interesse di Joyce per la nascente arte cinematografica è ben noto. Impossibile, a margine, non ricordare, con le dovute differenze, il quadro di Velázquez, *Las meninas*, e le pagine che al quadro dedica Michel Foucault in *Les mots et les choses* (nel famosissimo quadro il pittore è lui stesso un personaggio del quadro). Senza porre se stesso nel quadro, è troppo professionale per farlo in un libro come questo (ma altrove potrebbe benissimo farlo!), anche Crivelli è un buon *cameraman*; particolarmente versato negli indugi sui dettagli e nelle fughe da indugi troppo lunghi.

Nel terzo capitolo, “A scuola di desiderio”, Crivelli fa compiere al “racconto” una virata di qualche grado verso l’alleanza, le alleanze, di intelletto e carnalità. Prende l’avvio dai *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes. L’affermazione “il discorso amoroso [...] aderisce all’Immagine”, citata da Crivelli (129), guida il percorso. “Immagine” ha la lettera maiuscola, che invita a includere immagini viste dal senso preposto, e anche immagini pensate, immagini create nel linguaggio, create nella mente – del resto l’etimologia di “idea”, con qualche passaggio, è la stessa di “vedere”.

Nella “Scuola di desiderio” chi sono gli scolari, chi è l’insegnante, e cosa si insegna? La scuola “anatomizza” non solo e non tanto “l’oggetto d’amore” quanto l’innamorato (131 e seguenti), e insieme l’esprimersi nel testo – con il testo – dell’innamorato Giacomo. Crivelli assale la rocca *Giacomo Joyce* con tutti i mezzi, passando dalla raffinata astuzia di Barthes alle doviziose analisi di Jacques Lacan, molto interessato a Joyce, analisi che si estendono anche alle notorie lettere “oscene” tra Joyce e Nora. Il desiderio amoroso, la sua fisicità, la sessualità materiale, la sessualità come storia individuale, come costruzione immaginativa, la sessualità come mitopoiesi sono affrontate avvalendosi nello stesso tempo di una raggiera di rapporti di *Giacomo Joyce* con le altre opere dell’autore, *Ulysses*, il *Portrait* e anche *Stephen Hero* e *Pomes Penyeach*.

Particolarmente interessante la disamina circa il feticismo, che, peraltro, è tutt’altro che un fenomeno univoco e che si esprime in molti gradi. Senza dubbio Joyce è feticisticamente attratto da svariati e numerosi articoli di abbigliamento femminile, e, ovviamente, soprattutto dalla biancheria intima, che tocca la carne calda della donna e con quella carne non solo si identifica, si unisce. Pure, c’è qualcosa di più, anche se pellicce, guanti, calze, cappelli e *lingerie* fanno parte del feticismo più convenzionale e senza tempo. Come

osserva Crivelli, essi “sembrano avere la caratteristica di oggetti quotidiani trasfigurati dal desiderio sessuale. A fare la differenza è la loro valenza erotica oggettiva, che implica un aggancio culturale all’immaginario di chi li osserva” (145). “Valenza erotica” resa oggettiva dal vissuto di chi guarda e immagina, o soltanto immagina. C’è qualcosa di più perché l’amore erotico si estende dal corpo amato all’oggetto, l’oggetto, diventa parte del corpo, ne assume il calore, la forma, il movimento, l’attrattiva. Pensiamo alla “linguetta” di pelle di uno stivaletto, “boots laced in deft crisscross over the flesh-warmed tongue” (foglio 4, X): la linguetta si assimila alla carne, quasi si fa carne, carne di lei – e “tongue”, inoltre, è “linguetta” e insieme ben più di “linguetta”. Questa assimilazione, questo farsi estensione del corpo dell’amata (o dell’amato) si opera anche per i luoghi, per una casa, una stanza, un mobile, un giardino, un albero, e non è solo joyciana, ha un lungo *pedigree*; non è poi così algido, per esempio, neanche Petrarca quando scrive di un ramo, “gentil ramo ove piacque / (con sospir mi rimembra) / a lei di fare al bel fianco colonna” (Canzone XXVII).

Come dice Crivelli “*Giacomo Joyce* contiene molti enigmi” (156). E Crivelli propone vie convincenti di interpretazione e soluzione, dal tema composito degli occhi, del contatto visivo, della visione, della vista fisiologica, dei grandi problemi di vista di Joyce, alla questione della “confezione e forma” del poemetto (156), inclusi l’aspetto del *layout* materiale del testo, la disposizione delle pericopi sui fogli e gli spazi bianchi – Crivelli, commentando Frattaroli, scrive: “Gli spazi bianchi, dunque, sono *parte* del testo.” (165-166).

Particolarmente interessante all’interno del discorso la inscindibilità di forma e contenuto – importante, anche se non va più di moda parlare di unità di *forma e contenuto* se non in connessione con un certo modernariato della critica. Crivelli cita Giorgio Melchiori; quindi quella che qui segue, incastonata nelle parole di Crivelli, è la citazione di una citazione, ma vale la pena:

[C]i troviamo di fronte a “un’opera compiuta e conclusa, esperimento pienamente riuscito in una forma totalmente originale di scrittura, che partecipa del racconto, del diario, del saggio, dell’autobiografia e della lirica, senza essere nessuno di essi”. La sua originalità, innanzi tutto, risiede nella collocazione di “ricordo” tra una prima stesura, datata 1904, di *Un ritratto dell’artista da giovane*, e la sua forma definitiva, uscita nel 1914. (159)

Personalmente, aggiungerei, quasi scusandomi, che, in particolare, il “ricordo” è massimamente cospicuo con le ultime pagine del quinto capitolo del *Portrait*. Crivelli, a sua volta, aggiunge: “Per cogliere la reale struttura di *Giacomo Joyce* occorre inquadrare questo testo sperimentale nell’ambito del movimento imagista [...]” (160). L’Imagismo e, in modo complesso, Pound hanno su Joyce un effetto profondo; su quell’effetto Crivelli scrive pagine molto interessanti (160-164). Joyce non ha in Pound una fiducia *toto corde*,

vorrebbe da lui una fedeltà più assoluta, ma dalla struttura lirica dell'imagismo poundiano è senz'altro influenzato (Pound non sembra accorgersene). Lo si può osservare, come ho avuto occasione di scrivere, anche in alcune poesie di *Pomes Penyeach*, che del resto sono state in parte composte negli anni della creazione di *Giacomo Joyce*.

