

A10

---

116

Nota redazionale

*Tutte le traduzioni in italiano non supportate da uno specifico riferimento bibliografico si intendono effettuate dall'autrice.*

Chiara Sciarrino

# Un'Italia fuori dall'Italia

*Immagini di cultura  
italiana nella letteratura  
anglo-irlandese contemporanea*



Copyright © MMV  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133 A/B  
00173 Roma  
*redazione:* (06) 72672222 – telefax 72672233  
*amministrazione:* (06) 93781065

ISBN 88-7999-961-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: gennaio 2005

*For my parents*



# INDICE

<b>Introduzione</b>	p. 11
<b>Capitolo I – <i>Che c'è di buono in un libro senza figure e senza dialogo?</i> Le arti italiane e la letteratura anglo-irlandese contemporanea</b>	
1.1 Le relazioni fra arti visive e letteratura	p. 21
1.2 “Fra passato e presente”: interesse per l’arte italiana in Irlanda	p. 25
1.3 <i>Innocence</i> : arte e sregolatezza?	p. 26
1.3.1 <i>Tableaux vivants</i> nel <i>play</i> di McGuinness	p. 30
1.3.2 <i>Dolly West’s Kitchen</i> : ulteriori riflessioni sull’arte del drammaturgo	p. 36
1.4 Arte come mera <i>descriptio</i> ? Deirdre Madden in qualità di turista	p. 40
1.4.1 A view of the present state of arts in Italy: <i>Remembering Light and Stone</i>	p. 43
1.5 Estetica dell’indefinito: Edna O’Brien	p. 48
1.6 <i>The Fisher Child</i> di Philip Casey	p. 52
1.7 L’Italia di William Trevor: utopia artistica o incubo personale?	p. 60
1.8 <i>Ut Pictura Poesis</i>	p. 69
1.8.1 “A poem is the cry of its occasion”: le raccolte di Durcan	p. 70
1.9 “Raramente dipingo ciò che vedo, dipingo ciò che sento nel mio corpo”: Eavan Boland	p. 77
1.10 “La buona arte dice la verità, è la verità”: Eiléan Ní Chuilleanáin	p. 79
1.11 Arte <i>versus</i> realtà? Derek Mahon	p. 85

## Capitolo II – Musica italiana e letteratura anglo-irlandese: storia di una relazione delirante e idillica

Interrogativi sulla natura della musica	p. 89
2.1 Musica e realtà	p. 90
2.2 Musica e letteratura	p. 94
2.3 Opera come arte mista: letteratura musicale o musica teatrale	p. 101
2.4 Parole “irlandesi” e musica italiana	p. 103
2.5 <i>The Gigli Concert</i> di Tom Murphy: magica aspirazione o incantata temporalità?	p. 107
2.6 Un luogo per sognare l’impossibile: Pavarotti in <i>The Salvage Shop</i> di Jim Nolan	p. 133
2.7 Le stagioni liriche italiane in <i>As Music and Splendour</i>	p. 147
2.7.1 Arte e finzione nel romanzo di Kate O’Brien	p. 149
2.8 Non solo opera: da Battisti e Gino Paoli... al Festival di Sanremo: Pat Kinevane, Julia e Sean O’Faolain	p. 156

## Capitolo III – I rapporti letterari fra Italia e Irlanda

Breve riepilogo degli studi di influenza, relazione e intertestualità	p. 163
3.1 L’Italia letteraria in Irlanda: introduzione	p. 169
3.2 Ignazio Silone ripercorso da Harry Clifton	p. 170
3.3 Siamo i figli del Sessantotto... Pasolini in Clifton e Mahon	p. 175
3.4 Antonio Fogazzaro letto e commentato da Sean O’Faolain	p. 179
3.5 Forme pirandelliane e contenuti irlandesi: il teatro di Brian Friel	p. 182
3.6 L’eredità dantesca	p. 186
3.6.1 Intertestualità, citazione e critica nell’opera di Seamus Heaney	p. 187
3.6.2 Un’altra versione dell’ <i>Inferno</i> dantesco: <i>Autumn Sequel</i> di Louis MacNeice	p. 196
3.6.3 PS: l’ <i>Inferno</i> di Ciaran Carson	p. 199
3.7 Infiniti modi di interpretare Leopardi: <i>Or Volge L’anno</i>	p. 200
3.8 Alcuni casi di traduzione: Devlin, Grennan, O’Grady e Hutchinson	p. 204
3.9 Interpretazioni:	



casi di Irish literature *after* Italian literature p. 209

**Postfazione** p. 211

**Bibliografia** p. 217



## Introduzione

If ever there was a region blessed beyond all others, and made by nature for the special enjoyment of the most favoured of her creatures, that region is Italy!

Lady Morgan

We went to Europe. We looked at classical antiquities. We listened to music. We examined cool Italian churches and art galleries till my eyes and feet and mind ached. We ate strange and sometimes delicious meals of new sounds, new smells, new sensations.

Jennifer Johnston

Cosa accomuna e cosa differenzia due donne irlandesi che scrivono sull'Italia, ad una distanza di più di cento anni l'una dall'altra?

L'intervallo di tempo che separa i due testi sembra dirla lunga sul tipo di scrittura forse preferita in tempi più recenti, quella appunto della *fiction*, ovvero dell'invenzione letteraria, in luogo del più "reale", seppure "creativo" *travelogue*; su cosa predilige il visitatore irlandese del nostro tempo di contro al pellegrino o al viaggiatore che compiva il Grand Tour.

Cosa è mutato in questo lasso di tempo? Cosa rappresentava e cosa rappresenta oggi l'Italia per il viaggiatore/scrittore irlandese <sup>1</sup>?

I numerosi *travel books* di giornalisti e scrittori irlandesi sul nostro Paese — che verranno in questa sede solo menzionati — testimoniano l'evoluzione di un gusto e di un'attenzione che si volge dal genericamente culturale allo specificamente storico e sociale. Pur non ponendo una distinzione netta fra le dettagliate descrizioni paesaggistiche di testi come *Mount Ida* di Monk Gibbon (1896-1987) e i non lontani, numerosi riferimenti storici negli scritti di Sean O'Faolain, *A Summer in Italy*, *South to Sicily* <sup>2</sup>, è d'obbligo segnalare tale stacco e allo stesso tempo evidenziarne la

---

<sup>1</sup> Uno dei più comuni ricordi dell'Italia sembra essere quello della sconfitta - e conseguente esclusione, della squadra irlandese - ai mondiali di calcio del '90.

<sup>2</sup> M. GIBBON, *Mount Ida*, Jonathan Cape, London 1948; S. O'FAOLAIN, *A Summer in Italy*, Eyre & Spottiswoode, London 1949; *South to Sicily*, Collins, London 1953, pubblicato negli Stati Uniti col titolo *Autumn in Italy*, Devlin-Adair, New York 1953.

comune intenzione di proporre l'Italia come il prototipo del Paese dove ha luogo la conoscenza e l'esperienza, non solo dell'altro, ma anche del sé.

L'analisi della produzione poetica, prosastica, teatrale degli ultimi cinquanta anni in Irlanda intende dimostrare non solo che quell'*altro* è rappresentato dalla nostra cultura e, in particolare dalle arti visive, dalla musica e dalla letteratura, ma anche evidenziare *in quale contesto e per quali ragioni* è avvenuto tale processo di apprendimento. La varietà dei testi scelti, che ho voluto il più ampia possibile in quanto eternamente *in progress*, si è rivelata indispensabile per un più completo confronto fra due culture diverse. D'altronde essa sembra imprescindibile sia per uno studio di inesplorati rapporti extraletterari e più o meno noti rapporti intraletterari, sia per una (ri)scoperta del patrimonio artistico più ricco del mondo, quello del nostro Paese.

\* \* \*

“I think,” she interrupted, “it’s the *colouring*, the very air of Rome. Even oneself feels intensified. The white houses and the dark skies... the cypresses, the fountains. You can’t turn a corner without holding your breath.”

Elizabeth Bowen

«Sole, cibo meraviglioso, gente gentile e disponibile, Piero della Francesca, bei negozi»<sup>3</sup> : è questo il quadro che Jennifer Johnston (1930-) presenta in sintesi dell'Italia.

Tale posizione è condivisa da altri scrittori. L'Italia è il Paese degli ulivi, delle campagne toscane, del mare mediterraneo e dei cibi squisiti; dove molti trascorrono o hanno trascorso lunghi periodi dell'anno — Éilean Ní Chuilleanáin, MacDara Woods, Harry Clifton, Deirdre Madden, Michael Longley ce ne offrono testimonianza — e la cui natura, talvolta, fa

---

<sup>3</sup> «Of my visits I recall: Sun! Wonderful food, kind and friendly people. Piero della Francesca – the greatest as far as I am concerned; wonderful shops» J. JOHNSTON, Lettera personale, ottobre 2002. Nella stessa lettera, la scrittrice mi rivela che il luogo in cui la protagonista del suo *The Christmas Tree* [Flamingo, London 1986. Trad. it. di R. Dossena, *L'albero di Natale*, La Tartaruga, Milano 1994] incontra un artista che le darà una figlia, è Lipari, una delle isole Eolie, «un luogo dove [abbiamo] passato diverse vacanze.»

dimenticare, come scrive Sean O'Faolain, di essere di fronte ad un'opera di Giotto <sup>4</sup>.

Probabilmente, avrebbe aggiunto lo scrittore di Cork, il viaggiatore tratto in quell'inganno non è altro che un visitatore distratto, che non osserva adeguatamente le opere d'arte. Per lui non esiste nessuna associazione, né identificazione fra arte e natura. Al contrario, chi esplora il significato più profondo di ciò che ha di fronte e ne evidenzia i pregi al pari dei limiti, è capace di sentirsi estraneo dinanzi a «quei volti di madonne che troviamo così celesti quando le guardiamo a Londra o a Parigi» e di intuire una corrispondenza fra i modelli di quei dipinti e i volti reali, fra la pittura e la realtà <sup>5</sup>.

Ma O'Faolain, oltre ad offrirci testimonianza, nei suoi resoconti di viaggio e nei suoi racconti, di aspetti della cultura italiana legati a preoccupazioni estetiche, preferisce spesso affidarsi a disquisizioni storico-sociologiche. Come vivono gli italiani il loro rapporto con l'arte, la religione, la storia? Sembrano questi i suoi interrogativi costanti, ma soprattutto e implicitamente, è possibile rintracciare in esso una diversità rispetto ai codici comportamentali irlandesi?

Per molti anni, O'Faolain, editore della rivista *The Bell*, pubblicò veri e propri saggi contro la Chiesa cattolica, il governo vigente, accusando l'allora Presidente Eamon de Valera, di alimentare un atteggiamento regressivo nella Chiesa e di reprimere in tal modo ogni desiderio di rinnovamento; infine, contro la legge sulla censura <sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> «and the traveller who has gone to Italy to study the tactile values of Giotto, or the corruption of the Papacy, may return remembering nothing but the blue sky and the men and women who live under it.» «e il viaggiatore che è andato in Italia per studiare le qualità tangibili di Giotto, o la corruzione del Clero, può tornare solo col ricordo del cielo azzurro e degli uomini e delle donne che vivono al di sotto di esso.» S. O'FAOLAIN, *A Summer in Italy*, p. 208.

<sup>5</sup> «Those faces of madonnas that we find so unearthly when we look at them in London or Paris seem so because our habit of regarding all religious painting as unearthly in its subject prevents us from seeing that it is entirely earthly in its models [...] because we are unfamiliar with their reality. The same unfamiliarity must come between us and foreign art, such as Chinese painting or Indian sculpture, would probably disappear likewise if we could go to China India and be able to say of them as of these Italian that these faces and towns are real faces and actual town.» *IVI*, pp. 228-9.

<sup>6</sup> Fu solo un po' più tardi, con le continue lettere a quotidiani ed una corrispondenza sull'allora più liberale *Irish Times*, che O'Faolain riuscì a sensibilizzare la coscienza comune al rifiuto di quella atmosfera stagnante e sterile che sembrava avere dominato il panorama intellettuale irlandese. La conseguenza fu la creazione di una corte d'appello (Appeal Board)

### Come sottolinea Marie Arndt

O'Faolain sought to grasp the flavour and mentality of Italy and the Italians with particular focus on religion and culture. He generally held continental European Catholic countries as ideal contrasts to Catholic Ireland, for example when complaining about Irish moral inhibitions. He insisted that only when abroad did the Irish feel unrestrained, especially in Italy [...] He looked with an idealist's rose-tinted spectacles at a culture that was different to his own and only allowed himself to see what he wanted to see, in order to build up his case for a plausible change in poor and Catholic Ireland [...] He had the notion that Italians, as opposed to the Irish, were able to embrace Catholicism without moral restrictions.<sup>7</sup>

\* \* \*

Prima ancora di O'Faolain, tuttavia, altri scrittori si indignarono pubblicamente di fronte alla proposta di una legge sulla censura. Tra questi, Yeats non solo sollevò la questione della vaghezza del concetto di “moralità”, ma si mostrò seriamente preoccupato delle eventuali conseguenze di una tale approvazione:

The lawyers who drew up the Bill, and any member of the Dáil or Senate who thinks of voting for it, should study in some illustrated history of art Titian's *Sacred and Profane Love*, and ask themselves if there is no one it could not incite to “sexual passion,” and [...] are we prepared to exclude such art from Ireland?<sup>8</sup>

---

nel 1946, che si impegnò a sottoporre ad ulteriore esame i testi proposti per la censura, ma che tuttavia, non sortì gli effetti sperati.

<sup>7</sup> «O'Faolain cercò di cogliere il gusto e la mentalità dell'Italia e degli italiani in particolare riguardo alla religione e alla cultura. In generale considerava i Paesi cattolici europei come opposti ideali all'Irlanda cattolica, per esempio quando lamentava le inibizioni morali irlandesi. Asseriva che soltanto all'estero gli irlandesi si sentivano inibiti, soprattutto in Italia [...] Osservava con gli occhi di un idealista una cultura diversa dalla sua e che gli permetteva di vedere ciò che voleva, per costruire la sua teoria di un possibile cambiamento nella povera e cattolica Irlanda [...] Era convinto che gli Italiani, a differenza degli irlandesi, fossero capaci di abbracciare il cattolicesimo senza alcuna restrizione morale.» “Sean O'Faolain's Italy” in *Sean O'Faolain, A Centenary Celebration, Proceedings of the Turin Conference, Università di Torino, 7-9 April 2000*, a cura di M. ARNDT, D. ABBATE BADIN, M. CATALDI, V. FISSORE, Trauben Torino 2001, pp. 246-7.

<sup>8</sup> «Gli avvocati che hanno fatto il disegno di questa legge o qualunque membro del Parlamento o del Senato che pensa di approvarla, dovrebbero dare un'occhiata, in qualche libro di storia dell'arte, all'*Amore Sacro e Profano* di Tiziano e domandarsi se inciterebbe al “desiderio sessuale” [...] siamo preparati ad escludere tale arte dall'Irlanda?» Cit. da J. CARLSON, *Banned in Ireland*, Routledge, London 1990, p. 6. W. B. YEATS, “The Censorship and St. Thomas Aquinas” in *Irish Statesman*, n.11, 1928, pp. 47-48.

Dal 1930 al 1988 a numerosi scrittori irlandesi venne rifiutata la pubblicazione della propria opera e talvolta persino il benessere di un impiego statale, come accadde a John McGahern. L'inevitabile conseguenza fu la partenza.

Dal canto suo, de Valera, che rimase per ben sedici anni al Governo, prima come Primo Ministro e successivamente come Presidente, fu particolarmente fedele ad una idea di "depurazione" dal peccato e dalle influenze straniere e non diede voce né agli artisti né alle donne<sup>9</sup>. La giovane ed insicura Irlanda fu esclusa dal mondo: libri e periodici, sale da ballo, film, abiti femminili ritenuti indecenti furono banditi dalla quotidianità. Smisuratamente governata dalla Chiesa, l'Irlanda accrebbe il suo isolamento.

Era inevitabile, scrive Terence Brown, che

the major developments in European intellectual and artistic life [...] were almost completely ignored in Ireland, and much writing was produced which reflected on a provincial society apparently undisturbed by the tremors that were shaking the foundations in the rest of Europe. It would be possible, indeed, to read through a good deal of the Irish literature of the period without being aware either of the rise of fascism or of the costly experiment of Soviet communism [...] That society concerned itself with provincial issues of personal morality and national identity.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> L'art. 44 della Costituzione del 1937, abrogato nel 1972, riconosceva alla Chiesa Cattolica il compito speciale di «guardiano della Fede professata dalla maggioranza della cittadinanza». Cit. da J. J. LEE, *Ireland 1912-1985 Politics and Society*, C. U. P., Cambridge, New York 1990, p. 203. La stessa Costituzione (art. 21) proibiva il divorzio e vietava allo Stato di interferire nel controllo della Chiesa, in materia di istruzione. Secondo Mervyn Wall, intellettuale del tempo, il nuovo Taoiseach «non aveva [...] il minimo interesse nelle arti [...] non riusciva a comprendere il motivo per il quale opere di compositori stranieri dovessero essere suonate in Irlanda dato che si aveva già la bella musica irlandese [...] eppure ancora negli anni Cinquanta non era mai stato all'Abbey Theatre, il teatro nazionale». Cit. da G. HUSSEY, *Ireland Today. Anatomy of a Changing State*, Town House, Viking, Dublin 1995, pp. 474-5.

<sup>10</sup> «gli sviluppi principali della vita intellettuale ed artistica d'Europa [...] venissero completamente ignorati in Irlanda, dove la maggior parte della letteratura prodotta rifletteva una società provinciale apparentemente imperturbata dai tremori che sconvolgevano le fondamenta del resto d'Europa. Sarebbe possibile, in effetti, leggere un bel po' di letteratura irlandese del periodo senza trovare nulla sul sorgere del fascismo o sul costoso esperimento del comunismo sovietico [...] Quella società era principalmente interessata a temi provinciali quali i principi morali e l'identità nazionale.» T. BROWN, "The Counter Revival: Provincialism and Censorship 1930-60" in *The Field Day Anthology of Irish Writing*, Field Day, Derry 1991, p. 90.