C'è ancora un aspetto di *Giacomo Joyce* che vorrei considerare: l'infelicità. L'infelicità è data per implicita: infelicità per l'amore non concesso, per l'amore che non risponde, per l'*omen* e la realtà del calare della vista, sì, certo, ma anche per un diffuso e prepotente senso di inferiorità sociale, principalmente dovuta al censo, e a un forte orgoglio che antagonizza l'offesa del classismo. Le allusioni e osservazioni sparse di Crivelli sono tante (73; 74; 90, desiderio di "fare un salto di classe"; 97; 103; 106); e parecchie altre, più oblique. Qualche nota simile si trova nella "Introduzione" di Ellmann, e anche nella "Prefazione" di Binni (entrambe 1968).

Quanto a Joyce, segni di sofferenza per un classismo che lo offende e per un orgoglio lancinante compaiono in tutte le sue opere, in *Dubliners*, *Stephen Hero*, nel *Portrait* (soprattutto), in *Ulysses*, in *Finnegans Wake*. Si potrebbe dire, con il poeta nord-irlandese (britannico) Louis MacNeice, "the earth compels" (è anche titolo di una sua raccolta poetica, 1938) – la terra costringe, obbliga, forza da noi le nostre reazioni. È fantasioso pensare a un timore di svirilizzazione provocato dalla povertà e dalla differenza di classe, e quindi a un desiderio di *revanche*? non credo – per inciso, timore e *revanche*, ben più vistosi, sono anche in D. H. Lawrence.

In alcune sezioni di *Giacomo Joyce* il risentimento di classe si manifesta in brevissimi giudizi sulla giovane donna, come del resto avviene almeno nella poesia "A Flower Given to My Daughter" in *Pomes Penyeach* – non l'aggettivo "frail", ma "sere", al terzo verso, mentre "time's wanwave" si concilia, inquietante, con la data del 1913.

Anche la copiatura "in bella" su fogli speciali può avere qualcosa a che fare con la questione della classe sociale. Prima di tutto implica una struttura pensata, portante e strutturante; ovvero: la copiatura in bella e i fogli di carta da disegno sono paratesti importanti, intrascurabili. Ma consideriamo quello che dice Ellmann nel 1968 sul manoscritto:

Joyce wrote it in his best calligraphic hand [...] on both sides of eight large sheets [...]. The sheets are of heavy paper, oversize, of the sort ordinarily used for pencil sketches rather than for writing assignments. They are faintly reminiscent of those parchment sheets on which in 1900 Joyce wrote out the poems of *Chamber Music* for his wife. (Ellmann 1968, XI-XII)

Possiamo immaginare che quei fogli siano stati preparati per essere un dono? Se è così, il dono è vendicativo, spietato verso la donna oggetto d'amore e anche verso se stesso, un dono venato a suo modo di masochismo insieme

infantile e rovente, una sorta di accusa: “io ti ho amata, e ora leggi in questi fogli cosa mi hai fatto” – e allora? “What then? Write it, damn you, write it! What else are you good for?”; “E allora? Scrivilo, dannazione, scrivilo! Che altro sai fare?” (foglio 16; XLVI).

Francesca Romana Paci

Giovan Battista Fianza, *Luke Wadding's Art. Irish Franciscan Patronage in Seventeenth-Century Rome*, St. Bonaventure, Franciscan Institute Publications, 2016, pp. viii + 248. USD 79.95. ISBN 978-15-76594018.

The Irish Franciscan Luke Wadding can be considered one of the most outstanding figure in Irish history. However, with the exception of few analyses, his acumen combined with his capacity to play many influential roles at the Papal Curia are still wrapped in mystery. The new book of Giovan Battista Fianza sheds light on one of the most unknown side of Wadding's career and activity which is his role as art patron.

Structured in seven chapters with ten appendices, the author relies on new untapped sources to demonstrate how and to which extent the Irish Franciscan played a key role in the competing and often tricky context of patronage in seventeenth-century Rome. After an introductory chapter which provides a short but extremely clear overview of the complexity of Wadding's figure, the author brings the reader into the church and convent of St. Isidore's, the first Irish College which was founded in Rome by the Irish Franciscan.

The church of St. Isidore's and its annexed world – the altars, the decorations, and the paintings – are used as a platform to illustrate the magnitude of the web of prominent lay and religious personalities with whom Wadding was in contact. Fianza succeeds to reconstruct the difficult process which brought to the construction of the church by identifying its patrons, but, in particular how and for which reasons they decided to invest in St. Isidore's. One of the many groundbreaking strengths of this section of the book it that it draws on a combination of different types of sources such as letters, notary deeds, financial account-books, and ledgers of payments. These latter come from the Monte di Pietà bank, and they provide a very detailed insight of Wadding's activity as patron. Indeed the author tracks the consistent flow of money which was handed to Wadding, but, at the same time, he identifies the most prominent figures – like the Spanish ambassadors, and the cardinals – who gravitated around the Franciscan. The unveiling of this “financial” network is a crucial feature which serves to illustrate the main artists who were invited by Wadding to work at St. Isidore's. Indeed Fianza's investigation goes beyond the mere financial aspect, by focusing both on the manpower – notably the famous artists Carlo Maratta and Domenico Castelli – and the techniques they adopted.

The last two chapters of the book further prove Wadding's deep involvement as art patron. Chapter six investigates how he played a seminal role in commissioning engravings and illuminations for the books which were used for the liturgical activities at St. Isidore's. Chapter seven instead explains the painted and engraved portraits of Wadding. This last chapter is extremely interesting because it reveals the complex and intriguing history behind Wadding's portraits, with particular emphasis on the artists who painted them and the patrons who committed them.

In conclusion Fidanza's book provides an innovative contribution to the one of the less investigated role of Wadding's polyhedric activity. The use of many different sources combined with a multidisciplinary approach makes this book a must read which will not appeal the historians of art, but anyone who wants to know more on the multifaceted life of one of the most fascinating Irish figure of the seventeenth century.

Matteo Binasco

Éilís Ní Dhuibhne, *Selected Stories*, Victoria-Dublin, Dalkey Archive Press, 2017, pp. 230, \$ 17.00, € 14.50, ISBN 978-1-94315-031-1.

Mary O'Donnell, *The Light Makers*, Dublin, 451 Editions, 2017 (1992), pp. 196, £ 10.95, € 13.50, ISBN 978-0-9931443-3-2.

The publication of Éilís Ní Dhuibhne's *Selected Stories* and the reissue of Mary O'Donnell's debut novel *The Light Makers*, first published by Poolbeg in 1992, mark two happy returns. Both published in 2017, the volumes represent a sort of celebration of two of the most sensitive and remarkable voices in contemporary Irish writing and anticipate two memorable events that have recently taken place this year. In fact, a very special moment of official recognition was the Symposium "The Writing of Éilís Ní Dhuibhne" organized by the School of English, Drama and Creative Writing at University College Dublin held in January. And the first critical volume on the writing of Mary O'Donnell has recently been published, edited by Maria Elena Jaime de Pablos for Peter Lang. *Giving Shape to the Moment. The Art of Mary O'Donnell: Poet, Novelist and Short Story Writer* provides a sharp insight into O'Donnell's creativity from a variety of critical perspectives.

Ní Dhuibhne's *Selected Stories* includes twelve stories written over the span of nearly thirty years. Choice is always hard when making a collection that is also a selection, necessarily something has to be left out, but clear criteria underlie the volume. The stories follow the chronological order of publication of the various volumes, starting with "Blood and Water", first published in the collection of the same title in 1988, and finishing with "The Coast of Wales", appeared for the first time in *The Long Gaze Back*, edited by Sinéad Gleeson in 2015. Therefore, readers who are familiar with Ní Dhuibhne's short story writing clearly identify stories taken from *Blood and Water* (1988), *Eat-*

ing *Women is not Recommended* (1991), *The Inland Ice* (1997), *The Pale Gold of Alaska* (2000) and *The Shelter of Neighbours* (2012). This provides an interesting insight into the narrative development of the author, shedding light on forms of continuity and development. As Anne Fogarty pointed out in her "Introduction" to the 2003 collection *Midwife to the Fairies" and Other Stories*, Ní Dhuibhne "explores the divergences and continuities of tradition and modernity" (Fogarty, XI).

This already comes to the fore in the first story, "Blood and Water", which in a way can be considered seminal work in the contrast between the country and the city, the landscape of Donegal, the experience of Irish college, the sense of shame of the young protagonist of having an aunt who is "not the full shilling" (3) and of resembling her physically. The story will later develop into the 1999 novel *The Dancers Dancing* and its version in the Irish language *Cailíní Beaga Ghleann na mBláth* of 2003. Ní Dhuibhne's academic background as a folklorist is strongly present in her fiction, marked by the interlacing of old stories and their modern counterpart. In "Blood and Water" folklore is a reference and a structuring principle marking the divergency between two worlds. The repellent "big splodge of a dirty yellow substance" the young protagonist sees in the scullery turns out to be "nothing other than butter, daubed on the wall after every churning, for luck" (8), but she needs the modern frame of academic work in the form of a course in Ethnology to make sense of a Donegal tradition. Thus in this fine story past and present interlace, and in a similar way this happens also in "The Flowering", in which Lennie busily tries to discover her roots in her ancestor's story, Sally Rua. The story weaves together different layers, the discovery of personal and communal past, creativity, art and the consequences of their deprivation, the conscious use of fiction and history, besides being Ní Dhuibhne's personal statement on creativity and the art of writing. Sally Rua is an artist at crochet, the flowering of the title, and when deprived of her flowering she goes mad: "She went mad because she could not do the work she loved, because she could not do the flowering. That can happen. You can love some kind of work so much that you go crazy if you simply cannot manage to do it at all" (29).

"Night of the Fox" casts a bridge to "Blood and Water" in terms of a holiday in the country, in Wavesend, a recurring location in Ní Dhuibhne's fiction, this time in modern Ireland. The fleeting glimpse of a fox provides a magic moment in a context of a family journey and of sadness, as one of the people the family is going to visit is seriously ill.

"Summer Pudding", from the collection *The Pale Gold of Alaska*, is set in the historical background of the Famine. Two sisters are the only survivors of a family destroyed by famine and illness and join a group of tinkers heading to Wales. They learn to steal and beg, going against their own principles just to try and make a living and the animal-like look of the traveller

community both frightens and attracts them. The story has a careful and detailed historical background, also mentioning the Ladies of Llangollen, thus evoking a specific context. Catriona Moloney has also pointed out the subtext of the Old Irish legend of Deirdre and Naoise, implicit in the name of one of the tinkers and in the thwarted relation with him of one of the sisters.