È solo con l'elezione di Sean Lemass alla carica di Primo Ministro nel 1959 e di Charles Haughey alla carica di Ministro per le Finanze che la storia e la cultura del Paese sembrano subire una svolta.

Nei primi anni Sessanta l'economia irlandese si avventura in investimenti esteri; partecipa alle discussioni del Consiglio d'Europa e delle Nazioni Unite; presenta una domanda per entrare a far parte della Comunità Economica Europea (di cui diventerà membro nel 1973); subisce in qualche modo l'ondata di rinnovamento introdotta dal Concilio Vaticano II (1962-1965) insieme all'avvento della televisione e di altri cambiamenti importanti, quali l'esenzione dal pagamento delle tasse per ogni scrittore, scultore, musicista e pittore del Paese, cambiamenti che avviano il Paese ad una vera e propria fase di liberalizzazione.

\* \* \*

Nationalism in every country requires a strong mixture of internationalism to prevent it becoming a stupefying drug.

AE

Il dibattersi fra nazionalismo settario e desiderio di internazionalizzazione, fra un moderato cattolicesimo e un modernismo rinnovatore, si risolve nella scrittura di O'Faolain da un lato nella presentazione di «questo paese addormentato, questi campi addormentati», con due importanti biografie, di Hugh O'Neill e di Daniel O'Connell <sup>11</sup>,

---

<sup>11</sup> La biografia su Daniel O'Connell, che nel 1829 proclamò l'emancipazione dei cattolici, porta il tit. di *The King of the Beggars*, Thomas Nelson & Sons, London 1938; l'altra sul principe cattolico dell'Ulster, O'Neill, che si rifugiò a Roma nel 1607, *The Great O'Neill*, Longmans, London 1942. Entrambi furono sepolti in Italia, il primo si presume a Genova, il secondo a Roma, nella chiesa di San Pietro in Montorio. Di quest'ultimo, il poeta Desmond O'Grady ci lascia un ricordo: «His first restless years in Baroque boomtown/Rome he saw his forced stay as brief, before/return and conquest. Back home his Ulster family/and friends have been executed by England [...] That makes him one/of us emigrés who live around the eternal city.» «I suoi primi movimentati anni nella prospera città barocca/Roma, vide il suo forzato soggiorno breve, prima/del ritorno e della conquista. A casa in Ulster la famiglia/e gli amici erano stati uccisi dagli inglesi [...] Ciò lo rende uno/di noi emigrati che abitano la città eterna.» D. O'GRADY, "Hugh O'Neill in Rome", in *The Wandering Celt*, Dedalus, Dublin 2001, p. 108.



dall'altro nell'esaltazione di forme ed espressioni di pensiero più ricche e liberali: quelle dell'Italia.

Tale esempio di interesse per la nostra storia e la nostra cultura, sembra perdere parte della sua vivacità nella scrittura degli anni '60/'70. Ciò è dovuto ai cambiamenti sociali in corso in Irlanda. Insieme alla politica e all'economia, anche il concetto di viaggio, insieme a quello di emigrazione, subisce una ridefinizione.

Già nel 1963, come ci racconta Donald Corkery, «era impossibile non sentire l'atmosfera di cambiamento o notare i molti segnali di modernizzazione»<sup>12</sup> così come era impensabile insistere su un'idea di comune «irlandesità»:

Let us be rid at last, of any longing for cultural unity, in a country whose most precious contribution may be precisely its insight into the anguish of disunity; let us be rid of any longing for imaginative collective dignity in a land whose final and only dignity is individuality. For there is, and at last I recognise it, no unity whatsoever in this culture of ours.<sup>13</sup>

Precisa Jennifer Johnston:

in the 1970s and 1980s when we were all expected to examine our heads and our hearts and speak to the world about our "Irishness" [...] or lack of it as the case often was. At that time we were persuaded it was a useful thing to do. I am not sure about that. We bored the world and solved no problems. What does it mean to be Irish? The question was thrown at you in England, France, Italy, of course also in America, but they don't count [...] The same tired old answers were trotted out; Yeats was quoted, the dead heroes, Seamus Heaney, four beautiful green fields also the fact that we were indubitably not English [...] The fact that so many people seem to be obsessed by this question of identity added an element of dementia to the problems we were already undergoing [...] how to present true democracy to an island with four and half million inhabitants, who had lived for long colonised by their neighbour and by the Church [...] both tyrannical masters in their own different ways.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> «it was impossible not to feel the atmosphere change or notice the many signs of modernization» D. S. CORKERY, *The Irish*, Eyre & Spottiswoode, London 1968, p. 30.

<sup>13</sup> «Liberiamoci dunque, da ogni aspirazione all'unità culturale, in un paese il cui contributo più prezioso è forse l'intuizione dell'angoscia della disunità; liberiamoci da ogni aspirazione ad un'immaginaria dignità comune in una terra la cui unica e ultima dignità è l'individualità. Poiché non vi è, ed almeno lo riconosco, alcuna unità in questa nostra cultura.» E. BOLAND, "The Weasel's Tooth" in *Irish Times*, 7 giugno 1974, p. 7.

<sup>14</sup> «negli anni Settanta e Ottanta [...] tutti si aspettavano di esaminare la ragione e il cuore e parlare al mondo della nostra "irlandesità" [...] o della sua assenza come spesso accadeva. A quel tempo, eravamo convinti che era una cosa utile da fare. Non ne sono più sicura. Abbiamo annoiato il mondo e non abbiamo risolto nessun problema. Che cosa

Dinanzi ai cambiamenti vissuti dalla società irlandese negli ultimi dieci anni <sup>15</sup>, nessuno scrittore cerca più di definire la propria scrittura come *Irish* o *non-Irish*. Al contrario, si sente europeo e cittadino del mondo, un “vagabondo” come amava definirsi Brian Moore, che ritrova se stesso solo nel pensiero di fare parte dell’altro; di un altro, o di un altrove che sovente gli fornisce tematiche “nuove” — la diversità culturale, il razzismo, l’omosessualità — mentre lo aiuta a riutilizzare le vecchie <sup>16</sup>.

La Germania di Hugo Hamilton e di Aidan Higgins; la Spagna di Colm Tóibín; la Francia di Glenn Patterson e gli innumerevoli testi di “ambientazione” italiana, prodotti dagli anni ’70 in poi, sono solo alcuni esempi di quella che stata definita la tendenza letteraria ad una forte “europeizzazione” o “internazionalizzazione”, forse più consapevole della pluralità culturale di cui ci danno testimonianza gli scrittori degli anni ’50.

Tale quadro oggi ci consente, forse, di rispondere con maggiore sicurezza ad una domanda che una trentina di anni fa pose un insigne studioso della letteratura irlandese, Norman Jeffares: la letteratura anglo-irlandese «si distingue perché è scritta da irlandesi, o perché è scritta in Irlanda o [scrive] sull’Irlanda?» <sup>17</sup>

\* \* \*

---

significa essere irlandese? La domanda ti veniva spiattellata in Inghilterra, Francia, Italia, naturalmente anche in America, ma non valeva a nulla [...] Venivano tirate in ballo sempre le stesse vecchie risposte; si citava Yeats, gli antichi eroi, Seamus Heaney, i quattro bei campi verdi e anche il fatto che indubbiamente non eravamo inglesi [...] il fatto che così tante persone sembravano ossessionate da questa domanda sull’identità aggiungeva un elemento di demenza ai problemi che stavamo vivendo [...] come presentare una vera democrazia ad un’isola con quattro milioni e mezzo di abitanti, che erano vissuti a lungo colonizzati dal loro vicino e dalla Chiesa [...] entrambi a loro modo padroni tirannici.» J. JOHNSTON in *Being Irish, personal reflections on Irish identity*, a cura di P. LOGUE, Oak Tree Press, Dublin 2000.

<sup>15</sup> Negli ultimi dieci anni l’Irlanda è cambiata di più di quanto non abbia fatto nello scorso secolo. Le 350 aziende straniere aperte negli anni Sessanta sono divenute, trenta anni dopo, più di 1500, grazie alla “corporation tax” che prevede un tasso del 10% degli utili.

<sup>16</sup> L’attaccamento al luogo natío, la pena dell’esilio, la diaspora, la religione.

<sup>17</sup> N. A. JEFFARES, “Place, Space and Personality and the Irish Writer” in *Place, Space and Personality and the Irish Writer*, a cura di A. CARPENTER, Irish Literary Studies, Colin Smythe, Gerrards Cross, Buckinghamshire 1977, p. 11.

- Come è nata la vostra amicizia?
- È una lunga storia
- Sei stato tu a scrivergli?
- Dunque: è nata dall'interesse crescente nei confronti delle sue opere; dalla distanza da me stesso, accentuata via via che leggevo, inevitabile conseguenza della mia prossimità con lui. Ripetere i suoi gesti, le sue parole; sposarne i fantasmi, vincerne le delusioni. Dovevo capirlo, seguirlo passo passo, nella sua erranza da accattone.

Edmond Jabès

Le conclusioni alle quali questo lavoro perviene si configurano come considerazioni “aperte”. Infatti, questo lavoro rappresenta solo un possibile modo di osservare il confronto<sup>18</sup> che ha avuto luogo fra le singole identità irlandesi e la cultura italiana, confronto che mi è parso tanto interessante quanto “attuale”.

Il compito è stato reso meno arduo dagli stimoli avuti dalle conversazioni con Declan Kiberd (University College Dublin), Brendan Kennelly (TCD), Éilean Ní Chuilleanáin (Trinity College Dublin), Maryann Valiusis (TCD); Enzo Farinella, former *cultural attachee* presso l'Istituto Italiano di Cultura di Dublino, promotore della cultura siciliana in Irlanda e della cultura irlandese in Sicilia; con Paul Cahill, italiano per adozione, di recente scomparso. Ringrazio la Prof. Laura Oliveti, direttrice dell'Istituto di Cultura italiana a Dublino, per avermi dato l'opportunità di aggiornarmi sulle attività dell'Istituto nonché su alcuni testi di interesse per la mia ricerca. Ringrazio la Prof. Melita Cataldi dell'Università di Torino, per i suggerimenti e per l'affettuoso sostegno, nella condivisione di una passione comune. Ringrazio il Prof. Edoardo Zuccato della Libera Università di Lingue e Comunicazione, Iulm per l'attenzione dimostrata al mio lavoro; l'addetto culturale irlandese presso l'Ambasciata d'Irlanda in Italia, Mr

---

<sup>18</sup> Si potrebbe per esempio adottare una prospettiva imagologica all'analisi di questi testi. La loro lettura infatti ci fa anche apprendere il modo in cui veniamo osservati e descritti dagli irlandesi. Come viene rappresentato l'“italiano” nella letteratura anglo-irlandese è un argomento troppo vasto per potere essere incluso in questo contesto. Direi, dai riferimenti incontrati in questo percorso, che le sue raffigurazioni sovente sfociano nella caricatura, nel pregiudizio e nel luogo comune.

Dermot O'Mahony; il personale della Biblioteca del Trinity College, Dublino e della Libera Università di Lingue e Comunicazione, Iulm, Milano.

*Last but not least*, coloro che hanno creduto in questo progetto e suggerito prospettive metodologiche e critiche, fondamentali per lo svolgimento del mio lavoro: il Magnifico Rettore della Libera Università di Lingue e Comunicazione, Prof. Gianni Puglisi e il Prof. Paolo Proietti (Iulm).

Infine, tutti gli scrittori che hanno risposto, incontrandomi o per iscritto, ai miei interrogativi sulle loro opere e su se stessi: Tom Murphy, Frank McGuinness, Jim Nolan, Pat Kinevane, Harry Clifton, Desmond O'Grady, Peter Sirr, Jennifer Johnston, Ciaran O'Driscoll, MacDara Woods, Éilean Ní Chuilleanáin nonché Deirdre Madden.

# Capitolo I

## Le arti italiane e la letteratura anglo-irlandese contemporanea

another Renaissance Pope was elected, Julius the Second – a warrior Pope who entered Merandola sword in hand, and gave Rome back to the paganism of Michael Angelo, Raphael, Del Sarto, Leonardo da Vinci and Donatello [...] *The Last Judgment* is not an anecdote, but merely a pretext for drawing [...] Michael Angelo chose it [...] because it gave him an opportunity of exhibiting man in all his attributes and perfections. In *The Holy Family* Raphael discovered a like opportunity; and to make the Fornarina seem more beautiful he placed a child in her arms and another against her knees.

George Moore

Per un attento osservatore di arte quale era lo scrittore irlandese George Moore (1852-1933), la delicata questione del rapporto fra ispirazione artistica e religiosità, nelle sue varie forme, si presenta come una tappa fondamentale di un percorso di crescita spirituale che lo vede rinnegare la fede cattolica e che non lo trattiene allo stesso tempo dall'interrogarsi sull'origine e sul significato delle forme artistiche e della loro interazione.

Intellettuale di ogni epoca e luogo si sono occupati di tale questione. Tralasciando ogni tentativo di schieramento a favore della formula oraziana dell'*ut pictura poesis*<sup>1</sup> o della "Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse" di Simonide di Keos, che la precedette, si ha l'impressione che solo in tempi moderni, nell'ambito dell'analisi dei rapporti fra le varie forme artistiche, sia stata prestata maggiore attenzione a generi letterari quali quello teatrale o narrativo.

Anche la poetessa Edna Longley, critico letterario e professore presso la Queen's University di Belfast, sembra incorrere nell'usuale

---

<sup>1</sup> Diderot, Mendelssohn, Du Bos, Batteux, Lessing, Kant, Schelling, Solger, Hegel, Schopenhauer, Croce, Praz e Wellek sono solo alcuni fra i tanti che la discussero, confutarono e sostennero.

parallelismo fra poesia e arte, fornendoci, col saggio “No More Poems about Paintings?”<sup>2</sup> un’interessante difesa dell’opera di poeti irlandesi che fanno uso della pittura: «La consapevolezza da parte della poesia, della pittura, inevitabilmente, evidenzia e misura la propria consapevolezza estetica, la allontana dalla storia»<sup>3</sup>. La Longley cita, per sostenere la sua tesi, Bram Dijkstra:

Lo studio dell’influenza della pittura sulla letteratura è in primo luogo uno studio di motivo e di metodo. Riguarda l’estetica dello scrittore, la sua concezione del mondo, la sua percezione della realtà attuale e la sua motivazione di artista. La risposta di un poeta alla pittura ci può dire perché è un poeta e perché la sua poesia ha preso quella specifica forma.<sup>4</sup>

Per chiarire la prospettiva di analisi che qui verrà adottata, mi preme innanzi tutto soffermarmi sulle varie specie e sottospecie di modelli sorti dalla interazione fra arte e letteratura.

Mary Gaither, nel saggio dal titolo “Literature and Arts”, si pone questioni di tipo metodologico ed evidenzia tre tipi di approccio per lo studio comparato di arti e letteratura: in base alla relazione fra forma e contenuto, l’influenza e la sintesi. Dopo aver espresso l’inadeguatezza della forma e del contenuto a fornire descrizioni o soluzioni a questioni di stile, tecnica e narrativa, conclude, anche lei, fornendo una suddivisione in sette categorie dell’approccio allo studio del rapporto fra arte e letteratura: dettagli di un testo letterario spiegato da un dipinto; dettagli di un dipinto chiarito da un testo letterario; concetti e motivi della letteratura chiariti dalle arti del disegno; motivi di dipinti spiegati con la letteratura; forme linguistico-letterarie ed espressioni stilistico-letterarie in letteratura e in arte; linee di demarcazione fra arte e letteratura<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> E. LONGLEY, “No More Poems about Paintings”, in *The Living Stream, Literature and Revisionism in Ireland*, Bloodaxe Books, Newcastle Upon Tyne 1994.

<sup>3</sup> «Poetry’s consciousness of painting inevitably highlights and measures its aesthetic self-consciousness, tilts the see-saw away from history.» Ivi, p. 227.

<sup>4</sup> «The study of the influence of painting on literature is primarily a study of motive and method. It deals with the writer’s aesthetic, with his conception of the world, his perception of current realities and his motivation as an artist. A poet’s response to painting can tell us why he is a poet and why his poetry has taken its specific form.» B. DIJKSTRA, “Wallace Stevens and William Carlos Williams: Poetry, painting and the function of reality”, in *Encounters, Essays on Literature and the Visual Arts*, a cura di J. D. HUNT, Scottish Academic Press, Edinburgh 1973, p. 156.

<sup>5</sup> «However, the approaches to comparative studies of the arts and literature seem to be of three primary kinds: relationship of form and content, influence and synthesis [...] Form and content is at best an inadequate description of problems which embrace the wide range of style, technique, narrative and idea [...] The conclusion drawn from this extensive study of

John Dixon Hunt, nel corso di una lezione “On Poems on Paintings” del 1980, ne evidenzia alcuni tipi: poesie nelle quali viene descritta, nel senso più ampio della parola, un’opera d’arte – meccanismo retorico noto col termine di *echphrasis*; o nelle quali viene ricreato anche l’atto della contemplazione del quadro; poesie su artisti realmente esistiti o immaginari; sulle arti visive in generale; poesie che adoperano il tropo della “pittura” come metafora dell’atto poetico; poesie – ma anche, più genericamente, testi letterari, in cui il poeta, ispirato dalla forza di suggestione emanata da una determinata opera d’arte, elabora immagini che hanno un rapporto solamente mediato con l’opera figurativa che le ha suscitate; poesie che si distinguono per una particolare capacità visiva.

Merito di Ulrich Weisstein è di avere aggiunto, dandone una definizione apparentemente più precisa, altre categorie: «opere d’arte che ritraggono o interpretano una storia piuttosto che illustrare un testo; opere letterarie che descrivono specifiche opere d’arte (*echphrasis* e *Bild* – in quanto distinta da *Ding* – *Gedichte*); opere letterarie che costituiscono o ricreano letterariamente opere d’arte (*technopaignia*, comprendente modelli di poesie e molta della cosiddetta “poesia concreta”); opere letterarie che emulano stili pittorici; opere letterarie che usano tecniche pittoriche; opere letterarie che hanno a che fare con l’arte e con artisti o che presuppongono una specifica conoscenza artistico-storica; generi sinottici (emblema)»<sup>6</sup>.