“The Woman with the Fish” is in tune with the theme of the collection it comes from, *The Inland Ice*. Here, the ancient Irish folktale of “The Little White Goat” is rewritten as “The Search for the Lost Husband”, a feminist retelling of the traditional story in which a young girl falls in love and then goes to live with a white goat who turns into a man at night. The unfortunate young woman has a lot in common with her more modern counterparts like Anna in “The Woman with the Fish”, whose overpowering emotion makes her defenceless.

“The Pale Gold of Alaska” is loosely based on Míic Mac Gabhann’s memoir *Rotha Mór an tSaoil* (1959), translated into English as *The Hard Road to Klondike*. Set during the gold rush, the story features the character of Sophie, a young woman leaving Donegal to go to America and falling in love with Ned, thus changing the pattern of her life forever. Her expectations of married life happiness are thwarted by reality and only her native Indian lover makes her feel alive again. When the baby she has had from him dies, she turns into an animal madwoman, like Sally Rua in “The Flowering”, walking “around the shanty town, wrapped in her sealskin coat, chanting [...] incantations, without cease” (111).

If “The Day Elvis Presley Died” sheds light on a temperance camp in the 1960s and on the difficulty of cultural differences and interpersonal relationships, “The Banana Boat” is an interesting experiment in intertextuality, something Éilís Ní Dhuibhne uses extensively in her postmodern rewritings of traditional tales. The danger of losing her son who risks drowning off the coast of Castlegregory arouses a storm of emotions in the protagonist narrator, who realises she is losing her adolescent children anyway as they grow up and change. Strong intertextual references are present in the story as an alternative to Ní Dhuibhne’s more frequent use of intertwining a traditional story and its modern counterpart. The authorial voice of “The Banana Boat” openly acknowledges Mary Lavin, paraphrasing the opening of her story “The Widow’s Son”: “This is the story of a widow’s son, but it is a story that has two endings” (Lavin 1964, 105). Lavin’s reflection on the “double quality” of “all our actions” and “the possibility of alternative” (115) is implicit in the first-person narrator in “The Banana Boat”: “I realize right now that there are two ends to the story, two ends to the story of my day and the story of my life. I think of Mary Lavin’s story about the widow’s son [...]” (172). Likewise, Alice Munro is also openly present in “The Banana Boat”, “There is another story on my mind as I drive home. ‘Miles City, Montana’. Alice Munro. A story of a near-drowning” (174). Éilís Ní Dhuibhne’s intertextual

acknowledgment in “The Banana Boat” includes direct quotation from Munro’s story. The mother’s question “*Where are the children?*” is twice repeated in “Miles City, Montana” (Munro 1997, 273, 275) and textually retrieved in Ní Dhuibhne’s use of italics as in the original.

“Illumination” is loosely based on Ní Dhuibhne’s own experience in a writers’ retreat in California a few years ago, and the context and location give the opportunity to develop reflections on writing alongside motifs from folklore and fairytales. Walking in the forest nearby, the nameless first-person narrator finds herself in a mysterious house inhabited by three mysterious people, hospitable but also seductive and reticent. Echoes of fairytales are implicit in the strange character of the hostess, half-way between a witch and a fairy, offering food that seems to appear out of nowhere, while an unseen mountain lion, coyotes, bobcats replace wolves in fairytales. Focussing on the character of a writer, the story also reflects on the meaning and the purpose of writing.

“A Literary Lunch” and “City of Literature” are twin stories, set in the context of Arts Council meetings in two different social and historical moments, the former in the years of the Celtic Tiger, the latter in its aftermath, providing an interesting and occasionally sarcastic and entertaining insight into the world of Dublin’s literary life. The meeting whose aim is to assign funds and bursaries to writers takes place in a fashionable bistro in “A Literary Lunch” and the meal “was going to cost about a thousand euro” (206), featuring expensive wines, oysters, truffles, and *pâté-de-foi-gras*. “City of Literature” is a diminished counterpart: the literary lunch is now “a little light refreshment” whose “gourmet sandwiches” (209) have been actually made overnight by one of the board members and the Chardonnay, Sauvignon and 2001 Bordeaux are replaced by “a little Barolo” (220). Patterns of authority and power underlie both stories, and in both the failed fifty-year-old writer Francie Briody – “a writer whom nobody read” (203) – twice takes his revenge on the continual refusal of financial support. In “A Literary Lunch” he murders the head of the board he deems responsible for his failure, in “City of Literature” he paradoxically is given the funds while he is spending his sentence in prison.

Wales returns in the last story of the collection, “The Coast of Wales”, a very intimate and sensitive account of sorrow and bereavement, a meditation on grief and an echo of Ní Dhuibhne’s own personal experience in recent years. The graveyard where the story is set is presented with no trace of sentimentality, rather the funny episode in which another widow almost risks losing her little dog under the wheels of a hearse entering the cemetery has funny undertones with a wry touch: “First your husband, then your dog” (228). The dog miraculously is unscathed by the accident. The graveyard is also a place of silence and peace, it is orderly and well kept, and the thoughts of death haunt the first-person narrator with realistic and unsentimental reflections: “But how much time have I got?” (225).

Reflections on the life husband and wife shared involves the coast of Wales of the title; the place is actually absent, but it features in an act of love: “Some of yours (your ashes) are at home too. I am planning to scatter them on a nice headland near the place where *we* went on holiday on Anglesey, where almost everyone speaks Welsh” (225). Wales is a special place for the couple who conceived their first child there (227) and in her imaginary talk with her husband the protagonist-narrator indulges on the invisible presence of Wales: “There is a coast that you can’t see over the horizon. Wales [...] Just because you can’t see it doesn’t mean it doesn’t exist” (227). The invisibility of Wales is thus interlaced with the husband’s invisibility, still existing in the ashes, tomb and lawn cemetery that mark the story.

Éilís Ní Dhuibhne’s *Selected Stories* is an interesting chronological journey through three decades of her writing, a gift for those already familiar with her short fiction as well as a stimulating introduction to her stories for new readers.