---

the interrelations of culture and artistic expression is that the literature and art of any given historical epoch may be approached from seven categories: 1) details of a literary text elucidated by a picture; 2) details of a picture clarified by a literary text; 3) concepts and motifs of literature clarified by the arts of design; 4) motifs of pictures elucidated through literature; 5) and 6) literary-linguistic forms and literary-stylistic expressions in literature and art; 7) borderlines between literature and art.» M. GAITHER, “Literature and the Arts”, in *Comparative Literature*, vol. I, University of Oregon, Eugene, Oregon 1949, pp. 154, 163-4.

<sup>6</sup> «Works of art which depict and interpret a story, rather than merely illustrate a text; literary works describing specific works of art (*ekphrases*, and *Bild*- as distinguished from *Ding*-, *Gedichte*); literary works constituting or literally re-creating works of art (*technopaignia* including pattern poems and much of the so-called Concrete Poetry); literary works emulating pictorial styles; literary works using artistic techniques (montage, collage, the grotesque); literary works concerned with art and artists or presupposing specific art-historical knowledge; synoptic genres (emblem); literary works sharing a theme, or themes, with works of art.» U. WEISSTEIN, “Comparing Literature and Art: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology” in *IXth Congress of the International Comparative Literature Association*, a cura di S. P. SCHER e U. WEISSTEIN, vol. III, Institut für Sprachwissenschaft der Universität, Innsbruck 1979. Weisstein, in un art. del 1981, fa risalire la nascita di tale studio al 1917, data della pubblicazione di *Wechselseitige Erhellung der Künste*. V. U. WEISSTEIN, “Comparing Literature and Art: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology”, in *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association, Innsbruck, 1979*, Innsbruck 1981, p. 19.

Precisando che l'ultima categoria è a suo avviso quella più comune, René Wellek si schiera a favore di un rifiuto di un approccio fondato esclusivamente sul contenuto e sul tema e conclude aggiungendo un'ulteriore tipologia che include le opere, in primo luogo i romanzi, in cui l'arte e gli artisti, storicamente documentabili o fittizi, figurano in modo preminente o in cui particolari oggetti d'arte svolgono un ruolo significativo.

Aggiungerei, alcune questioni di natura formale, tuttavia, non dovrebbero essere tralasciate: come si effettua la trasposizione di un'enunciazione verbale in una rappresentazione iconica; cosa si perde e cosa si acquisisce nel corso di questa metamorfosi; cosa rimane dell'originale e in che modo esso viene assorbito dalla copia; fino a che punto qualsiasi arte viene controllata e limitata dai propri mezzi materiali; quali sono le forme più cospicue della contaminazione verbo-visiva; quali le ideologie che sottendono queste forme.

Né tanto meno si può trascurare la prospettiva contenutistica: *in primis* quale ruolo svolge la presenza di immagini visive all'interno di un testo, nello sviluppo della trama? Esprime, soddisfa o sconvolge il sentire, l'essere del personaggio in questione?

L'analisi di tali interrogativi si pone indispensabile ai fini di una comprensione non solo della natura del rapporto fra le arti italiane e la letteratura anglo-irlandese contemporanea e di quello più vasto fra due culture distinte come quelle italiana e irlandese, ma anche di questioni come la ricezione dell'arte italiana all'estero.

Numerosi sono i turisti – fra cui si confonde un buon numero di scrittori irlandesi – che si recano ogni anno in Italia per ammirare il patrimonio artistico più ricco del mondo. Di tale bellezza, della loro singolare fruizione, le loro opere recano testimonianza importante: esse diventano luoghi privilegiati di esplorazione del processo di creazione artistica, dei suoi modi di essere, delle sue peculiarità nazionali e di genere e dei suoi cambiamenti nel tempo così come di crescita personale di ogni singolo autore.



## 1.1 Tra passato e presente

My attention this time was arrested by a beautiful picture of the Holy Family, a smiling Madonna holding in her lap the naked child Christ as He leant over to the infant St John [...] straight away came to my lips the name Luini – the famous pupil of Leonardo da Vinci.

Arthur Power

È così che nel 1941 il pittore irlandese Arthur Power descriveva, nella rivista di vedute liberali edita da Sean O’Faolain, *The Bell*<sup>7</sup>, un quadro notato in una bottega di una stradina di Dublino. Si tratta di un dipinto che Power immediatamente attribuisce a Bernardino Luini, un allievo di Leonardo, e di cui può vantare il primato della scoperta, anche se solo per pochi giorni. L’occasione gli permette di soffermarsi sulle qualità del dipinto nonché sulle differenze fra l’arte del Luini e quella del suo maestro.

Oltre che testimonianza di un costante interesse per la cultura italiana – ed i diversi articoli apparsi sulla stessa rivista lo dimostrano – la scoperta del dipinto di Luini in qualche modo ci riporta a tempi più recenti, ad un’altra scoperta, quella compiuta da Sergio Benedetti, restauratore per la National Gallery di Dublino, de *La Cattura di Cristo* del Caravaggio, avvenuta nel 1990. Dipinta per la famiglia Mattei nel 1602, l’opera è stata ritrovata nel convento della comunità gesuita irlandese e riconosciuta come uno dei dipinti perduti del grande artista lombardo.

Era sicuramente ignaro della presenza di un Caravaggio a Dublino, Frank McGuinness (1953-), «il più sperimentale e sregolato drammaturgo irlandese contemporaneo»<sup>8</sup>, quando nel 1986 decise di fare dell’artista italiano il protagonista di un suo play, *Innocence*<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> A. POWER, “A Leonardo in the Back Lane”, in *The Bell*, a cura di S. O’FAOLAIN, vol. II, n. 6, September 1941, pp. 42-7.

<sup>8</sup> “The most disruptive and experimental of contemporary Irish dramatists”. A. ROCHE, *Contemporary Irish Drama. From Beckett to McGuinness*, Gill & MacMillan, Dublin, 1994, p. 11. Mi preme ricordare che il drammaturgo ha anche tradotto e riadattato *L’Uomo dal fiore in bocca* di Pirandello, *The Man with the Flower in His Mouth*, rappresentato al Project Theatre presso il Bewley’s, a Dublino, l’8 febbraio 1993.

<sup>9</sup> F. MCGUINNESS, *Innocence, the Life and Death of Michelangelo Merisi, Caravaggio*, Faber & Faber, London 1987; rappresentato per la prima volta al Gate Theatre di Dublino il 7 ottobre 1986 e diretto da Patrick Mason.

## 1.2 *Innocence*: arte e sregolatezza?

Their first unhurried trip to Rome was to see the Caravaggios in the Galleria Borghese – John the Baptist in a vermilion cloak, David holding the head of Goliath, the Madonna, naked child beside her, stamping on a serpent.

Desmond Hogan

Viene immediatamente da chiedersi il perché McGuinness si sia rivolto ad un “personaggio” come quello di Caravaggio, ad un periodo come quello post-rinascimentale e ad una realtà come quella italiana. Ma, soprattutto, in che modo l’arte entra a fare parte della sua rappresentazione drammatica.

Il perché il pittore di origini lombarde sia divenuto un personaggio popolare nella letteratura mondiale e si presti dunque a facili drammatizzazioni o manipolazioni della sua persona e della sua figura di artista, cerca di spiegarlo Andrea McTigue<sup>10</sup> in un saggio molto interessante, nel quale, dopo aver tracciato un *excursus* delle opere che lo hanno per protagonista<sup>11</sup>, si sofferma su due *plays*, *Caravaggio* di Michael Straight<sup>12</sup> ed il nostro *Innocence*.

La conclusione a cui giunge, tuttavia, sembra essere circoscritta alle capacità ed alle esigenze espressive, oltre che agli interessi, di chi ne fa uso. È probabile, per esempio, che la presunta omosessualità del Caravaggio di cui parla per la prima volta, nel 1971, Posner<sup>13</sup>, abbia costituito la fonte primaria di identificazione ed ispirazione per Derek Jarman nel momento in cui decise di realizzare un film<sup>14</sup> sull’artista lombardo. Sovente, dunque,

---

<sup>10</sup> A. MCTIGUE, “‘Resisting, by embracing, nothingness’: Reflections of Caravaggio (1573-1610) and his Art in Contemporary Literature”, in *Text Into Image: Image Into Text, Proceedings of the Interdisciplinary Bicentenary Conference held at St Patrick’s College Maynooth*, a cura di J. MORRISON e F. KROBB, September 1995, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, GA 1997, pp. 95-103.

<sup>11</sup> R. PAYNE, *Caravaggio*, Boston, Toronto 1968; L. MURRAY, *The Dark Fire*, Boston 1977; L. DESIATO, *La notte dell’angelo. Vita scellerata di Caravaggio*, Milano 1994; G. CHRISTOPH, *Das geheime Fieber*, Zurich 1987 sono alcuni di quelli citati. R. E. SPEARS (in *The Age of Caravaggio*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1985, p. 24) ricorda un *play* dal titolo *Caravaggio* rappresentato nel 1834 e un secondo dramma ed una novella apparsi attorno al 1840.

<sup>12</sup> M. W. STRAIGHT, *Caravaggio*, New York, Berkeley 1968.

<sup>13</sup> D. POSNER, “Caravaggio’s Homo-erotic Early Works”, in *Art Quarterly*, vol. XXXIV, 1971, pp. 301-24.

<sup>14</sup> *Derek Jarman’s Caravaggio*. The Complete Film Script and Commentaries by Derek Jarman, Thames & Hudson, London 1986. McGuinness venne accusato di essersi

l'osservazione della sua arte passa attraverso il filtro della sua vita e degli aspetti della sua personalità, diremmo quasi, tempestosa. È tale commistione di violenza e creatività artistica ad attrarre scrittori ed artisti oltretutto a suscitare polemiche.

Nonostante *Innocence* appaia effettivamente più "innocente" rispetto alle opere alle quali inevitabilmente tende ad essere associata, non mancò, la sera della prima, di suscitare scalpore. «Greatly daring, greatly demanding and greatly rewarding», con la sua capacità di fare emergere temi importanti, l'opera si presenta quasi come l'apoteosi della violenza, della scurrilità: «Vi è ampio spazio per l'offesa e la polemica. Alcune persone si tapperanno le orecchie, altre protesteranno»<sup>15</sup>.

Al riguardo scrive Richard Allen Cave: «Vi fu un po' di scalpore prima della prima circa "bestemmie omosessuali disgustose" e l'opera effettivamente abbracciava nudità, giochi erotici fra un cardinale e due giovani che si prostituiscono e linguaggio violento»<sup>16</sup>.

Tuttavia, come alcuni critici hanno rilevato, il dramma sembra, piuttosto, offrire un'immagine risolutiva, di redenzione: «McGuinness sposa la dottrina wildiana, secondo cui "colui che conduce una vita cristiana è colui che in maniera assoluta è se stesso". Così in *Innocence* la dissolutezza della Chiesa Cattolica e della sua arte sacra diviene sregolatezza della finzione, celebrazione dell'infanzia, dell'ignoranza e della bontà innata [...] Come molti *plays*, esso tratta di redenzione [...] guarda verso la salvezza che si ottiene con la bellezza e la morte, ambedue sempre intimamente legate, in una comune offerta di pace e promessa di immortalità»<sup>17</sup>.

---

appropriato del testo di Jarman, il cui film venne mostrato quasi contemporaneamente alle rappresentazioni del suo *play*. Seppure esistano delle analogie – la "presenza", per esempio, che funge da struttura portante, degli stessi dipinti, *Il ragazzo con la canestra di frutta* e *San Giovanni Battista*; quella di quasi gli stessi personaggi od il soffermarsi su aspetti della sua vita, quali la violenza, la povertà o la prostituzione – i due hanno modi diversi di osservare, trattare e trarre conclusioni dal materiale a disposizione, anche in relazione al diverso mezzo espressivo, la telecamera da una parte ed il palcoscenico dall'altra. E mentre Jarman si sofferma sulle esperienze sociali di Caravaggio e su come queste influenzarono la sua arte, McGuinness utilizza le esperienze di Caravaggio per sottolineare la distinzione fra dannazione e salvezza, concetto centrale del suo *play*.

<sup>15</sup> V. N. DAVID, "Innocence at the Gate", *Irish Times*, 8 October 1986.

<sup>16</sup> «There had been a bit of pre-opening furore about "shocking gay blasphemy" and the play did embrace nudity, eroticised horseplay involving a cardinal and two boy prostitutes and much violent language.» R. A. CAVE, "Innocence by Frank McGuinness" in *Effetto Yeats-Effetto Joyce, Saggi di letteratura irlandese contemporanea*, a cura di C. De Petris, Bulzoni, Roma 1990, p. 227.

<sup>17</sup> «McGuinness espouses the Wildean doctrine that "he who would lead a Christian life is he who is perfectly and absolutely himself" [...] Thus in *Innocence* the debauch of the

Ma entriamo nel merito: McGuinness sceglie una data ben precisa, il 29 maggio 1606, il giorno in cui Caravaggio uccise Ranuccio Tomassoni, per contenere il canovaccio della vita dell'artista in un singolo giorno; introduce i vari personaggi grazie all'espedito di un sogno che ha tutte le connotazioni di un incubo<sup>18</sup> e suddivide la "trama" in due parti, lo spazio pubblico del primo atto, che ha per titolo "Life" e quello prevalentemente privato del secondo, "Death". Il luogo è Roma. McGuinness, scrive Eamonn Jordan, altera i dettagli o per meglio dire, dà una versione degli eventi congeniale al suo obiettivo

escorting the spectator into the violent and visionary world of Caravaggio [...] The historical accounts suggest that Caravaggio spent his early years in Rome in extreme poverty but that by the time in which McGuinness set the play "the sickness and poverty [...] were long past "when the new century opened."<sup>19</sup>

Dalla stanza dove dibatte discorsi apparentemente privi di senso con Lena, la prostituta a lui cara, Caravaggio si allontana alla ricerca di due *male prostitutes*, Lucio, modello per il suo *Bacco*, ed Antonio, che conduce al palazzo del cardinale Del Monte:

"I bring these poor boys to your exalted presence. Feel them. Rough and ready, but to your taste [...] I give your eminence service as painter and as pimp [...] Painter to Cardinal del Monte, pimp to the Papal Curia, whore to the Catholic church. And they need me. For I'm a very special whore."<sup>20</sup>

---

Catholic Church and of its sacred art becomes the debauch of pretence, the celebration of childhood and ignorance and innate goodness [...] Like many important plays, it is about redemption [...] it points to salvation through beauty and through death, the two always closely linked, both offering peace, both promising immortality.» R. PINE, "Frank McGuinness; A Profile", in *Irish Literary Supplement*, vol. X, Spring 1991, p. 29.

<sup>18</sup> Le immagini del sogno sono simili a quelle che prevalgono nell'opera artistica del Caravaggio. Il teschio appare, per esempio, in dipinti quali *San Francesco in meditazione*, *San Francesco in preghiera* e *San Geronimo in meditazione*. Similmente, una testa decapitata appare in *Davide con la testa di Golia* e *Salomé che riceve la testa di Giovanni il Battista*. Il manto rosso appare in una serie di opere come la *Madonna del Rosario*, *La Maddalena in Estasi*, *San Giovanni il Battista*, *Giuditta ed Oloferne* e *La Morte della Vergine*.

<sup>19</sup> «accompagnando lo spettatore nel mondo violento e visionario del Caravaggio [...] Fonti storiche indicano che Caravaggio trascorse i suoi primi anni a Roma in estrema povertà ma che prima del periodo in cui McGuinness ambienta il play, "la malattia e la povertà erano ormai lontane"». E. JORDAN, *The Feast of Famine, the Plays of Frank McGuinness*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1997, p. 50.

<sup>20</sup> «Porto questi poveri ragazzi dinanzi alla Vostra presenza [...] Toccateli. Rozzi e pronti, ma secondo il Vostro gusto [...] Io vi offro Vostra Eminenza il mio servizio in qualità di pittore e protettore [...] Pittore del Cardinale del Monte, protettore per la Curia Papale,

Riceve la visita del fratello prete che gli chiede di tornare a casa e dinanzi al quale, dopo aver rinnegato il passato, chiede perdono. In uno stato confusionario, rivolgendosi alla sorella morta, si confessa timoroso della morte:

“Giovanni, my brother, don’t leave me in the dark. I’m afraid of the night. Mama don’t haunt me. I’ll say my prayers. I’ll pray for you sister. Come back to me alive. Come out from the shadows. Take me back. Let me see.”<sup>21</sup>

La conclusione del primo atto ci prepara all’uccisione di Tommasoni che avviene *off stage* e irradia l’atto seguente, ancora più cupo. Caravaggio ritorna ferito al bordello di Lena ed intavola un’accesa discussione con la Puttana. Segue un sogno in cui appare Caterina, la sorella, il cardinale ed il suo servo, Antonio, Lucio e la Puttana. Quando si sveglia, Lena lo invita a partire. Il *play* si conclude con un *tableau vivant*: Lena avvolge il mantello rosso attorno ad Antonio e la croce di San Giovanni il Battista, ricreando così per lo spettatore l’immagine del dipinto di Caravaggio, simbolo del trionfo dell’arte sulla vita e la morte.

---

puttana della Chiesa Cattolica. E hanno bisogno di me. Poiché sono una puttana molto speciale» F. MCGUINNESS, *op. cit.*, pp. 23-5.

<sup>21</sup> «Giovanni, fratello mio, non lasciarmi al buio. Ho paura della notte. Mamma non mi perseguitare. Dirò le preghiere. Pregherò per te, sorella. Tornate da me vivi. Uscite fuori dall’ombra. Portatemi a casa. Fatemi vedere.» Ivi, p. 35.

### 1.3.1 *Tableaux vivants* nel *play* di McGuinness

E tu Cristo mi chiama ma senza luce  
Pasolini

I paint with my hands as God intended the eyes to see and to see is to be God, for it is to see God [...] In all Rome I stand supremely alone as painter, seer and visionary, great interpreter of man [...] I take ordinary flesh and blood and bone and with my two hands transform it into eternal light, eternal dark [...] For my art balances the beautiful and the ugly, the saved and the sinning [...] I paint as I see in light and as I imagine in darkness, for in the light I see the flesh and blood and bone but in the dark I imagine the soul of man for the soul and the soul alone is the sighting of God in man and it is I who reveal God and it is God who reveals my painting to the world.<sup>22</sup>

È così che McGuinness presenta Caravaggio quasi all'inizio del *play*, fissando per lo spettatore il suo modo di intendere e fare arte. "Grande interprete dell'uomo", inviato da Dio, egli è tuttavia dannato. La sua creatività artistica, si pone in netto contrasto con le sue pulsioni distruttrici e con il delitto commesso. Suo fratello critica la sua arte affermando che dipinge allo stesso modo di un ubriacone, «male. È come se fossi addormentato. Tutto al buio. Un uomo ubriaco che immagina nel sogno. Chi dà ascolto ad un ubriaco che urla?»<sup>23</sup>

Mentre Lena gli ricorda che tutto ciò che vede è «il buio. Per dare la vita, devi amare la luce. Tu ami il buio», da lei associato alla sua omosessualità<sup>24</sup>, l'artista afferma che vuole trovare un equilibrio fra la luce e l'oscurità e che può realizzarlo sono nella pittura<sup>25</sup>.

A tal proposito Roberto Longhi scrive che Caravaggio:

non crea più la forma dei corpi belli, ma trova "la forma delle ombre" che incidono sui corpi, belli o brutti che siano; ora per esprimerli in luminosa evidenza momentanea, ora per negarli

---

<sup>22</sup> «Dipingo con le mani come Dio ha dato agli occhi il dono della vista e vedere significa essere Dio perché significa vedere Dio [...] In tutta Roma mi distinguo come pittore, veggente e visionario, grande interprete dell'uomo [...] Prendo carne, ossa e sangue qualsiasi e con le mie due mani li trasformo in eterna luce, eterna oscurità [...] poiché la mia arte mantiene l'equilibrio fra il bello ed il brutto, il redento ed il peccatore [...] dipingo così come vedo alla luce e come immagino nell'oscurità, poiché nella luce vedo la carne e le ossa e il sangue ma nell'oscurità immagino l'anima dell'uomo e l'anima da sola è lo specchio di Dio nell'uomo e sono io che rivelo Dio ed è Dio che rivela la mia pittura al mondo.» Ivi, pp. 3-4.

<sup>23</sup> «like a drunkard sees. Badly. It's as if you're asleep. All in the dark. A drunk man imagining in his dreams. Who listens to a drunk roaring?» Ivi, pp. 34-5.

<sup>24</sup> «the dark. To give life, you must love the light. You love the dark.» Ivi, p. 48.

<sup>25</sup> Ivi, p. 57.

nel gorgo dell'oscurità [...] avvertiva il pericolo di ricadere nell'apologetica del corpo umano, sublimata da Raffaello o Michelangelo, o magari nel chiaroscuro melodrammatico del Tintoretto. Ma ciò che gli andava confusamente balenando era ormai non tanto il rilievo dei corpi quanto la forma delle tenebre che li interrompono.<sup>26</sup>

Simili prospettive di lettura vengono predilette da molti critici che evidenziano la natura "violenta" e ambivalente dell'opera dell'artista così come della sua sessualità.

L'oscurità del mondo dell'artista viene riconosciuta da McGuinness stesso quando parla del trittico *Il Martirio di San Matteo*. Il drammaturgo irlandese suggerisce che se

Stand long enough looking at it in darkness and the strength and the order of its events, even its power of colour, start to make their force felt, even in negative. Both inside the painting and inside yourself [...] something is happening, black and frightening and of great violence. Christ knows what conditions Caravaggio has established, but they're there, and then you can either panic or dance in the dark, for the observer is within the control of a great artist, who has painted his triptych and told his story simultaneously and subversively.<sup>27</sup>

Quel sentimento più volte divenuto ingovernabile, sfociato nell'eccesso, pervade la sua arte a tal punto da confondersi con essa. Ad un certo momento nel *play*, Caravaggio si muove come se stesse dipingendo su una tela, in realtà ha in mano un coltello, quello col quale ha ucciso Ranuccio Tommasoni:

This is how I die. How I kill myself. This is how I paint. Living things. In their life I see my death. I can't stop myself dying. But I can bring peace to what I'm painting.<sup>28</sup>

McGuinness insiste che è attraverso una conoscenza della vita e dei pensieri dei modelli del Caravaggio che possiamo ottenere una maggiore comprensione della sua arte ed in particolare dei limiti di essa. Un

---

<sup>26</sup> R. LONGHI, *Studi Caravaggeschi*, Tomo I, 1943-1968, Sansoni, Milano 1999, pp. 63-4; p. 175.

<sup>27</sup> «ci si sofferma ad osservarlo [il trittico] nell'oscurità, l'ordine degli eventi ed il colore cominciano a far sentire la propria forza, anche negativamente. Sia dentro il dipinto che dentro te stesso [...] accade qualcosa di oscuro, spaventoso e molto violento. Solo Cristo sa quali condizioni ha fissato Caravaggio ma sono lì e o ci si fa prendere dal panico o si balla al buio, poiché colui che osserva è sotto il controllo di un grande artista, che ha dipinto il suo trittico e raccontato la sua storia simultaneamente e in modo rovesciato.» F. MCGUINNESS discute "The Arts and Ideology" in *Crane Bag*, IX/2, 1985, p. 66.

<sup>28</sup> «"Questo è il modo in cui muoio. In cui mi uccido. Questo è come dipingo. Cose viventi. Nella loro vita vedo la mia morte. Non posso fare a meno di morire. Ma posso dare pace a ciò che dipingo."», F. MCGUINNESS, *op. cit.*, p. 55.

conoscitore delle sue opere, secondo quanto suggerito dal drammaturgo, immediatamente individua nel personaggio di Lena una delle sue modelle. Il suo Caravaggio afferma: «Ho colto il frutto della terra e la foglia dell'albero e li ho piantati sul tuo viso perché il tuo viso è una cesta piena di vita», rinviando così a *Il ragazzo con la canestra di frutta* o alla natura morta di *La canestra di frutta* così come alla cesta di frutta nella più tarda *Cena in Emmaus* (v. Fig. 1).



**Figura 1. Caravaggio, *Cena in Emmaus*, National Gallery, Londra.**

Nel *play* si ha fin dall'inizio un'associazione fra arte e personaggi e implicitamente fra arte e realtà sociale, associazione che viene messa ancora di più in risalto quando si apprende che anche Lucio, Antonio e la Puttana hanno posato per Caravaggio. Lucio, infatti, ricorda come Caravaggio lo fece vestire da albero, gli mise addosso grappoli di uva e lo chiamò Bacco.

Allo stesso modo, la Puttana annegata rimanda a *Morte della Vergine*; il mantello rosso che Lena accarezza evoca *Maddalena*<sup>29</sup>; Antonio viene raffigurato come il *Ragazzo col cestello di frutta*<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Dipinto che McGuinness poté ammirare a Roma, presso la Galleria Doria-Pamphili. Di esso McGuinness cerca di rievocare la tenerezza ed una certa forza gentile.

<sup>30</sup> Nella scena del palazzo del Cardinale, Caravaggio sistema la camicia di Antonio così che la sua spalla risulti nuda. Alla fine del *play*, Lena ricrea l'arte di Caravaggio, ponendo



Inoltre, l'immaginario animalesco de *Il fanciullo morso da un ramarro*, di *San Giovanni Battista* (v. Fig. 2) e de *La conversione di San Paolo* ci aiuta a comprendere meglio la forza dell'energia sessuale a cui si allude più volte nel *play*. "Animali" sono i clienti di Lucio così come, secondo Lena e il Cardinale, lo è Caravaggio. Animali lo diventano attraverso una trasformazione drammatica, gli stessi Antonio e Lucio<sup>31</sup>.

Eppure, nonostante McGuinness ricrei e faccia vivere doppiamente dentro l'arte questi personaggi, la loro salvezza resta ancorata al reale e per questo momentanea. La loro finzione, il loro essere in quanto arte non offre alcuna giustificazione delle loro esistenze, né attenuazione delle loro sofferenze.

---

il mantello rosso attorno ad Antonio e la croce di Giovanni il Battista. Lena, dice McGuinness, ha le stesse potenzialità artistiche del Caravaggio.

<sup>31</sup> «(Lucio imitates an animal clawing. Antonio follows suit. They mock-fight about the room. Caravaggio enters their game, encouraging them) **Caravaggio** What are you? (Lucio roars) Lion. (Lucio leaps on Caravaggio who avoids him. Lucio reaches for the tapestries and tears at them with his teeth.) Hound. (Lucio bays like a hound.) **Antonio** Can I be something too? **Caravaggio** Hare. Gentle Hare. **Antonio** Just a hare? (Caravaggio pats Antonio. Lucio turns into a wild horse, attacking Antonio, who squeals...) **Caravaggio** Steed, trusty steed. (Lucio rises again, breathing fiercely, following Antonio.) **Lucio** I'm not steed. I'm a dragon, and this is fire. **Caravaggio** Fly, boy, fly. Turn into a bird, a fighting bird. An eagle. (Antonio turns into an eagle, landing on Lucio's face. Lucio bellows like a bull.) Bull. (Antonio and Lucio turn into fighting bulls. As they fight, Antonio calls to Caravaggio.) **Antonio** What are you? **Caravaggio** Lizard. Poisonous lizard. Creeping on you. Touching you. Kissing you. Poison.» «(Lucio imita un animale che mostra gli artigli. Antonio fa lo stesso. Fanno finta di combattere muovendosi per la stanza. Caravaggio sta al gioco, incoraggiandoli.) **Caravaggio** Che cosa sei? (Lucio *ruggisce*) Un leone. (Lucio salta addosso a Caravaggio che lo evita. Lucio raggiunge gli arazzi e li strappa con i denti) Un segugio. (Lucio abbaia come un segugio.) **Antonio** Posso essere anche io qualcosa? **Caravaggio** Lepre. Lepre leggera. **Antonio** Una semplice lepre? (Caravaggio dà una pacca ad Antonio. Lucio si trasforma in un cavallo selvaggio, attacca Antonio, che emette un grido...) **Caravaggio** Destriero, fedele destriero. (Lucio si rialza, respira intensamente, seguendo Antonio.) **Lucio** Io non sono un destriero. Sono un dragone e questo è fuoco. **Caravaggio** Vola, ragazzo, vola. Tramutati in uccello, un uccello guerrigliero. Un aquila. (Antonio si tramuta in un'aquila, e va a finire sulla faccia di Lucio. Lucio muggisce come un toro) Toro. (Antonio e Lucio si trasformano in tori da combattimento. Mentre combattono, Antonio va da Caravaggio) **Antonio**. Che cosa sei? **Caravaggio** Ramarro. Ramarro velenoso. Che ti striglia sopra. Che ti tocca. Ti bacía. Velenoso» Ivi, p. 20.



**Figura 2. Caravaggio, *San Giovanni Battista*, Pinacoteca Capitolina, Roma.**

McGuinness sembra soffermarsi sul potere trasgressivo dell'arte del Caravaggio. I dipinti quindi non vengono commentati – come invece avviene in alcune delle opere citate – né tanto meno si osserva Caravaggio mentre li dipinge. Essi sono interamente integrati nell'azione drammatica, formano dei *tableaux vivants*.

Ne *La conversione di San Paolo* l'artista, secondo il critico Power, «ritrae Paolo nella posizione fisica del partner ricettivo in un rapporto omosessuale» e così facendo «utilizza un'immagine di passione fisica e terrena»<sup>32</sup>. Essendo di natura omosessuale, la trasgressione nel *play* appare ancora più forte, considerato che l'omosessualità in Irlanda fino al 1993 era considerata illegale.

La ricostruzione dei dipinti del Caravaggio sul palcoscenico, si può concludere, è centrale alla struttura del *play*. Si ha, in qualche modo, la sensazione che l'arte e le sue possibilità drammatiche siano rese ancora più

---

<sup>32</sup> E. COOPER, *The Sexual Perspective. Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*, Routledge & Keegan Paul, London 1986, pp. 20-1.

distanti da tale procedimento, mentre grazie ad esso la società che fa da sfondo, mentre riproduce e riimmagina se stessa, ci appare più vicina. Del resto, il ricorso ad accenti irlandesi piuttosto che italiani nella produzione per il Gate, insieme al rifiuto di limitare l'opera ad un periodo storico preciso, ha permesso agli spettatori di confrontarsi con la loro realtà storica e sociale.

Piuttosto che creare legami fra passato e presente, McGuinness trasferisce un mondo nell'altro, creando così una discontinuità, una rottura della prospettiva e sottolineando l'importanza di un'analisi dell'arte piuttosto che della sua riproduzione.

Riportando i dipinti sul palcoscenico, McGuinness riesce a trasmettere agli spettatori l'idea di una rappresentazione culturale e al tempo stesso alludere al modo in cui la cultura viene assimilata all'arte. L'intertestualità apre dunque spazi che consentono di essere sempre in movimento, da un periodo ad un altro, dal mondo reale a quello della finzione sino a raggiungere quello interiore. La vita e l'opera del Caravaggio consentono, una volta rappresentate, di insistere sulla forza di immaginazione e soffermarsi sulla prospettiva fornita dall'"immaginario" omosessuale<sup>33</sup>, ricostruendo, interrogando e reinventando la realtà.

Si potrebbe affermare, scrive Cave, che

McGuinness evades representing Caravaggio either as homosexual or as artist [I would prefer to see] his play as respecting Caravaggio's mystery out of scruple for the dangers inherent in treating a historical figure from an overtly modern standpoint: McGuinness works by a respectful ambiguity to avoid mythologising the past by making history after some personal agenda.<sup>34</sup>

e concludere definendo l'opera postmoderna nella misura in cui

history is defined but in its relation to contemporary awareness; tradition is present, yet stands purposefully corrected; ideology subsumes the whole work but does not insist on imperatives

---

<sup>33</sup> L'importanza di questo *play* non sta nel definire o difendere o fissare con stereotipi l'omosessualità. L'autore sembra essere più interessato a definire l'identità dell'artista, la sua sessualità e il ruolo che essa svolge nella formazione o definizione della sua identità.

<sup>34</sup> «McGuinness evita di rappresentare Caravaggio e come omosessuale e come artista [Preferirei vederlo come] un *play* che fa fede al mistero di Caravaggio per paura di incorrere in pericoli inerenti alla trattazione di una figura storica da un punto di vista apertamente moderno: McGuinness lavora su una rispettosa ambiguità per evitare di mitizzare il passato facendo una storia secondo esigenze personali». R. A. CAVE, "Innocence by Frank McGuinness", in *Effetto Yeats-Effetto Joyce*, op. cit., pp. 239-40.

of interpretation; ambivalences exist in a tension that is also creative poise; ironies that might seem destructive prove liberating; mysteries are presented yet their strangeness is respected.<sup>35</sup>

Insomma un inno alla “creatività che giace nella differenza”: quella di Caravaggio, McGuinness e dello spettatore.

\* \* \*

### 1.3.2 *Dolly West's Kitchen*: ulteriori riflessioni sull'arte del drammaturgo

What do I remember of Ravenna?/[...]That After  
Tintoretto's illusory depth and light/The mosaics  
knocked me flat. There they stood. The geese/Had  
hissed as they pecked the corn from Theodora's  
groin,/Yet here she stands on the wall of San  
Vitale.

LouisMacNeice<sup>36</sup>

Un altro *play* di McGuinness, *Dolly West's Kitchen*<sup>37</sup>, seppure obliquamente ci riconduce alle bellezze artistiche italiane. Ambientato a Buncrana, Contea di Donegal, città natale dello scrittore, durante la Seconda Guerra Mondiale, il *play* si imbarca in varie direzioni tematiche: la guerra (l'esercito irlandese al confine cerca di proteggere la neutralità del Paese), la famiglia e la sessualità.

La figlia di Rima West, vedova abbastanza spigliata, Dolly, è tornata da Firenze dove gestiva un ristorante e dove era originariamente andata per studiare arte. L'altra figlia, Esther, sposata con il Sergente Ned Horgan

---

<sup>35</sup> «la storia è definita ma in relazione alla percezione contemporanea; la tradizione è presente, eppure è stata appositamente corretta; l'ideologia sottende l'intera opera ma non insiste su imperativi di interpretazione; le ambivalenze esistono in una tensione che è anche equilibrio creativo; le ironie che potrebbero sembrare distruttive si rivelano liberatrici; i misteri vengono presentati eppure la loro stranezza viene rispettata» Ivi, p. 249.

<sup>36</sup> V. L. MacNiece, “Ravenna” in *Selected Poems*, a cura di M. Longley, Faber & Faber, London 1988, p. 152. La poesia è stata originariamente pubblicata nella raccolta *The Burning Perch*, Faber & Faber, London, 1963. Altro omaggio alla città viene offerto dai vv. di un poeta poco conosciuto, Conor O'Callaghan, che nella poesia omonima immagina un giorno di recarvisi e di scoprire un microcosmo simile a tanti altri, simbolo della modernità. La raccolta in questione di McGuinness è *Seatown*, Gallery Books, Co. Meath, Ireland 1999, p. 54.

<sup>37</sup> Rappresentato all'Abbey Theatre di Dublino dal 1 ottobre al 20 novembre 1999; Faber & Faber, London 1999.

arruolato nell'esercito irlandese, ha problemi coniugali. Il figlio Justin, anche lui nell'esercito e accecato da un odio per gli inglesi, si innamora di uno dei due ufficiali americani conosciuti dalla madre in un pub. E mentre Marco Delavicario non ci sta molto ad esprimere la sua simpatia per Justin, l'altro, Jamie O'Brien, seppure interessato ad Esther, finisce per fare progetti di matrimonio con la ragazza che aiuta nelle faccende domestiche la famiglia West, Anna Owens.

In un ambiente che come ci ricorda Justin "dà il benvenuto a tutti" e che rinvia all'idea di solidarietà e assenza di confini politici e religiosi oltre che geografici, Dolly si ritrova a ricordare i mosaici di Ravenna (v. Fig. 3) insieme a tanti piccoli dettagli della vita trascorsa in Italia:

Dolly: Ma, you would have loved them. The colour, the life in them. When I looked up at the walls and ceilings, for the first time I knew what it was like to have breath taken out of your body at the beauty of what your eyes saw.