Mary O’Donnell’s debut novel, *The Light Makers*, was first published in 1992, to be followed by *Virgin and the Boy* (1996) and *The Elysium Testament* (1999) and by the more recent *Where They Lie* (2014). Though better known for her poetry, Mary O’Donnell has also published two collections of short stories, *Strong Pagans* (1991) and *Storm over Belfast* (2008). The recent reissue of *The Light Makers* marks in retrospection both the impact the novel had at the time and the changes that have taken place in Ireland over the past twenty-five years. When first published, *The Light Makers* was welcomed as “compelling” and “erotic” in its focus on the troubled relationship between Hanna and her husband Sam and on the strong presence of the body, both male and female, in a variety of perspectives.

The Light Makers opens with the first visit of Hanna Troy, a professional photographer, to the Dublin Women’s Centre, where she has an appointment with a psychotherapist following the breakdown of her marriage. Asked to put off her appointment for a few hours, Hanna walks around the city killing time, a journey in space that is also a journey in time, going back to the various events of her childhood and more recent life.

In a similar way to Éilís Ní Dhuibhne’s handling of time, interlacing past and present in a continuous meandering in time, O’Donnell’s *The Light Makers* opens in the present tense while the narrative moves backwards and forwards. An interesting stylistic choice characterises the novel, mostly written in the present tense, with occasional excursions into the simple past. In correspondence with Eibhear Walshe, Mary O’Donnell’s account of the composition of the novel points out her dissatisfaction with its original third-person narration: “I was not happy with this. It had an overly-subjective feel that seemed emotionally and tonally slack. It was instantly rewritten in the Continuous Present, first person, and that made all the difference to my writer’s eyes” (Walshe 2018, 85). The divisions into chapters alerts the reader of the shift from the day

in Dublin to the flashes of remarkable events in childhood and adolescence. Flashbacks are evenly diluted in the novel in colourful assortments recreating Hanna's past life and her troubled marriage with her husband Sam.

One of the basic reasons for their problematic relationship and especially for Hanna's discomfort is her infertility. In spite of no obvious medical impediments on her part, Hanna has difficulties conceiving. She recalls the endless attempts and the innumerable tests she has had to undergo, while Sam refuses to check the possibility of his own possible sterility. Divergence in attitude between husband and wife is provided in the psychological, emotional and physical ordeal Hanna goes through while Sam is keeping "busy": "During the years that we tried and tried, Sam kept busy. While I was tripping in and out of the clinic and taking the pills, while we went in for a great deal of hectic sex at certain times and none at others [...] Sam worked. I was busy too but somehow my mind was drawn out" (53). Paradoxically, at the end of the novel Hanna discovers Sam has been having an affair with a French colleague, Sandrine, who is revealed to be expecting his baby, which emphasises her sense of guilt and failure.

While waiting for her meal in the pizza parlour, Hanna is obsessed by the story of a Kenyan woman she has read about in *The Guardian*, stoned to death because barren. "That Kenyan woman who was stoned for being barren, according to *The Guardian* article, almost had her head smashed in for something that was beyond her control. And what about her man, her master, her husband? Some men never even consider that it can happen to them. Who knows what the real situation was? The awful point is that it was she, the Kenyan woman, who bore the evidence of some dread, internal drought, it was she whose belly never swelled" (52). The Kenyan woman is a sort of textual wanderer as it appears in very similar terms also in O'Donnell's story "Breath of the Living" from her first collection *Strong Pagans* of 1991, which deals, like the poem "Antarctica", with motherhood and infertility.

In *The Light Makers*, Hanna is metaphorically "stoned" in different ways by her husband's infidelity and by the "socially assumed things ... a home, a job, friends, having children" she considers "a lie" (1), thus questioning accepted codes of behaviour.

The obsession with fertility seeps through in the memory of the stag party Hanna and Sam see while having a drink in a village. The episodic ritual cruelty of a fertility rite is a subtext that stays on throughout the novel, highlighting the corporeal presence of the body in a variety of ways.

The reader becomes acquainted with Hanna's extended close-knit family, explored in their contradictory relationships and complex dynamics, her parents, Daniel and Kate, her unstable stepsister Rose, her distant cousin, Bill, with whom she experiences sex her first time. In narrative climax, the episode overlaps with Rose's suicide attempt.

Hanna recalls her first meeting with Sam and in spite of his betrayal, their rows and the bitterness his behaviour gives rise to, and his emotional steril-

ity, Hanna's love for him remains strong and does not change even when she learns of his utmost act of deception, conceiving a child with another woman.

Sam is a famous and fashionable architect, whose projects and buildings mark the landscape of pre-Celtic Tiger Dublin. "Coming from the east side of the city it is impossible to avoid Sam's buildings [...] All those new estates which are politely termed "developments" were designed by Sam" (45). He is obsessed by glass and light and his great achievement as an architect arrives when he manages to complete his opus magnum, "the Cragg-Mortimer Centre", "the Glass Palace" (179): "Sunlight streams down from the huge glass dome above our heads, with its glass and steel cupola, and, as light rays strike the sundial, an image is thrown not only on the flat surface of the dial itself but right down through the fluted base from which it is reflected radially" (180). Sam's obsessive collection of crystals to which he adds a new piece every now and then is an objective correlative for the priority and immateriality of light "which catch the light and refract a world of prisms" (63). Hanna indulgently calls it "Sam's circus" (63), "a collection of tiny animals and birds, Czechoslovakian lead glass pieces" (63). Like a child with new toys, Sam gradually and regularly adds new pieces. "little bears, prickly hedgehogs, spiders, birds, flowers, dogs and artful cats that glitter like crushed gemstones [...]" (63-64). Furthermore, a new piece is an allomorph and an anticipation of the Glass Palace: "a tiny house, transparent from every angle, devoid of overt colour, yet inviting concentrations of light at every turn" (123).

As a photographer, Hanna herself works with light and the use of light in the novel is both a metaphor and a structuring principle. In fact, as Jeanette Shumaker points out, both Hanna and her husband Sam are literally and "figuratively" (Shumaker 2013, 16) lightmakers, using light as a form of creation that illuminates the world, yet they are unable to illuminate their own situation and mutual needs. Early in the novel Hanna reflects on her use of light, which instead of illuminating creates deception: "How we distort light! How we pervert our human image by clever camera-work! It is my speciality. I have seen them all – socialites, actors, writers, editors, business people – only too delighted to have me create an image that is not really theirs for some newspaper, magazine or poster" (36).

At the end of the novel Hanna finally accepts herself and her infertility. Taking a photo of herself is an act of illumination, of light-making, creating a sense of "weight lifting and being replaced by lightness and airiness" (194-195), and she smiles "fully, for myself and my own life". Such self-awareness magnifies when Hanna repeats her name, "I am Hanna Troy" (195), establishing her identity in a new way. Throughout the story Hanna has made connections, has looked at her past and has looked critically at her social class and the society she lives in, which still marginalizes the barren woman. The words "I am Hanna Troy" also show a greater awareness of Hanna's name, like the horse of Troy she has secrets and is able to attack her own defencelessness.

In this novel of light and darkness, Mary O'Donnell's voice still speaks resonantly after twenty-five years. An interesting detail marks the end of this reissue from the 1992 Poolbeg edition: 451 Editions has chosen to add an extra page with the French word "fin", uncapitalised and printed in the middle of the blank page, a multiple signifier of ending but also of continuity.

Works Cited

- Fogarty Anne (2003), "Introduction", in Éilís Ní Dhuibhne, *"Midwife to the Fairies" and Other Stories*, Cork, Attic Press, ix-xvi.
- Lavin Mary (1964), "The Widow's Son", in *The Stories of Mary Lavin*, vol. I, Constable, London, 105-113.
- Munro Alice (1997), *Selected Stories*, London, Vintage.
- Shumaker Jeanette (2013), "The Deathly Conformity of Irish Women: Novels by Mary O'Donnell and Susan Knight", *South Carolina Review* 45, 2, 16-24.
- Walshe Eibhear (2018) "'The Dark spaces of our History': The Fictions of Mary O'Donnell", in M.E. Jaime de Pablos (ed.), *Giving Shape to the Moment. The Art of Mary O'Donnell: Poet, Novelist and Short Story Writer*, Oxford-Berlin, Peter Lang, 81-98.

Giovanna Tallone

Donato Di Sanzo, *Tra pragmatismo e devozione. Le relazioni diplomatiche tra Santa Sede e Irlanda durante il pontificato di Pio XI (1922-1939)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017, pp. 172. € 14,00. ISBN 978-88-498-5137-3.

Tra pragmatismo e devozione di Donato Di Sanzo rappresenta molto di più di una ricostruzione storica delle relazioni intercorse tra la Repubblica d'Irlanda e la Santa Sede a ridosso dell'indipendenza irlandese. Il volume, infatti, si inserisce in un filone di studi sulla diplomazia vaticana nella prima metà del secolo Ventesimo, ormai abbondante e solido in termini sia metodologici sia interpretativi, finendo per impreziosirlo con una ricerca equilibrata e molto ben presentata.

Solo apparentemente periferico «rispetto al centro del mondo contemporaneo» (Di Sanzo 2017, 31), il caso irlandese si rivela viceversa quantomai interessante e funzionale a gettare nuova luce su quelle che potrebbero essere definite come le tre macro-tematiche – o, alternativamente, i tre piani d'analisi – di riferimento per la storiografia più recente ed accurata in materia di relazioni internazionali della Santa Sede, ovvero, la ricostruzione dei rapporti tra Vaticano e singoli Stati, l'impatto che tale dinamica ha determinato sull'andamento della diplomazia pontificia e sul posizionamento internazionale della Santa Sede, ed, infine, la questione relativa allo stile di governo di Papa Achille Ratti. Esemplificativa, in tal senso, la considerazione preliminare dell'Autore, che sottolinea come il caso dell'Irlanda "risulta essere assolutamente emblematico e testimonia il pragmatismo con cui Pio XI e la

diplomazia vaticana seppero conciliare un sostanziale interesse all'indipendenza di un Paese massicciamente e tradizionalmente cattolico con l'esigenza di ricostruire una relazione diplomatica con il mondo anglosassone e, più in particolare, con la Gran Bretagna, finalizzata alla ricerca di un ruolo sempre più influente nello scenario internazionale" (29).

Rispetto al periodo d'interesse, precisato il dato per cui tra il pontificato di Benedetto XV e quello di Pio XI fosse sussistita una sostanziale continuità in termini di condotta diplomatica a cui si sarebbe poi sommata l'accelerazione rattiana per un riposizionamento internazionale che Emma Fattorini ha definito sempre più marcatamente anti-totalitario con l'ingresso negli anni Trenta, Di Sanzo sottolinea come, di fronte ai complessi e tragici eventi occorsi sull'isola irlandese tra il 1916 ed il 1920, la linea vaticana di neutralità interessata fosse stata, anzitutto, rispettosa del principio dell'autodeterminazione dei popoli e del contenuto dell'enciclica *De pacis reconciliatione christiana* (1920).