Rima: What did you see, daughter?

Dolly: A procession of men and women. They were white and blue and gold, walking towards their God, and it was the walking that was their glory, for that made them human, still in this life, this life that I believe in. I believe in Ravenna. I remember it. I came home to Ireland, so I could remember it – there would be one in this country who would not forget in case Ravenna is destroyed. I think it's my life's purpose to say I saw it.<sup>38</sup>

I mosaici di Ravenna sono per Dolly la conferma della fede nelle proprie possibilità e dunque nella speranza. Al pari di quegli uomini e donne, Dolly ha camminato verso la realizzazione di se stessa, è andata in Italia dove ha dato prova di intraprendenza e tenacia. È attraverso l'arte che a lei, come al Caravaggio di *Innocence*, viene assegnata un'originale capacità di percezione, intuizione del reale, impercettibile dagli altri:

Alec: Dolly, why did you never come home from Italy until you had to? *Silence*

Dolly: Who do you think the men and women in the Ravenna mosaics were walking towards?

Alec: Who?

---

<sup>38</sup> «Dolly Ma, ti sarebbero sicuramente piaciuti. Il colore, la vita che avevano. Quando ho alzato gli occhi verso le pareti e la soffitta, per la prima volta ho capito cosa significava trattenere il respiro per la bellezza di ciò che si vede. Rima Che cosa hai visto, figlia mia? Dolly Una processione di uomini e donne. Erano bianchi, azzurro e dorati, camminavano verso la gloria, perché essa li rendeva umani, anche in questa vita, questa vita in cui io credo. Credo in Ravenna. La ricordo ancora. Sono tornata in Irlanda, così ho potuto conservare il ricordo – che almeno ci sarà qualcuno in questo paese che non avrà dimenticato nel caso in cui Ravenna venga distrutta. Penso che sia l'obiettivo della mia vita quello di dire che l'ho vista.» IVI, pp. 39-40.

Dolly: Why do you think I opened a restaurant in Florence?<sup>39</sup>



**Figura 3. Teodora e la sua corte, particolare, Basilica di San Vitale, Ravenna.**

\* \*

Un ultimo contributo alle bellezze o meglio alle associazioni ed ai ricordi legati a tali bellezze, McGuinness lo fornisce nella raccolta di poesie dal titolo *Boosterstown*<sup>40</sup>, nome del quartiere di Dublino dove abita.

---

<sup>39</sup> «Alec Dolly, perché sei tornata a casa dall'Italia solo quando sei stata costretta? Silenzio Dolly Dove pensi che gli uomini e le donne dei mosaici di Ravenna erano diretti? Alec Chi? Dolly Perché pensi che abbia aperto un ristorante a Firenze?» Ivi, p. 66.

<sup>40</sup> F. MCGUINNESS, *Boosterstown*, Gallery Press, Co. Meath, Ireland 1994. Senza il suggerimento dello scrittore stesso che, nonostante non abbia potuto incontrarmi, mi ha, in una sua lettera, indirizzato verso una lettura di *tutte* le sue raccolte di poesie, probabilmente non sarei giunta all'individuazione di ciò che lui stesso definisce uno "spunto". Tuttavia, egli riconosce che la sua opera è «steeped in my experience of Italy and its culture. You will find a code in the books of poetry I have written [...] Large sections of *Dolly West's Kitchen* were first written in Venice and Ravenna»; «intrisa della sua esperienza dell'Italia e della sua

Prima di iniziare a scrivere drammi, McGuinness si è cimentato nel genere della poesia ed ha visto la pubblicazione di diverse sue raccolte tra cui quello appena menzionato e *The Sea With No Ships*<sup>41</sup>.

Fra un numero di elegie occasionali si individua una serie di quattro poesie che, sotto il titolo “Quattro modi per incontrare il tuo amante a Venezia”, portano il nome di diversi artisti italiani: Bellini, Veronese, Tiziano e Carpaccio. Il suo, tuttavia, appare poco più di un pretesto per ricordare episodi o persone di cui il lettore conosce ben poco. Forse, solo “Tiziano” riesce a distinguersi in quanto riflessione sull’ amarezza dell’ abbandono, di un amante che parte, di una persona che muore:

I'll find you by Titian's grave.  
At the high altar Our Lady ascends.  
She has given up on life. It's death,  
But it's miraculous. We'll bid farewell  
To this place, and to Titian's grave,  
And think of the letting go after love,  
And think of loss, the going home,  
Departures at the airport, at the train,  
To go back to work. That's the way.  
[...] Titian knew  
That death is a matter of letting go,  
A losing, a lighting up, a darkening.<sup>42</sup>

\* \* \*

---

cultura. Troverai un indizio nei libri di poesie che ho scritto [...] Parti considerevoli di *Dolly West's Kitchen* furono scritte a Venezia e Ravenna», McGuinness, lettera del 20/3/2000.

<sup>41</sup> ID., *The Sea With No Ships*, Gallery Press, Co. Meath, Ireland 1999.

<sup>42</sup> «Ti troverò accanto la tomba di Tiziano./All'altare maggiore verso cui la Madonna sale./Ha rinunciato alla vita. È la morte./Ma è miracolosa. Diremo addio/A questo luogo, e alla tomba di Tiziano,/e penseremo al lasciarsi andare dopo l'amore./E penseremo all'abbandono, al ritorno a casa,/alle partenze all'aeroporto, agli addii dinanzi ad un treno,/al ritorno al lavoro. È così che va./[...] Tiziano sapeva/Che morire è questione di lasciarsi andare,/un perdersi, un'accendersi, un'oscurarsi.» ID., *Boosterstown*, p. 38.

#### 1.4 Arte come mera *descriptio*? Deirdre Madden in qualità di turista.

A curving of form/Cased in glass/Stone  
grief compelling/quiet -/a timeless  
stunning,/extraordinary  
moan,/redemptive timing [...]Lady,  
you hold in faith/this waste expanse of  
pain, wreckage/from a cosmic cross..

Dolores Stuart

Cosa è l'arte, quali i suoi obiettivi, i suoi luoghi e le sensazioni da essa suscitate? Tali sono gli interrogativi che la scrittrice Deirdre Madden (1960-), originaria della Contea di Antrim, ma si direbbe più europea che specificamente irlandese, si pone durante il suo soggiorno, di tre anni, in Italia.

Il suo primo romanzo, *Hidden Symptoms*<sup>43</sup>, anticipando l'ampia discussione che avrà luogo in *Remembering Light and Stone*, sembra riflettere la preoccupazione costante di definizione della natura religiosa dell'ispirazione artistica oltre che quella del tipo di religiosità praticato in Italia.

La protagonista, una ragazza di Belfast di nome Theresa, in vacanza a Roma col fratello gemello Francis, incoraggiata dalla visita della Città Santa e dalle sue bellezze artistiche, finisce per chiedersi cosa significhi essere credente.

Estasiata dalla bellezza della *Pietà*<sup>44</sup>, Theresa riflette sulla mancanza di interesse per ciò a cui l'arte allude, ciò che essa rappresenta, nei numerosissimi turisti che giornalmente visitano Roma. Sarà *L'Estasi di Santa Teresa d'Avila* (v. Fig. 4) a ridarle la forza di credere nella natura divina del messaggio dell'arte.

Nel contempo, il breve soggiorno dei personaggi consente alla scrittrice di indugiare in descrizioni minuziose di opere d'arte:

---

<sup>43</sup> D. MADDEN, *Hidden Symptoms*, Faber & Faber, London 1986.

<sup>44</sup> Altro poeta irlandese che ha dedicato versi alla celebre opera michelangeloesca, Cristoir O'Flynn, descrive l'attimo in cui attonito, fermo dinanzi quel vetro che "appanna la vista", coglie il miracolo perenne che sta nella creazione artistica e che Michelangelo con la sua bravura divina, ha saputo trasmettere a chi osserva attentamente. V. "Pietà" in *Van Gogh Chocolates*, Poems and Translations, Obelisk Books, Dun Laoghaire, Co. Dublin 2000, p. 68; in realtà già pubblicata col titolo "Come mai l'hai fatto?" in *A Poet in Rome*, Four Courts Press, Co. Dublin 1992.



As one walks across St. Peter's Square in Rome, the four rows of Doric pillars which form Bernini's Colonnade merge and shift so that they seem to increase then decrease in number and their colour changes from golden grey to deepest black. There are, however, two small stones in the vast, cobbled square which are the focal points of the sweeping grey arcs and, when one stands upon these stones, all four rows fall into order, so that one sees a single row of pillars.<sup>45</sup>

che inevitabilmente, come in buona parte della scrittura della Madden, conducono ad una riflessione sulla vita, di carattere non più solo personale, ma quasi cosmologico, universale:

"Just look at all these people," he said, "a fraction of all those who are in the Vatican, in Rome, in Italy, in Europe, in all the world; think of all the people who ever were, who are and who will be, and then think that you are just one amongst them all, and that no one in particular is looking at you. No matter how good family and friends are, they can't look at you absolutely in the always and forever: it's never perfect, never total. Other people never understand fully and never love fully. Then they die."<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> «A mano a mano che si attraversa la piazza di San Pietro a Roma, le quattro file di colonne doriche che formano il Colonnato del Bernini emergono e si dissolvono così da dare l'impressione di crescere e diminuire di numero ed il loro colore muta dal grigio dorato al nero più scuro. Vi sono, tuttavia, due piccole pietre nell'immensa piazza pavimentata con ciottoli, pietre che sono i punti focali dei vasti archi grigi e quando si sta su queste pietre, tutte le quattro file sembrano in ordine, così che si scorge una singola fila di colonne [...] l'immensa piazza era gremita» D. MADDEN, *op. cit.*, pp. 52-3.

<sup>46</sup> Ivi, p. 54. «"Osserva un attimo queste persone," disse, "una parte di tutti quelli che sono in Vaticano, a Roma, in Italia, in Europa, in tutto il mondo; pensa a tutte le persone che ci sono state, che ci sono e che ci saranno, e pensa che tu sei una tra i tanti e che nessuno in particolare sta guardando te. Per quanto i familiari e gli amici possano esserti di aiuto, non sono in grado di conoscerti a fondo: mai in maniera perfetta, totale. Altri non riescono né a comprendere né ad amare con pienezza. E poi muoiono.»



**Figura 4. Gianlorenzo Bernini, *L'Estasi di Santa Teresa d'Avila*, Chiesa di Santa Maria della Vittoria, Roma.**

Le colonne del Bernini, costruzione all'interno e all'esterno del mondo, con la loro essenza di indeterminatezza, instabilità pluralistica da un lato e con la loro immagine di simmetria universale, precisione e sostegno della fede in Dio, dall'altro, sembrano offrire un'interpretazione conclusiva che stabilisce l'impossibilità di una definizione precisa dell'arte e l'affermazione della natura illusoria di essa. Temi favoriti dalla scrittrice non a caso sono la soggettività e l'inarticolatezza della vita, «che ti spinge in uno stato dove tutto si confonde fino a quando si è lasciati con l'assoluto e non si trovano né le parole né le immagini per esprimerlo».

\* \*

### 1.4.1 A View of the Present State of Arts in Italy: *Remembering Light and Stone*

Around the walls were accumulated Italian masterpieces, pieces of Titian, pieces of Tintoretto, arms by Caravaggio, golden and brusque. Dominating all was a Medici face by Botticelli.

Desmond Hogan

Il breve soggiorno di *Hidden Symptoms* lascia il posto in *Remembering Light and Stone*<sup>47</sup> ad una residenza prolungata in luoghi ormai divenuti familiari. Del resto, l'esperienza personale di vita in Italia ha indubbiamente contribuito alla scelta dei temi per questo nuovo romanzo di Deirdre Madden. Ambientato quasi interamente in Italia, in particolare in un paese umbro, a cui la scrittrice dà il nome di San Giorgio, il romanzo descrive le esperienze di una giovane irlandese che, dopo un lungo viaggio, ritrova se stessa nella sua terra natia.

Con tono discorsivo e stile quasi diaristico, Aisling racconta i percorsi culturali che caratterizzano il suo tempo libero in compagnia di un americano, residente anche lui in Italia e insegnante di arte.

Transitoria, destinata al disfacimento, al pari dell'essere umano, l'arte è capace di condurci fuori del nostro tempo, possibilmente nel passato, dandoci la sensazione di appartenere, godere o desiderare di esso<sup>48</sup>.

Talvolta, come nel caso della Cappella Sistina e di San Pietro, essa è capace di suscitare sgomento, un senso di piccolezza di fronte all'inafferrabile, irraggiungibile, onnipotente potere della Cristianità, tale da avere incubi:

I was thinking of the churches, all the churches where the raw power of Christianity could speak to me from the anguished face of a painted angel, over the roar of the traffic, in the heat of the night, as I lay there wrapped in a sheet, feeling the pulse of my own heart, and hearing the voice of a tormented angel scream down through the centuries to me.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> ID., *Remembering Light and Stone*, Faber & Faber, London, Boston 1992.

<sup>48</sup> Allontanarsi dal passato, simbolicamente rappresentato dall'arte e dal nostro Paese, sarà un'esigenza che Aisling sentirà ad un certo momento della storia. Ed ad esso vorrà – dopo un breve interludio in America – tornare per ridare una dimensione più naturale alla propria vita.

<sup>49</sup> Ivi, p. 9. «pensavo alle chiese, tutte le chiese dove il semplice potere della Cristianità potesse parlarmi dal volto angosciato di un angelo dipinto, col rombo del traffico,

Con sempre qualcosa di nuovo da cogliere per chi ama rivolgersi, essa tuttavia presenta il limite della stabilità, dell'impossibilità del dare voce alla mutevolezza:

Looking at the paintings, I was struck, as always, immutable they were. There was San Giorgio himself, holding the village on its covered dish, as he had done now for over five hundred years, through so many wars and revolutions. As Ted and I stood there, people in Prague were climbing into the West Germany embassy gardens [...] Huge social changes had taken place since the frescoes were painted, including changes in the religious sensibilities of people, so that while the paintings did not alter, the ways in which they were viewed was now completely different.<sup>50</sup>

Via via che compie il suo viaggio, Aisling, che viene da una società in cui si coltiva in modo quasi ossessionante il culto di Dio, finisce per interrogarsi sulla natura religiosa dell'arte, sul legame fra arte e religione:

For a long time it was a bit of a mystery to me why he loved early religious art so much. Then I realised that people often like what you wouldn't expect, and that you can tell a lot about someone by the sort of painting they prefer. For instance, I was amazed when I read somewhere that Raphael was Dostoevsky's favourite artist [...] Religion interests me in terms of its relation to a given society, and of course above all in its connections with art, but that's as far as it goes [...] The idea of faith doesn't interest me at all.<sup>51</sup>

e per negare, infine, tale senso di religiosità all'arte stessa, allontanandosene:

---

nel caldo della notte, mentre sto avvolta tra le coperte, sentendo il battito del mio cuore, e ascoltando la voce di un angelo tormentato che mi grida attraverso i secoli.»

<sup>50</sup> Ivi, p. 25. «Guardando i dipinti, fui colpita da come apparissero sempre immutabili. Vi era San Giorgio, mentre tiene il paese in un piatto coperto, così come aveva fatto per più di cinquecento anni, lungo tante guerre e rivoluzioni. Mentre Ted ed io stavamo lì, a Praga persone salivano le mura dei giardini dell'Ambasciata della Germania occidentale [...] Enormi cambiamenti sociali avevano avuto luogo da quando gli affreschi erano stati dipinti, inclusi cambiamenti nella sensibilità religiosa della gente, così che mentre i dipinti non mutavano, il modo in cui venivano percepiti era adesso completamente diverso.»

<sup>51</sup> Ivi, p. 129 e p. 134. «Per un bel po' di tempo fu quasi un mistero per me comprendere il perché amasse [il suo amico Ted] così tanto l'arte religiosa. Ho realizzato poi che alle persone spesso piace quello che meno ti aspetti e che si capisce molto di quelle persone dal tipo di pittura che preferiscono. Per esempio, rimasi sbalordita nell'apprendere da qualche parte che Raffaello era l'artista preferito di Dostoevskij [...] La religione mi interessa solo in relazione ad una data società, e naturalmente per i suoi legami con l'arte [...] ma non altro. L'idea di fede non mi interessa per niente.»

I was conscious of the huge construction of theology and iconography which no longer had any relevance for me, but which informed every inch of the *Maestd* [...] and now I saw them all in the same way, like magnificent images painted on doors to the past that were shut and locked. I thought of the plastic shrine I'd had as a child. The memory of it still meant something to me, because it was ugly but simple, and what I had lost while looking at the *Maestd* was faith in all things that weren't simple. I couldn't relate the painting to faith any more, and I couldn't relate the shrine to anything else.<sup>52</sup>

Ed è ancora la *Maestà* di Duccio (v. Fig. 5), originariamente collocata sull'altare maggiore della cattedrale di Siena, adesso nel museo della cattedrale, a sollecitare riflessioni sulla perdita di identità di un'opera d'arte.



**Figura 5. Duccio, *Maestà*, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.**

Non solo essa non si trova più nell'ambiente in cui era originariamente stata concepita, ma talvolta, come in questo caso, risulta disgregata in parti ormai lontane. E se uno sforzo dell'immaginazione ed una

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 136. «Ero consapevole dell'immensa mole di teologia e iconografia che non aveva più nessuna importanza per me, ma che informava ogni centimetro della *Maestà* [...] e adesso li [i dipinti visti al mattino] vedevo tutti allo stesso modo, come delle immagini splendide dipinte su porte del passato che erano chiuse a chiave. Pensai al trono di plastica che avevo da bambina. Il suo ricordo significa ancora qualcosa per me, perché al tempo era orribile ma semplice e ciò che avevo perso guardando la *Maestà* era la fede in tutte le cose prive di semplicità. Non riesco più ad associare la pittura alla fede e non riesco ad associare il trono a nessun'altra cosa.»

vivida scelta di parole <sup>53</sup>, da parte della protagonista, riescono a dare al lettore una parvenza di come nel contesto originale l'opera sia stata, o di come sia adesso, tuttavia non riescono a comunicare a lei il suo spirito, il suo significato più intrinseco.