Lo scoppio della guerra civile in Irlanda e la turbolenta vicenda dell'Irish Free State si rivelano un terreno particolarmente intricato per la Santa Sede. Soprattutto, la gestione dei rapporti con l'episcopato irlandese durante le fasi più cruente dello scontro tra neutrali, repubblicani e componente *pro-Treaty* e la contemporanea esigenza di mantenere rapporti sereni con la diplomazia inglese mettono a dura prova il Vaticano. I meccanismi decisionali e i rapporti tra papa Ratti e il suo Segretario di Stato, Gasparri, confermano ancora una volta la sollecitudine del pontefice e il lungimirante pragmatismo della condotta diplomatica vaticana in quegli anni. L'insuccesso della missione guidata da monsignor Luzio nel 1923 costituì, infatti, il punto di partenza – o, perlomeno, il retroterra diplomatico – per una nuova stagione nei rapporti Irlanda-Santa Sede.

Non a caso, il secondo capitolo del volume poggia sulla premessa per cui quella di Luzio fu una mera parentesi negativa nel grande disegno "ierocratico" di papa Achille Ratti. Come per altri contesti, anche per l'Irlanda la dialettica internazionale promossa dalla Santa Sede tra la seconda metà degli anni Venti e il decennio successivo significò un miglioramento dei rapporti diplomatici e del radicamento delle rappresentanze cattoliche sul territorio. Da qui la ricostruzione del processo attraverso cui il Vaticano di Pio XI e la diplomazia irlandese, grazie al nuovo corso inauguratosi con Walshe e McGiligan, sarebbero giunti all'instaurazione di relazioni ufficiali. Una vicenda, questa, immediatamente condizionata sia nella tempistica che nella sostanza dall'ingombrante intromissione di un Foreign Office inglese desideroso di "usare" il *rapprochement* tra il Vaticano e lo Stato Libero irlandese per rilanciare la questione delle relazioni formali anche con Londra e, parimenti, dalla scelta vaticana – esplicitata più volte dal Segretario di Stato Gasparri e confermata anche dall'arcivescovo Pietro Pisani in occasione delle celebrazioni per il Centenario dell'emancipazione dei cattolici irlandesi nella primavera del 1929 – di seguire quella che l'Autore definisce "una *road map* vaticana tesa a limitare al minimo le reazioni contrarie dei vescovi irlandesi" (84).

Ulteriormente rallentata dagli effetti del Concordato siglato in Laterano con il governo italiano e, quindi, dall'inevitabile ridimensionamento della questione irlandese nell'agenda diplomatica vaticana, la nomina del nunzio apostolico a Dublino – uno degli ultimi atti di Pietro Gasparri in Segreteria di Stato – ebbe luogo nel novembre 1929. La scelta ricadde su monsignor Paschal Robinson, un *American-Irish* che, nota Di Sanzo, “per il suo autorevole profilo internazionale avrebbe offerto garanzie al governo dello Stato Libero e al tempo stesso rassicurato l'episcopato irlandese” (99). Come più volte palesato al Rappresentante irlandese Charles Bewley, nei programmi del nuovo Segretario di Stato Eugenio Pacelli, la nunziatura in Irlanda avrebbe dovuto rappresentare un importante *listening post* rispetto a tutto il mondo anglofono.

L'elezione di Eamon De Valera nella primavera del 1932, tuttavia, complicò perlomeno inizialmente il corso dei rapporti tra la Santa Sede e l'Irlanda, soprattutto in ragione del fatto che la piattaforma politica del nuovo *leader* implicava una decisa inversione di rotta rispetto a questioni da sempre ritenute “diplomaticamente scivolose” in Vaticano, come, l'adesione irlandese al Commonwealth e, quindi, la completa indipendenza dalla Gran Bretagna. Preceduto dalle perplessità derivanti dal nuovo quadro politico irlandese, il Congresso Eucaristico Internazionale di Dublino si rivelò un successo senza precedenti da un punto di vista organizzativo; lo “stile diplomatico di De Valera e dei suoi ministri – spiega l'Autore – sorprese notevolmente il cardinale legato Lorenzo Lauri” (121), configurando, in buona sostanza, la prima tappa di un graduale processo di avvicinamento tra De Valera e la Santa Sede.

Superata una nuova fase di tensione derivante dalla “guerra economica” anglo-irlandese, che per la diplomazia vaticana poteva pesare in termini di ricezione internazionale del contemporaneo Concordato che stava siglando con la Germania, i rapporti tra il nuovo leader irlandese e la Santa Sede conobbero un repentino miglioramento, che, sulla scia dell'attivismo diplomatico e filo-rattiano di De Valera in occasioni importanti come il conflitto italo-etiope, determinò il “tacito” assenso vaticano al testo della costituzione irlandese del 1937, “la più cattolica del mondo” (143). Furo-no gli anni decisivi per sigillare quello che Di Sanzo, a conclusione di un volume particolarmente accorto a bilanciare aspetti eminentemente diplomatici con temi di storia politica nazionale ma anche spunti ecclesiologici, definisce “un lunghissimo processo di ricongiunzione, perché si caricarono di un valore ultradiplomatico e portarono la piccola isola cattolica a testimoniare la propria presenza istituzionale nel luogo simbolo della devozione, non solo degli irlandesi in patria, ma anche dei milioni di *Catholic-Irish* dispersi nel mondo” (148).

Luca Castagna

Barry Keane, *Irish Drama in Poland: Staging and Reception, 1900-2000*, Bristol-Chicago, Intellect, 2016, pp. 188. £65.00, \$ 84.24 ISBN 9781783206087.

In this rich, fluently written book, Barry Keane does exactly what he says he is going to do on the cover. His subject is the staging and reception of Irish drama in Poland in the twentieth century. The book must be of interest and use to a variety of readers: *aficionados* and *aficionadas* of Irish drama; those interested in the Polish theatre; those whose concern is with the reception of works of one national literature within the culture of another nation; and those who like a good literary story well told.

The Irish nation in the 20th century (and not only) punched culturally well above its weight. It was a small country, with a small population, a land bedeviled by colonialism, war, religious conflicts and tensions, and (at times) extreme poverty. But the fiction and verse of Ireland have been central to English-language writing in that unhappy century. Drama has obviously been a major component of the Irish literary and cultural gift to Europe and the world. Modern drama is inconceivable without Wilde, without Shaw, without Synge, without Yeats, without O'Casey, without Beckett. Keane's subject is the Polish engagement with that rich theatrical tradition. If anything, the Polish experience in the twentieth century is nastier than the Irish one. Divided up and annexed by the great Central European powers in the late eighteenth century, Poland as a state ceased to exist between 1795 and 1918. A brief inter-war period of independence was put a stop to by Germany and the Soviet Union in 1939. In the next decade, the Polish lands became one of the killing fields of Europe. The recovery of statehood in 1945 was deeply compromised and provisional; Poland had little sovereignty *vis-à-vis* the dictates of the Soviet Union. The years 1945 to 1989 were quite varied in terms of repression, freedom, resistance, and conformity. The whole hateful East Bloc system collapsed in 1989, and the last nearly thirty years have been ones of political and economic transformation, and a redirection towards what used to be called the West. But yet, Polish literary and theatrical work has been of European and world standing: names like Witkiewicz, Miłosz, Różewicz, Gombrowicz, Wajda, Kantor, and Grotowski are well-known (or should be) outside the Polish-speaking world. Also in that awful century, Polish theatre makers and commentators found time and energy and opportunity to engage with the drama of a small and distant island.

Keane's book is divided into four main chronological chapters. These are organized according to a Polish periodization, more than an Irish one, although there are overlaps between the two. Chapter 1 is entitled "Compromised Heroes: Irish Drama in the Era of Young Poland (1900-1918)". Here Keane writes of early twentieth-century productions of and commentary on works by Wilde, Shaw, Synge, and Yeats in the years of social and cultural ferment before the Polish recovery of independence in 1918. Polish produc-

tions of Wilde's social comedies, for example, *The Importance of Being Earnest* in 1905, of *Salomé* (also 1905), and even a stage version of *The Picture of Dorian Gray* (1916), are dealt with in a rounded and complex manner, as befits the institutional, cultural, political, and translation issues involved. Amongst all the fascinating material included in this chapter, Keane's discussion of the translation and staging of *The Playboy of the Western World* in Warsaw in 1913 is particularly memorable. How to translate the dialect? How to deal with the specifically Irish (and, thus, incomprehensible) geographical references? How to deal with the national implications of source text and translation? As always, Keane has a fascinating story and he tells it well.

The following chapter considers Polish interest in Irish drama in the inter-war period. Here, Shaw's plays are the primary focus for discussion, but Keane also writes about Adolf Nowaczyński's attempt to promote and imitate the work of George A. Birmingham, an attempt that appears to have come to nothing in a wonderfully complicated way. Chapter 3 is entitled "Walking on Eggshells: Irish Drama in the Post-War Era (1945-1960)". Shaw returns here, but new figures and texts make an entrance too. Highlights are the production of O'Casey's *The Shadow of a Gunman* in Warsaw in 1955, of Beckett's *Waiting for Godot* in Warsaw in 1957 (many Beckettians in the West are surprised by that early date; most East Block versions of *Godot* come much later, if at all), and of O'Casey's *Cock-a-Doodle Dandy* in Warsaw in 1960. Chapter 4, "Towards the Modern Era (1960-1979)", looks at Irish drama in the Polish theatre in some of the darkest and coldest years of the Cold War. This chapter includes fascinating discussions of the Polish theatre's interest in dramatizations of Joyce's *Ulysses* (in Gdańsk in 1970, and in Warsaw in 1974), of the cautious approach in Poland to Behan's work (*The Hostage* had to wait till 1971 for its Polish *première*, although a published translation of the piece had existed since 1960), and of the Polish reexamination of Beckett's work in the 1970s. Keane also charts the rather bemused and sometimes hostile responses to productions of Brian Friel's *Translations* in Kraków in 1980 (which is odd, because the play about remapping colonial territory strikes a few chords in the Germanization of Polish place names and the Polonization of German ones at different points of Polish history; of course, maybe it strikes too many). There is a very brief Epilogue on the interest in Irish drama of the early 2000s, but this is outside Keane's purview. The book ends with a very valuable bibliography of Polish translations of Irish drama, reviews, and theatre diaries and notes.

Apart from a great story, apart from its documentary value, Keane's book contains excellent analysis of how reception works in different times and different places. He continually charts the complicated interactions of translators, impresarios, critics, politicians, journals, and institutions. For example, Keane's complex discussions of the premiere of Synge's *the Playboy of the Western World* as *Kresowy Rycerz-Wesotek* is a model of how vari-

ous vectors concatenate to produce a production and response. Introduced by a speech stressing the shared national situations of Poland and Ireland, the production produced virulent condemnation from an influential critic with an axe to grind. The translation which did the rural Irish as a Polish dialect from the *Tatras* put the play in the context of contemporary Poland and Polish drama, but meant that audiences were confused about how to respond to the comic elements in the play. However, the run was long and the takings reasonable, so the story ended reasonably happily. Similarly, Keane's presentation of the progress toward a production of *Waiting for Godot* (very influential in Polish theatre and culture) in 1957 involves a careful disentangling of various threads in the process: grand political change in 1956, the foundation of Adam Tarn's theatre journal *Dialog* (still going strong today), the cautious publication of a commissioned translation of Beckett's play, the pre-performance public political handwringing about Beckett's promotion of inertia, Party intellectuals' desire to put the Polish theatre in an international (and historically Polish) avant-garde context, the ambitions of individual theatre people.

All the above makes informative and instructive reading, as, indeed, does the whole book. Fluently written, without silly jargon, the product of extensive research, well-informed, full of insights and well-managed complex material, this is an excellent book that should find a large readership.

David Malcolm