L'arte, fondamentale nella nostra quotidianità, impregna il romanzo della sua essenza, della sua natura. Dalle case colorate di Burano, alla chiesa bizantina a Torcello, dai mosaici di San Marco alle rovine romane, le descrizioni minuziose dominano, accompagnate talvolta da amare riflessioni sullo stato dei musei in Italia così come da disquisizioni sulle differenze fra le varie forme artistiche e le varie epoche.

\* \*

Nel romanzo che simbolicamente reca come titolo una delle affermazioni di Frida Kahlo, *Nothing is Black* <sup>54</sup>, la Madden ritorna a discutere delle differenze fra arte religiosa e arte contemporanea, la prima in qualche modo intesa, o destinata a comunicare un messaggio di morte, la seconda con una funzione sociale e di puro piacere. Allo stesso modo si insiste sull'amore per il dettaglio: i mosaici di Ravenna (v. Figura 3) vanno osservati, spiega Claire, pittrice "isolata" in una casa della contea del Donegal, alla cugina, sua ospite, Nuala, *in loco*, poiché

Reproductions never do full justice to works of art, and it's particularly the case with mosaics [...] the colours aren't accurate, for one thing. You can't get the effect of light and space in a photograph like that either, and the mosaics are integral to the architecture of the churches. The scale, the light, the texture, even the atmosphere: it's all so different when you're actually there. <sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> «the tiny exquisite panels showing scenes from the life of Christ under and around the vast central panel, with its lovely Madonna and child, and the ranks of angels which surrounded them. I tried to imagine the effect of candlelight on all that gold, and how the eyes of the angels would look.» IVI, p. 135. «i piccoli squisiti pannelli che mostrano scene della vita di Cristo sotto ed attorno il vasto pannello centrale, con la sua adorata Madonna e bambino, e le schiere di angeli che li circondano. Ho cercato di immaginare l'effetto lume di candela su tutto quell'oro, e come gli occhi degli angeli siano potuti apparire.»

<sup>54</sup> ID. *Nothing is Black*, Faber & Faber, London, Boston 1994.

<sup>55</sup> Ivi, pp. 16-7. «Le riproduzioni non rendono mai giustizia alle opere d'arte, in modo particolare ai mosaici [...] i colori non sono accurati. Inoltre, non si riesce a percepire l'effetto della luce e dello spazio in una fotografia come questa e i mosaici sono poi parte integrante dell'architettura delle chiese. La gradazione, la luce, la composizione, anche l'atmosfera: è tutto così diverso quando sei lì.»

È proprio a Ravenna, con la visita alla Basilica di San Vitale, che la protagonista realizza che

she had begun to appreciate for the first time the spiritual dimension of art. The arrogance of it, for Theodora and Justinian to have their portraits put up like that in a church, above the high altar beside representations of Christ and the saints. For all that, the images of the dead faces touched her more than she could understand. Is this the only possible immortality? Nothing more than this? The decadence of it, the richness of the gold, and the shimmering colours. The Imperial portraits were a strange combination of vulnerability and brute power. She remembered going outside afterwards into the curious lightness of the air, and how frail and lovely the world had looked. For days afterwards she could not stop thinking about the mosaics, was haunted by them, not wanting to believe how much of existence was embodied in those stern faces.<sup>56</sup>

\* \* \*

Infine, se volgiamo lo sguardo al più recente romanzo dal titolo *Authenticity*<sup>57</sup>, non ci stupisce trovare che due personaggi, Julia e il compagno Roderic Kennedy, sono artisti anche loro.

Romanzo di sentimenti, di passioni e ossessioni, più facilmente descrivibili dall'arte che dalla parola, esso accompagna alle usuali affermazioni sulla natura religiosa dell'arte, considerazioni sulla relazione fra la letteratura e la musica e le arti visive; giudizi su opere d'arte italiana e dettagli su icone:

He passed a huge volume on Venetian art across the table to her. He watched her as she turned the pages, more relaxed now that it was reproductions of Titian, Tiepolo and Veronese that she was examining rather than his own work [...] She was looking down at the book again, at a welter of angels in an updraught, golden clouds and long slender trumpets, as

---

<sup>56</sup> Ivi, pp. 18-9. «aveva iniziato ad apprezzare per la prima volta la dimensione spirituale dell'arte. La arroganza di essa, poiché Teodora e Giustiniano fecero appendere i loro ritratti in chiesa, accanto alle rappresentazioni di Cristo e dei Santi, nella parte laterale dell'altare maggiore. Per tutto ciò, le immagini di visi morti la colpirono più di quanto non potesse immaginare. È questa l'unica possibile forma di immortalità? Nulla di più di questo? La decadenza, la ricchezza dell'oro e i colori scintillanti. I ritratti imperiali erano una strana combinazione di vulnerabilità e potere selvaggio. Si ricordò di essere poi uscita nel curioso chiarore dell'aria e di quanto il mondo le apparve fragile e attraente. Nei giorni successivi non cessò di pensare ai mosaici, ne era perseguitata, non riusciva a credere quanta esistenza vi fosse in quei visi austeri.»

<sup>57</sup> Id, *Authenticity*, Faber & Faber, London 2002.

though a great wind were blowing through heaven. «I always think the spirit of Tiepolo is the spirit of springtime, and of Tintoretto's as winter» and she turned the page.<sup>58</sup>

\* \* \*

## 1.5 Estetica dell'indefinito: Edna O'Brien

They came back again to *The Annunciation*. She couldn't get it out of her head: this girl had been told that she was to be the mother of God. She closed her eyes tight, trying to comprehend the enormity of such a revelation, but it was beyond her.

Philip Casey

Come una mera *echphrasis* si presenta l'interpolazione artistica nelle pagine della scrittrice Edna O'Brien (1930-).

Il breve interludio di un viaggio in Italia nel romanzo *Time and Tide*<sup>59</sup> offre una diversificazione artistico-culturale all'andamento narrativo. La protagonista, una giovane donna irlandese di nome Nell, che sta per ottenere la separazione, si reca in Italia con i due figli appena adolescenti. Senza alcuna passione o interesse per l'arte, si ritrova di fronte a

Virgins pale, pensive, limpid: others round-cheeked, saucy wenches, some in flimsy raiment, others in sumptuous attire: sublimely immersed in their motherhood, one even going so far as to kneel in adoration in front of her little sausage-like son, who lay naked on a red velvet dais. Paddy and Tristan turned away in the chapel on the hill where they had journeyed to see yet another of those Virgins, this time a pregnant one.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Ivi, pp. 296-7. «Egli [William, un avvocato depresso con un sogno nel cassetto, quello di potere dedicarsi esclusivamente alla pittura] le porse un enorme volume sull'arte veneziana. La osservava mentre girava le pagine, più rilassato adesso che si trattava di riproduzioni di Tiziano, Tiepolo e Veronese piuttosto che della sua arte [...] Osservò nuovamente il libro, il tumulto di angeli in nuvole di oro e lunghe snelle trombe, come se un forte vento soffiasse in tutto il paradiso. "Ho sempre pensato che lo spirito di Tiepolo sia lo spirito della primavera e quello di Tintoretto lo spirito dell'inverno" e voltò la pagina.»

<sup>59</sup> E. O'BRIEN, *Time and Tide*, Penguin Books, London, 1992; *Le stanze dei figli*, trad. it. di S. Nono, Edizioni e/o, Roma 2001.

<sup>60</sup> *Time and Tide*, p. 88. «Vergini pallide, limpide, pensose; altre dalle guance rotonde, sfacciate ragazzotte; alcune con vesti leggerissime, altre con abiti sontuosi: sublimemente assortite nella loro maternità; una lo era a tal punto da adorare in ginocchio il figlioletto grassoccio che nudo giaceva su una predella di velluto rosso. Paddy e Tristan



Eppure, nonostante i malumori dei figli, che avrebbero voluto essere dalla nonna in Inghilterra e nonostante la scarsa illuminazione, Nell riesce a distinguere la Vergine incinta, icona che simbolicamente allude al rapporto fra madre e figlio «intimamente uniti eppure distanti, l'uno all'altra estranei»<sup>61</sup>, proprio come nella sua esistenza.

Ad Arezzo, nella cappella maggiore della Basilica di San Francesco, fra i numerosi affreschi che Piero della Francesca completò fra il 1453 e 1464 ca., la protagonista rimane estasiata da un particolare de *La Leggenda della Vera Croce: l'Incontro della regina di Saba con Salomone* (v. Fig. 6):

she went up behind the great altar to see the series of murals, which were blue to green to grey, the colours so delicate as eggshell, delicate and frangible. The story of the murals was told in a booklet, how the seeds from the tree of Original Sin became the cross which Christ died on, despite the solicitude of Sheba.<sup>62</sup>

Si tratta di un'estasi devastante, poiché il tema de *L'Incontro*, alludendo alla futura crocifissione di Cristo, si pone come riflesso del dolore e della solitudine della protagonista, consapevole di essere, fisicamente e mentalmente, lontana dai figli.

---

girarono i tacchi nella cappella sulla collina, dove si erano recati per ammirare un'altra di queste Vergini, incinta questa volta.» *La stanza dei figli*, p. 103.

<sup>61</sup> Ivi, p. 104.

<sup>62</sup> *Time and Tide*, p. 89. «lei salì dietro l'imponente altare a vedere il ciclo di affreschi che variavano dall'azzurro al verde al grigio, colori delicati come guscio di uovo, delicati e fragili. Un opuscolo narrava la storia degli affreschi: come i semi dell'albero del peccato originale, nonostante il presentimento della regina di Saba, fossero in seguito diventati la croce sulla quale era morto Cristo.» *Le stanze dei figli*, p. 105.



**Figura 6. Piero della Francesca, *La regina di Saba con Salomone*, Basilica di San Francesco, Arezzo.**

Conseguentemente, l'arte stessa sembra perdere ogni sua funzione, ogni suo messaggio, la sua ragione d'essere:

Suddenly the paint seemed to spatter and those beautiful enamel surfaces seemed to dissolve also, while her mind, the mind that had so unquestioningly – at least in a sacred precinct – believed in the purity of saints, now saw otherwise.<sup>63</sup>

Realizzazione di un'amara realtà o premonizione di una possibilità nel riscatto? I dettagli dell'affresco cedono il passo ad emozioni più reali, umane. È

as if all was amok, yielding to the hot and ravening passions within. It was something in Sheba's mien, a deference made all the more tantalising by the excruciating formality, the decorous stoop, by the gravity in King Solomon's eyes, black like his beard and the underbrim of his wide hat, but in both the frontiers of shame falling away as they yielded, without stirring, to the lasciviousness within.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> *Time and Tide*, p. 89. «D'un tratto i colori sembrarono sciogliersi e anche quelle superfici meravigliosamente dipinte si dissolsero, e lei che, almeno nei luoghi sacri, aveva tanto ciecamente creduto nella purezza dei santi, adesso scorgeva invece cose assai diverse.» *Le stanze dei figli*, p. 107.

<sup>64</sup> «come se una furia violenta fosse sul punto di scatenarsi e i personaggi cedessero a passioni ardenti e avidi. Era qualcosa nell'atteggiamento della regina di Saba, una deferenza

Al di qua e al di là del quadro medesime sono le sensazioni. Se da un lato si è custodi di un dono divino, la conoscenza presaga e dunque portatrice di speranza, nella storia della regina di Saba, e la maternità in quella di Nell; dall'altro si possiede, ciò nonostante, consapevolmente e impercettibilmente, l'intuizione della presenza di un avvenire tormentato dalla sofferenza:

For a moment the tiles under her feet went liquid, her limbs, too, all dissolving [...] She thought, Once long ago, I have lived this selfsame moment, this swoon, and thought how everything is known at birth, the lather of our begetting, known, then forgotten, blotted out.<sup>65</sup>

Per tale commistione di sentimenti opposti, non è chiaro, nella scrittura della O'Brien, se l'immagine conclusiva sia quella di un rinnovato rapporto con se stessi, stabilito grazie al potere dell'arte e della religione, o di una tacita accettazione del tempo presente. La vergogna che la protagonista prova nell'immaginare che i figli si siano potuti accorgere dell'estasi provata dinanzi all'affresco, insieme all'immagine evocata nell'ultima parte, quella di "apostoli penserosi e presaghi del sacrificio imminente" de *L'Ultima Cena*, al ristorante dove Nell cena da sola, sembrano piuttosto delineare un quadro dalle tinte spente.

\* \* \*

---

resa ancora più provocante dall'exasperato formalismo, dalla dignità dell'inchino, e dalla serietà negli occhi di re Salomone, neri come la barba e come la tesa del grande cappello, mentre in entrambi crollavano i bastioni del pudore e, senza scomporsi, si arrendevano alla lussuria che custodivano dentro di sé. » *ibid.*

<sup>65</sup> *Time and Tide*, p. 89. «Per un attimo le mattonelle sotto i piedi e le sue membra divennero liquide, tutto si scioglieva [...] Una volta, pensò, molto tempo addietro, anch'io ho vissuto questo attimo, questa estasi, e pensò come si sapesse tutto al momento della nascita, nell'eccitazione del nostro concepimento; si sapeva, poi si dimentica, si cancella.» *Le stanze dei figli*, p. 107.

### 1.6 *The Fisher's Child* di Philip Casey

Di certo – e mi preme partire da un aneddoto personale – non avrei mai immaginato nel 1996, quando, per la prima volta, ebbi la fortuna di ascoltare ed incontrare dei poeti irlandesi in Sicilia, di scrivere un giorno, sull'opera di uno di loro. L'evento in questione faceva parte di una settimana di scambi fra poeti siciliani e irlandesi organizzato da Enzo Farinella, l'allora addetto culturale presso l'Istituto di Cultura italiana di Dublino, e l'autore – che ho potuto rivedere in numerosi *poetry readings* a Dublino – è Philip Casey (1950-).

Fornendoci dettagli minuziosi, talvolta topograficamente discordanti<sup>66</sup>, Philip Casey fa muovere i suoi personaggi fra le strade di Firenze. Non solo i loro spostamenti – che occupano la prima parte del libro – sono dettati da esigenze prettamente culturali, ma i riferimenti al patrimonio artistico della città sono talmente costanti da costituire la rete tematica dell'opera stessa.

Fin dall'inizio del soggiorno fiorentino, nel settembre 1997, le descrizioni di opere artistiche non mancano: sovente introdotte dai dialoghi fra Dan, architetto, e sua moglie Kate, trentaquattrenne, insegnante, nati a Londra da genitori irlandesi, esse sono accompagnate dalle precisazioni di lui e dai commenti o dalle curiosità di lei.

\* \*

“You are High Renaissance. Parmigianino?” he suggested, looked at her all over. “No, it must be a Florentine. Domenico called Veneziano?” No! Pollaiuolo? Or why not Botticelli? The sloping shoulders, the distant look, the firm legs. That's it. As a matter of fact there is a girl very like you in the Villa Lemmi frescoes.”

Sean O'Faolain

Appare quasi come una necessaria imposizione di modelli artistici quella del personaggio del racconto di Sean O'Faolain, il curatore di un museo di Londra che cerca a tutti i costi di ostentare le proprie conoscenze

---

<sup>66</sup> Dal mercato di San Lorenzo, vicino le Cappelle Medicee, alle spalle di Via dei Ceserani, non occorre prendere l'autobus, come invece i due protagonisti fanno, per andare agli Uffizi.

artistiche per sedurre una ragazza irlandese di venti anni, commessa al negozio del museo.

Analogo sfoggio sembrano dare le prime pagine del romanzo di Casey. Con uno sforzo dell'immaginazione, crediamo il viso di un cameriere simile a quello di uno di quei tanti giovani ritratti da Caravaggio così come una cameriera – al termine del loro soggiorno – viene paragonata alla *Primavera* di Botticelli.

Seguono descrizioni di aspetti di luoghi e opere d'arte, fin troppo spesso affidate a Dan. La giustificazione fornita – Dan è architetto e di conseguenza non può non essere entusiasta di essere in una città come Firenze – tuttavia non contribuisce a smorzare la pesantezza e arroganza dell'insistenza con la quale egli descrive, anticipa i dettagli di un'opera e stabilisce il tragitto da percorrere. Se, si potrebbe obiettare, lo scrittore utilizza tale stratagemma ai fini di informare il lettore e di caratterizzare l'ambiente, è pur vero che è Kate ad essere relegata nella posizione di chi, da ingenua ed inesperta, si ritrova a sottolineare talvolta degli aspetti poco interessanti di un'opera d'arte.

Nonostante i due non riescano, a causa dell'eccessiva fila, a visitare la Galleria degli Uffizi, non mancano di fornirci una *descriptio* di uno dei suoi più ammirati capolavori, la *Primavera*.

Ancora prima di tentare di entrare, apprendiamo che:

Mercury in his flimsy scarlet covering and winged boots, nonchalantly ignoring the beauties behind him [...] Mercury looked more handsome than she had remembered, but Primavera herself looked wonderful in her flower-patterned dress, scattering petals as she went, bringing the joys of spring. She was tall and fair and graceful, and it struck her that, like the other figures, she did not look Italian. Neither did Venus, Life herself, directing operations, governing the universe. There was something to do with the painting that had always puzzled her [...] she looked hard at this large poster, determined to solve the mystery. And then it hit her, and she laughed out loud. The street seller, who looked like a student, gave her a strange look. "What's so funny?" Dan asked quietly. "It's the apples" "What about them?" "Well, they're not apples, after all. I always thought they were apples, even though it's spring." "Oh." <sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> «Mercurio nel suo leggero drappo scarlatto e stivaletti alati, che con *nonchalance* ignora le bellezze dietro di lui [...] Mercurio sembrava più bello di quanto lei ricordasse, ma Primavera pareva meravigliosa col suo abito a fiori, mentre sparge petali camminando, portando le gioie della primavera. Era alta, bella, aggraziata e la colpì che, al pari delle altre figure, non sembrava italiana. Né Venere, la Vita stessa, mentre dirige le operazioni, governa l'universo. Vi era qualcosa nel dipinto che l'aveva sempre lasciata perplessa [...] osservò bene il grande poster, decisa a risolvere il mistero. E poi la colpì, e rise fragorosamente. Il venditore ambulante, che sembrava uno studente, la guardò in modo strano. "Che c'è di così buffo?" le chiese tranquillo Dan. "Sono le mele" "Che c'è che non va in esse?" "Bé, non sono mele,

Una volta giunti al Museo di San Marco <sup>68</sup>, minuziosi dettagli si aggiungono a quelli dati. Ripercorriamo il tragitto di un qualsiasi visitatore, il chiostro e sù per le scale ad osservare il capolavoro di Fra Angelico, *L'Annunciazione* (v. Fig. 7):



**Figura 7. Beato Angelico, Annunciazione, Museo di San Marco, Firenze.**

“Just look at the depth of the field, and the symmetry and rhythm of those columns,” Dan said. “I never realised the angel’s wings had those colours.” “I thought angels’ wings were white.” “They’re like a rainbow from another world.” She wasn’t religious as such, but the fresco gave her a woman’s sympathy for the Virgin. “She’s like a convent girl,” she said. “Maybe she was.” “A young nun, do you mean? Look at the light from her bodice!” “You’d almost need sunglasses. It’s coming from the angel, of course. She’s like the moon, reflecting sunlight.” “That beautiful dark blue of the coat draped over her knees – and what shade of green is the lining? It’s fainter than I thought.” “It’s like what you find under old wallpaper.” “How could you say such a thing!” He shrugged. “Do you see the silica sparkling in the light from the window? Just look at it from side on.” “Oh yes!” Oh yes [...] This tiny detail, which

---

dopo tutto. Ho sempre pensato che fossero mele, anche se è primavera” “Oh.” » P. CASEY, *The Fisher Child*, Picador, London 2001, pp. 6-8.

<sup>68</sup> Anche qui, per giungere al Museo di San Marco, che ha sede nella parte più antica di un convento, da Piazza del Duomo, basta fare quattro passi a piedi fino alla fine di Via Cavour. Strano che i due, turisti irlandesi, in genere meno pigri degli italiani, prendano l’autobus.

she would have missed, transformed her identification with the fresco, flooding her with an excitement in which she forgot herself completely.<sup>69</sup>

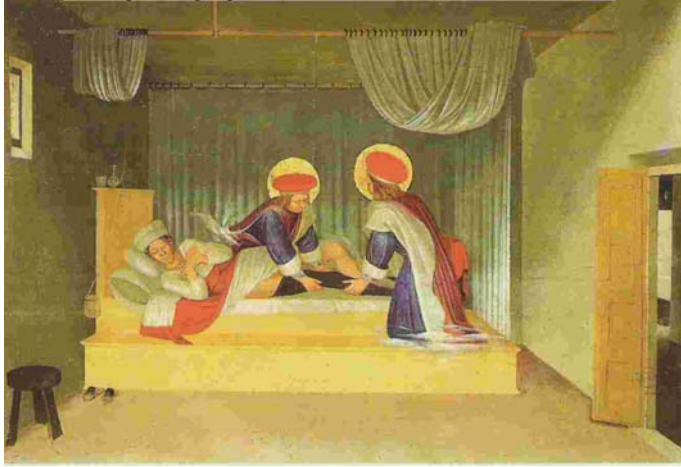
E poi le numerose celle, dove «Fra Angelico dipinse le varie scene della vita di Cristo»: il *Noli Me Tangere*, “dove Cristo apparve a Maria Maddalena”, la *Trasfigurazione*, *L’Incoronazione della Vergine* e *Cristo Deriso*, di cui ancora una volta si cerca di dare una descrizione.

Un secondo dipinto – insieme ad un terzo di cui si dirà in seguito – del Beato Angelico ricorre simbolicamente nel corso della storia. In particolare, è nello spazio dell’antico ospizio che l’attenzione dei due si sofferma: un dettaglio della Pala di San Marco, *La guarigione del diacono Giustiniano* (v. Fig. 8) rivela indubbiamente lo sguardo attento di un visitatore appassionato di arte quale è Casey:

“There’s something odd about this one,” he said, looking at a small painting no bigger than a large book. She looked at it with him but could find nothing odd. “Did you notice that one of the sick man’s legs is black?” “Oh, you’re right.” Dan had his guidebook out again and found the reference. [...] It says here that these bright sparks are the Arabian Saints Cosmas and Damian, twin brothers and physicians, and they’re curing someone called Justinian who had lost his leg, by replacing it with one from a black man” [...] “Limb transplant before its time [...]” “They were martyred, you know. In the third century. Look, their burial is in this other one here.” “Let’s go,” he said. “It’s giving me the willies.”<sup>70</sup>

<sup>69</sup> «“Osserva un attimo la profondità del campo, e la simmetria e il ritmo di quelle colonne” disse Dan. “Non mi ero mai accorto che le ali dell’angelo avessero quei colori.” “Pensavo che le ali degli angeli fossero bianche.” “Sono come un arcobaleno di un’altro mondo.” Sebbene lei non fosse esattamente religiosa l’affresco le trasmise un senso di solidarietà verso la Vergine. “È come una ragazza di convento,” lei disse. “Forse lo era.” “Vuoi dire una giovane suora? Guarda la luce che viene dal busto!” “Si ha quasi bisogno di occhiali da sole. Proviene dall’angelo, naturalmente. Lei è come la luna, riflette la luce solare.” “Quel bel blu scuro del manto di lei ornato con drappo sulle ginocchia – e di quale sfumatura di verde è la fodera? È più sbiadita di quanto pensassi.” “È come quella che trovi sotto una vecchia carta da parati.” “Come puoi dire queste cose!” Lui scrollò le spalle. “Riesci a vedere il silice che brilla nella luce dalla finestra? Guardalo da questo lato.” “Oh, sì!” Oh sì [...] Quel piccolissimo dettaglio, che lei avrebbe trascurato, sconvolse la sua identificazione con l’affresco, riempiendola di un’eccitazione nella quale si perse completamente.» Ivi, p. 9.

<sup>70</sup> «“C’è qualcosa di strano in questo qui,” disse lui, guardando un piccolo dipinto non più grande di un libro. Lo guardò insieme a lui ma non trovò nulla di strano. “Hai notato che una gamba del malato è nera?” “Oh, hai ragione.” Dan aprì nuovamente la guida e trovò il riferimento [...] Dice qui che queste chiare scintille sono i santi arabi Cosma e Damiano, fratelli gemelli e fisici e stanno curando un tipo che si chiama Giustiniano che ha perso la gamba, sostituendola con una di un nero” “Trapianto di arti prima del tempo [...]” “Furono martirizzati, sai. Nel terzo secolo. Guarda, la loro sepoltura è in quest’altro qui.” “Andiamo,” disse lui. “Mi dà i brividi.”» Ivi, pp. 10-1. La pala, eseguita tra il 1438 e il 1443 per l’altare maggiore della chiesa di San Marco, rinnovata da Michelozzo per volere di Cosimo de’Medici, doveva completamente riassumere il mecenatismo mediceo in San Marco. In tal



**Figura 8. Beato Angelico, La guarigione del diacono Giustiniano, Museo di San Marco, Firenze.**

Agli occhi di Dan, tale particolare rende il dipinto una fonte di possibile attrazione per i bambini, ai quali, una volta tornato a Londra, lo descriverà come qualcosa di strano.

I dipinti ammirati a Firenze tornano inesorabilmente a dominare le scene ambientate a Londra: *L'Annunciazione*, sulla parete del soggiorno, in qualche modo induce Kate a meditare sul significato della maternità divina e della sua maternità inattesa. Esso la convincerà non solo delle capacità espressive dell'arte ma soprattutto che la vita è un dono di Dio.

Il ritorno ad una riscoperta dell'arte giunge in occasione delle festività natalizie, quando Kate, che cerca un'immagine del Natale che rappresenti le molteplicità culturali dei suoi studenti, s'imbatte in *L'Adorazione* di Bosch.

C'è qualcosa dell'opera del Bosch verso cui Kate sembra inspiegabilmente attratta: i soggetti neri.

She looked closely at the handsome black king. He was younger than he looked at first sight, but he wasn't a boy, like in the Dürer, but a fine, noble man – most convincingly a king. She

---

sensò i committenti, Cosimo e Lorenzo, sono effigiati in primo piano sotto le spoglie dei santi Cosma e Damiano, loro protettori.



looked in amazement at his superbly painted white finery, and the ring of precious stone hanging from his right ear.<sup>71</sup>

Incapace di giustificare tale attrazione, Kate sembra quasi vergognarsene. Per le strade si sorprende ad ammirare neri così come si nasconde nel bagno della scuola per potere godere da sola della scoperta di ulteriori dettagli:

What was it he held in offering? Gold, frankincense or myrrh? The sumptuous words came back to her like a mantra. And what was that bird, standing on the dispenser, and was it eating a berry or vomiting blood? Was it a phoenix? Suddenly she was glad she would show it only to children, who were hopefully more ignorant than herself.<sup>72</sup>

La curiosità per i soggetti neri in dipinti rinascimentali trova una qualche giustificazione, se si vuole narrativa, nella nascita della figlia di Kate, sorprendentemente dalla pelle nera.

Quasi fosse venuta fuori da quei dipinti – *Il Paradiso Terrestre* di Bosch, per esempio – la bambina sconvolge la vita della coppia: accecato dal dubbio del tradimento, Dan lascia la casa e si reca in Irlanda alla ricerca del suo passato, alla ricerca di se stesso, mentre Kate, dal canto suo, cerca di imparare ad accettare la figlia.

Immersa nell'arte scopre che

A white man and a black woman, sitting on a giant mallard in flight, were sensually embracing. In the pool itself, beside a white couple, a white woman was leaning back into the embrace of a black man beneath a giant, indifferent finch.<sup>73</sup>

Se per un attimo le coppie miste ritratte da Bosch giustificano ciò che le è accaduto, dandole la forza di vincere il pregiudizio ed amare la figlia al pari degli altri due, Kate si convince che la sua è una pura illusione:

---

<sup>71</sup> «Guardò da vicino l'affascinante re nero. Sembrava più giovane a prima vista, ma non era un ragazzo, come in quello di Dürer, ma un bel, nobile uomo – più propriamente un re. Guardò con meraviglia i suoi fronzoli bianchi splendidamente dipinti, e il cerchio di pietre preziose che pendono dal suo orecchio destro.» Ivi, p. 27.

<sup>72</sup> «Che cos'è che teneva in offerta? Oro, incenso o mirra? Le sontuose parole le tornarono come un mantra. E che uccello era quello che stava sul dispensiere, e stava mangiando una bacca o vomitando sangue? Una fenice? D'improvviso era felice di poterla mostrare soltanto ai bambini, che sperava fossero più ignoranti di lei.» Ivi, p. 28.

<sup>73</sup> «Un uomo bianco ed una donna nera, seduti su un'enorme anatra selvatica in volo, si abbracciavano in modo sensuale. Nel lago, accanto una coppia bianca, una donna bianca si chinava indietro nell'abbraccio di un uomo nero, dietro un enorme, indifferente fringuello.» Ivi, p. 87.

“What a stupid idea” she said aloud. It was some artist’s religious fantasy, that was all. Christ figured in the first panel of the triptych, and hell filled the third. It was an allegory.<sup>74</sup>

La seconda parte del romanzo si apre nel 1798, anno della ribellione degli United Irishmen guidati da Wolfe Tone, nella contea di Wexford, Irlanda<sup>75</sup>. Un antenato del padre di Dan, di nome Hugh Byrne, dopo avere assistito agli orrori dell’insurrezione, decide di partire per Montserrat, Caraibi. È qui che sposerà una nera che lo ha in qualche modo servito e avrà da lei due figlie nere ed un maschio, bianco di nome Mungo. Dopo qualche tempo, la moglie fuggirà con le due figlie.

Poco dopo, due nomi citati nella terza parte, ci riportano al 1998: una segreteria telefonica annuncia che si può lasciare un messaggio a Hugh e Mungo. Dan è tornato a Dublino sembrerebbe per prendere una boccata di aria. In realtà l’autore senza alcuna motivazione valida fa sì che il suo personaggio si ritrovi a fare ricerche sulla sua famiglia e a sfiorare la verità, quella della presenza di geni misti. Le commemorazioni della rivolta del 1798, un tentativo di risalire ad ogni ramo della genealogia ed un sogno che ha tutte le connotazioni di un incubo hanno la funzione di rendere il protagonista inconsapevolmente aperto alla possibilità di credere in un’eventuale eredità. Egli sogna che:

The wound in his ankle had festered and infection had entered the bone. The pain, as his foot grew gangrenous, was so intense that even consciousness of the foot was obliterated. It was a high-pitched noise which deafened him to everything else, cutting through his heart and cleaving his head. He looked down on himself, his spirit detached from the catastrophe, to see men in green masks cutting away his foot from above the ankle. No don’t do that, he screamed noiselessly, that’s my foot! But they ignored him and went away. While they were gone, the stump festered and the pain became worse. The stump was giving him agony and

---

<sup>74</sup> «“Che idea stupida” disse ad alta voce. Era la fantasia religiosa di qualche artista, ecco tutto. Cristo appariva nel primo pannello del trittico, e l’inferno riempiva il terzo. Era un’allegoria.» Ivi, p. 88.

<sup>75</sup> L’espressione più rilevante di opposizione irlandese – cattolica e protestante – al dominio inglese fu costituita, a partire dal 1791, dalla Società degli *United Irishmen* sorta per “unire l’intero popolo dell’Irlanda, per eliminare la memoria delle divisioni del passato e per sostituire il nome comune di irlandesi a quello delle denominazioni di protestanti, cattolici e dissidenti”. Capo di questa associazione segreta fu il giovane protestante di Dublino Wolfe Tone. Gli *United Irishmen* raccolsero consensi fra i presbiteriani irlandesi sino al 1798. A quel punto, però, nell’Associazione prevalse una strategia radicale di scontro con il potere inglese che produsse una vera e propria sollevazione popolare. La sollevazione fu sedata, alcuni dei suoi capi furono giustiziati, Tone si suicidò in carcere. Il Governo inglese colse comunque il segnale dell’urgenza e della gravità della questione irlandese e nel 1800 il primo ministro William Pitt emanò l’Atto di Unione con il quale si unificavano il Parlamento inglese e quello irlandese.

now the missing foot which was in the bin was giving him agony too, so that he didn't know where to fight it. The men in green returned and removed the bandages to discover that not only was the stump a mass of worms, but the leg was discoloured to the knee.<sup>76</sup>

Nel sogno si ritrova in un'isola tropicale dove due maghi – i re magi o i santi Cosma e Damiano? – i cui volti sono quelli di Hugh e Mango, ma entrambi con la pelle nera, osservano la sua gamba. A loro chiede:

“What are you doing here?” he asked them. “We’ve been here for centuries,” Mungo said. “We’ve brought you a new leg,” Hugh said. They pulled back the sheets and compared a beautiful black leg with his. “It fits,” Mungo said. “Perfectly,” Hugh agreed. Dan looked down on the leg, now sealed into his own. They helped him to the side of the bed, and lifted him to his feet. It took his weight with comfort as if he had been born with it. “Where did you get it?” he asked them in awe. “From your daughter,” Mungo said. “But she’s just a child!” “No, she was grown.” “Was?” “She’s dead.” “But she can’t be! She’s only six weeks old!” “It’s been many years since you ran away,” Mungo said.<sup>77</sup>

Nonostante la presenza simbolica della gamba della figlia nera conduca al superamento del dolore e dell'intolleranza, al pari della moglie, in lui qualcosa lo trattiene dall'accettare interamente la presenza della diversità. Il risveglio improvviso segna la salvezza da un conformarsi completo, quello del mutamento del colore della pelle. Una volta cosciente attribuisce al dipinto di Beato Angelico il peso dell'incubo avuto.

---

<sup>76</sup> «La ferita alla caviglia era suppurata e l'infezione aveva penetrato l'osso. Il dolore, a mano a mano che il piede andava in cancrena, era così intenso che persino la consapevolezza di avere un piede era stata rimossa. Era un rumore acuto quello che lo assordava più di ogni altra cosa, perforandogli il cuore e spaccandogli la testa. Abbassò lo sguardo, con la mente distaccata dalla catastrofe, per vedere uomini con maschere verdi che tagliavano il suo piede da sopra la caviglia. No, non fatelo, urlava silenziosamente, quello è il mio piede! Ma quelli lo ignorarono e andarono via. Andati via, la gamba continuò a suppurare e il dolore a peggiorare. La gamba gli procurava dolore e adesso il piede tagliato che era nella spazzatura gli dava anch'esso dolore così che non sapeva come sconfiggerlo. Gli uomini in verde tomarono e rimossero le bende per scoprire che non solo la gamba era divenuta una massa di vermi, ma che si era scolorita sino al ginocchio» Ivi, p. 229.

<sup>77</sup> «“Che ci fate qui?” [...] “Siamo qui da secoli,” disse Mungo. “Ti abbiamo portato una nuova gamba,” disse Hugh. Tirarono le lenzuola e affiancarono una bella gamba nera a quella sua. “Va bene.” Disse Mungo. “In modo perfetto,” concordò Hugh. Dan guardò la gamba, quasi bloccato nella sua. Lo aiutarono a spostarsi da una parte del letto, e lo alzarono in piedi. Il piede resse il peso senza problemi come se fosse nato con esso. “Dove l'avete presa?” chiese loro meravigliato. “Da tua figlia,” disse Mungo. “Ma è solo una bambina!” “No, era cresciuta.” “Era?” “È morta.” “Ma non può essere! Ha solo sei settimane!” “È da tanti anni che sei andato via,” disse Mungo.» Ivi, pp. 230-1.

È solo giunto a casa, che dinanzi allo specchio della camera da letto, con un gesto simbolico, colora di nero quasi tutto il proprio corpo, dai piedi sino agli occhi mentre riflette che «Il sogno non voleva renderlo qualcos'altro, ma solo rivelargli chi fosse.»<sup>78</sup>

\* \* \*

### 1.7 L'Italia di William Trevor: utopia artistica o incubo personale?

Un paysage quelconque est un état de l'ame.  
H.F Amiel

Se la critica ha rivolto una discreta attenzione alle cosiddette *short stories* “irlandesi” ed “inglesi” di William Trevor (1928-), quelle che potrebbero essere definite “italiane” invece sono state raramente discusse nei dettagli<sup>79</sup>. Uno sguardo attento all’opera dello scrittore che da anni vive in Inghilterra, porta alla luce un numero considerevole di riferimenti a quello che un suo critico ha definito “il paese dei Raffaello e dei Perugino”.

Sostenuti dalle capacità espressive dell’autore e dalla struttura del testo, i paesaggi e l’arte svolgono un ruolo vitale nello sviluppo della trama. Il personaggio trasmette e permea con la sua identità il paesaggio così che i due quasi si confondono; il paesaggio come ci aiuta a precisare Amiel diventa, è umanizzato.

In tale contesto, talvolta, ai personaggi vengono assegnati momenti di “identificazione, realizzazione e epifanie”<sup>80</sup>: questi vengono offerti dall’arte. Se l’arte dunque rende tali racconti – e non solo – più “italiani” che mai, la domanda che sorge spontanea è: è possibile che ciò di cui siamo testimoni possa accadere altrove? Quanto è importante il paesaggio? E quanto lo è l’arte?

---

<sup>78</sup> «The dream had not wanted to make him something else, but only to reveal who he was.» IVI, p. 257.

<sup>79</sup> L’unico art. che sembra a tal riguardo rilevante è quello di M. FITZGERALD-HOYT: “The influence of Italy in the Writings of William Trevor and Julia O’Faolain,” *Notes on Modern Irish Literature* 2, 1990, pp. 61-7.

<sup>80</sup> J.J. STINTON, “Replicas, Foils and Revelation in some ‘Irish’ Short Stories of William Trevor”, *Canadian Journal of Irish Studies*, vol. XI, n. 2, 1985, p. 20.

Mi propongo di rispondere a tali quesiti ripercorrendo il percorso italiano che mi sembra più interessante a tal fine. Alcuni racconti come “A School Story”<sup>81</sup>, “Angels at Ritz” e “A Complicated Nature”<sup>82</sup>, “The Bedroom Eyes of Mrs Vansittart”<sup>83</sup>, “Lunch in Winter”<sup>84</sup>, “A Trinity”<sup>85</sup>, infatti, non verranno presi in considerazione, poiché il loro contributo alla presentazione di un’immagine più completa di un Paese che Trevor ha sovente visitato, potrebbe definirsi di minore rilevanza.

È invece con il romanzo *Other People’s Worlds*<sup>86</sup>, i racconti “On the Zattere”, “Running Away”, “Cocktails at Doney’s”<sup>87</sup>, “Coffee with Oliver”<sup>88</sup>, “After Rain”<sup>89</sup>, la novella *My House in Umbria*<sup>90</sup> ed il saggio autobiografico “With Mr Links in Venice”<sup>91</sup> che Trevor intesse una rete fatta di peregrinazioni in luoghi inizialmente sconosciuti.

Adottare un criterio cronologico sicuramente non aiuta a fornire un’immagine idilliaca del Bel Paese. Il breve interludio di un viaggio di nozze mai consumato a Pisa, in *Other People’s Worlds*, rappresenta non solo l’apice delle sfortunate vicissitudini della protagonista Julia Ferndale, ma anche un rinvio ai tipi di “esperienza italiana” vissuti dai personaggi di alcune *short stories*.

Un affascinante uomo di nome Francis Tyte, attore fallito, ma conosciuto per qualche ruolo in pubblicità televisive, riesce a conquistarsi l’affetto di Julia dicendole che i suoi genitori sono morti in un incidente stradale anni prima. I due si sposano poco tempo dopo e vanno in viaggio di nozze a Pisa. Sarà a Pisa che la verità verrà fuori. Francis le rivelerà che è bigamo, anche se il lettore già sa che ha ucciso la sua prima moglie. Di conseguenza il matrimonio non è valido. Francis le chiede denaro e gioielli, che lei dà senza alcuna obiezione e parte per la Germania.

Così, la luna di miele di Mrs Anstey si trasforma in un incubo, ancora di più quando decide di fare una passeggiata:

---

<sup>81</sup> W. TREVOR, *The Day We Got Drunk on Cake and Other Stories*, Bodley Head, London 1966.

<sup>82</sup> ID., *Angels at Ritz and Other Stories*, Penguin, Harmondsworth, London 1979.

<sup>83</sup> ID., *Beyond the Pale and Other Stories*, Bodley Head, London 1981.

<sup>84</sup> ID., *The News from Ireland and Other Stories*, Bodley Head, London 1986.

<sup>85</sup> ID., *Family Sins and Other Stories*, Bodley Head, London, 1988.

<sup>86</sup> ID., *Other People’s Worlds*, King Penguin, London 1982.

<sup>87</sup> ID., *op. cit.*

<sup>88</sup> ID., *op. cit.*

<sup>89</sup> ID., *After Rain*, Viking, London, 1996.

<sup>90</sup> ID., *Two Lives: Reading Turgenev and My House in Umbria*, Viking, London, 1991; Penguin Books, London 1992.

<sup>91</sup> ID., *Excursions in the Real World*, Penguin Books, London 1994.

She walked in the Via Maria, dragging with her the jungle of her nightmare. Through it tourists drove their cars [...] guides held coloured umbrellas above their heads, stall-holders sold replicas of the leaning tower. The sun hung like a furnace [...] she turned into the Piazza Dante. Hullo, hullo, a man said, walking with her. Bellissima.<sup>92</sup>

Debole ed in uno stato di confusione, Mrs Arndale, sottovaluta le attenzioni del Signor Guizzinati e col pensiero torna indietro al suo primo viaggio di nozze in Galles. Per le strade della città nessuno sembra fare caso a lei, nemmeno quando lei dimentica il cappello nella sala di aspetto della stazione e quando sta per essere investita da una macchina. In Italia, sembra una straniera a tutti gli effetti:

There was something the matter with one of his eyes, skin disease on the lid [...] They'd left the Piazza Dante and were off the tourist track, in a narrow street that was empty of other people. In her distress she hadn't noticed that before [...] he caught her arm [...] He could easily snatch it [...] She would not even have screamed, she would let him do what he wished to do [...] The hand that was not gripping her arm reached out and touched her breast. 'Bellissima' he said. She pulled herself away from him and ran over [...] people hurried by her, women carrying shopping-bags [...] children with school-books. Roger, too had called her beautiful [...] she walked towards it [the railway station] in the hope that there she might be left in peace. But in the waiting-room she felt that people looked at her, no doubt discerning her distress. Heavy Italian women, all dressed in black, sat in a line opposite to her [...] no one spoke [...] A silly kind of woman, the people thought, silly to spend money on clothes, silly to be a tourist.<sup>93</sup>

Preso dalla disperazione e dallo scoraggiamento, Julia spesso finisce per dire sì piuttosto che no e

---

<sup>92</sup> «Passeggiava lungo la Via Maria, trascinando con sé la giungla del suo incubo. Turisti guidavano[...]guide, tenevano ombrelli colorati alti sopra la testa, venditori vendevano copie della torre pendente. Il sole cuoceva come un forno[...]girò verso Piazza Dante. Hullo, hullo, disse un uomo, camminandole accanto. Bellissima» ID., *Other People's Worlds*, p. 134.

<sup>93</sup> «C'era qualcosa che non andava in uno dei suoi occhi, [aveva una] malattia della pelle sulla palpebra [...] Avevano lasciato Piazza Dante e si trovavano adesso lontani dal percorso turistico, in una strada stretta e deserta. Sconvolta per com'era non ci aveva fatto caso [...] le prese la mano [...] Avrebbe potuto afferrargliela [la borsa] senza problemi [...] Non avrebbe neanche gridato, gli avrebbe fatto fare ciò che voleva [...] allungò l'altra mano e le toccò il seno. "Bellissima" disse. Si tirò subito indietro e fuggì [...] la gente accanto a lei andava di fretta, donne che portavano sacchi della spesa, bambini con cartelle. Anche Roger le aveva detto che era bella [...] si diresse verso di essa [la stazione centrale] nella speranza che sarebbe stata lasciata in pace. Ma nella sala d'attesa sentiva che la gente la osservava, senza dubbio, notava la sua disperazione. Grasse donne italiane, tutte vestite di nero, sedevano di fronte a lei [...] nessuno parlava [...] Una donna cretina, la gente pensava, cretina che spende soldi in vestiti, cretina ad essere una turista.» Ivi, pp. 135-6.

Instead of the beauty of Fra Angelico and Ghirlandaio, or the madonnas of Filippo Lippi whom she had once resembled, she would remember the skin disease on his eyelid when she thought of Italy.<sup>94</sup>

\* \*

Sollievo dalle difficoltà della vita, l'arte sembra divenire nella novella *My House in Umbria*.

Un paesaggio con «colline, stagioni che portano con sé le loro varietà di cibo e vino [...] olivi e cipressi [...] ginestre e laburni [...] papaveri e gerani [...] girasoli [...] i laghi e i centri di benessere»<sup>95</sup> è quello dell'ambiente in cui Mrs Emily Delahunty sceglie di vivere.

Da pensione per turisti americani e inglesi, la casa di campagna di Emily diviene rifugio per gli unici superstiti di un'esplosione avvenuta nel treno che aveva preso per andare a fare spese a Milano: un generale inglese in pensione, un ragazzo tedesco di ventisette anni, ed una bambina americana rimasta orfana, di otto, di nome Aimée.

Dall'iniziale riferimento topografico dato dalla narratrice quasi per motivare il suo trasferimento dal Sudafrica in Italia, il luogo gradualmente diventa quasi umanizzato, ovvero perde ogni connotazione geografica fino a quasi rappresentare un dolore quasi cosmico.

Potremmo essere dovunque:

there was a sense of waiting without knowing in the least what we were waiting for. Grief, pain, distress, long silences, the still shadows of death, our private nightmares: all that was what we shared without words, without sharing's consolation.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> «invece della bellezza di Fra Angelico e del Ghirlandaio, o delle Madonne di Filippo Lippi alle quali una volta aveva somigliato, avrebbe ricordato la malattia della pelle sulla sua palpebra quando avrebbe pensato all'Italia.» Ivi, p. 139.

<sup>95</sup> «hill-towns, seasons bringing their variation of food and wine...olive trees and cypresses [...] broom and laburnum [...] poppies and geraniums [...] sunflowers [...] the lakes and the health centres» ID., *My House in Umbria*, pp. 4-5.

<sup>96</sup> «vi era un senso di attesa senza sapere minimamente ciò che aspettavamo. Dolore, pena, angoscia, lunghi silenzi, l'ombra ferma della morte, i nostri incubi privati: tutto ciò lo condividevamo senza parole, senza una consolazione reciproca.» ID., p. 268. Ci sono, tuttavia, degli sporadici riferimenti al mondo esterno, per esempio quando il ragazzo tedesco Otmar confessa che aveva deciso di andare in Italia perché voleva scrivere un pezzo giornalistico sul Mostro di Firenze.

È l'unica uscita, la gita che il gruppo fa a Siena, ad offrire una parvenza di normalità insieme a descrizioni di luoghi, monumenti e tradizioni, spesso affidate ad una guida <sup>97</sup>:

The great tower of the city-hall rises imperiously to claim a dominance against the plain serenity of the sky [...] when the coffee came I drew his attention to an entry in the guide-book about the Palio – the horse-race that takes place each summer through the streets of Siena and around the slopes of the Campo where we now sat. I read the entry aloud: that the race was an occasion coloured by feuds and sharp practice, by the vested interests of other cities and the jealousies of local families, that it was wild and dangerous [...] The Senese are renowned for the macaroons they bake [...] those ricciarelli we have at teatime. <sup>98</sup>

Se la visita della città diventa sinonimo di un rinnovato contatto col mondo, quella alla galleria d'arte porta con sé un'improvvisa occasione di comprensione di essa. Non a caso sarà proprio Aimée a fermarsi di fronte un *Annuncio ai Pastori*, che raffigura:

two shepherds and a rat-like dog crouched by a fire that had been kindled beside carefully penned sheep. The hills around about were the hills of Italy turned into a brown desert, the sky an Italian sky, and the buildings in the background and the foreground were of Italian architecture. But an angel, holding out a sprig of something, was floating in a glow of yellow light and didn't, to my untutored eye, seem quite to belong. "I have never seen a picture as beautiful," Aimée said [...] The guide-book, so the General said, suggested that the dog had noticed the angel before the shepherds had. To me that seemed somewhat fanciful. <sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> Espediente questo a cui spesso fa ricorso Trevor.

<sup>98</sup> «La grande torre del municipio s'innalza prepotentemente per affermare la propria maestà dinanzi la semplice serenità del cielo [...] quando arrivò il caffè richiamai la sua attenzione ad una voce della guida sul Palio – la corsa di cavalli che ha luogo ogni estate per le strade di Siena e attorno i pendii del Campo dove adesso siedevamo. La lessi ad alta voce: che la corsa era un'occasione colorata da faide e da pratiche violente, da interessi di altre città e gelosie di famiglie locali, che era selvaggia e pericolosa [...] I Senesi sono rinomati per gli amaretti che impastano loro [...] quei ricciarelli che mangiamo all'ora del tè.» Ivi, p. 315.

<sup>99</sup> «due pastori ed un cane simile ad un ratto rannicchiati accanto ad un fuoco che era stato acceso di fianco a due pecore attentamente recintate. Le colline intorno erano le colline italiane volte in un deserto marrone, il cielo un cielo italiano, e gli edifici sullo sfondo e in primo piano erano di architettura italiana. Ma un angelo, con in mano un ramoscello di qualcosa, fluttuava in una bella luce gialla e non sembrava, al mio sguardo da inesperta, essere di questo mondo. "Non ho mai visto un'immagine così bella," disse Aimée [...] La guida, disse allora il Generale, suggeriva che il cane aveva notato l'angelo prima dei pastori. A me sembra piuttosto fantasioso» Ivi, pp. 318-9.



Mrs Delahunty termina la descrizione di un momento quasi idilliaco beffandosi del potere dell'arte stessa e asserendo che essa ci offre un'immagine paradossale del bene e del male:

I was quite glad when eventually we descended the stairs again. Pictures of angels and saints, and the Virgin with the baby Jesus, are very pretty and are of course to be delighted in, but one after another can be too much of a good thing.<sup>100</sup>

Nonostante i tragici eventi ed i crimini di cui si sente ancora l'eco, l'Italia sembra, alla fine, riscattarsi, offrendo un'immagine di speranza e bellezza data dal giardino piantato dal Generale e dal ragazzo tedesco<sup>101</sup>. E con un'affermazione positiva, la sua immagine sembra alla fine consolidata: «Questo è un bel paese, Tom [Emily dice allo zio di Aimée] [...] Vi sono bei momenti nascosti dietro l'angolo.»<sup>102</sup>

Sorprendentemente, Trevor sembra talvolta a corto di descrizioni di città italiane. La maggior parte del suo lavoro è ambientato nell'Italia del centro-nord: nel racconto "After Rain", per esempio, la città o il villaggio dove si trova la protagonista non viene mai nominato, seppure si riesce ad evincere che si trova da qualche parte nell'Italia centrale.

Fallita la sua storia d'amore, la protagonista Harriet decide di tornare in uno di quei posti che hanno segnato i suoi ricordi di infanzia. L'Italia è comunque una scelta di ripiego: "dovevo andare da qualche parte" racconta ad un uomo incontrato alla pensione.

Le giornate che trascorre in questo luogo sembrano sfuggirle via, sfiorarla senza darle la minima percezione del tempo, fino a quando non entra nella chiesa di Santa Fabiola. Una volta in chiesa, vive una vera e propria esperienza magica, estatica, di epifania. Osserva un dipinto del Rinascimento che raffigura *L'Annunciazione* e mentre si sofferma sui dettagli, ha un'improvvisa rivelazione:

The Annunciation in the church of Santa Fabiola is by an unknown artist, perhaps the school of Filippo Lippi, no one is certain. The angel kneels, grey wings protruding, his lily half hidden by a pillar. The floor is marble, white and green and ochre. The Virgin looks alarmed, right hand arresting her visitor's advance [...] there is a soundlessness about the picture, the

---

<sup>100</sup> «Fui abbastanza felice quando alla fine scendemmo nuovamente le scale. Figure di angeli e santi e la Vergine con il Bambino Gesù, sono molto belli e naturalmente ci si deve soffermare ad osservarli, ma uno dietro l'altro può essere anche troppo.» Ivi, p. 320.

<sup>101</sup> La visita all'abbazia del Monte Oliveto Maggiore «così vicino al paradiso sulla terra di quanto si possa mai immaginare» è un'occasione di gioia per la piccola Aimée.

<sup>102</sup> «This is beautiful country, Tom [...] [Emily tells Aimée's uncle] There are beautiful moments hidden away in corners.» Ivi, p. 353.

silence of a mystery [...] Harriet records the details: the green folds of the angel's dress, red beneath it, the mark in the sky that is a dove, the Virgin's book, the stately pillars and the empty vase, the Virgin's slipper, the bare feet of the angel [...] It isn't alarm in the Virgin's eyes, it's wonderment. In another moment there'll be serenity.<sup>103</sup>

La sua esperienza di conoscenza di se stessa si rispecchia nel tema del dipinto, nella consapevolezza della Vergine del proprio destino:

The Annunciation was painted after rain. Its distant landscape, glimpsed through arches, has the temporary look that she is seeing now. It was after rain that the angel came: those first cool moments were a chosen time.<sup>104</sup>

Sostenuta e rinvigorita dalla bellezza della natura, la quiete dopo la tempesta, Harriet pensa che sia stato

Too slick and glib, to use her love affairs to restore her faith in love: that thought is there mysteriously. She had cheated in her love affair: that comes from nowhere too.<sup>105</sup>

“On the Zattere” ci conduce un po’ più ad est, in particolare a Venezia. Un padre rimasto vedovo, Mr Unwill, insieme alla figlia trentottenne, nubile, Verity, ritorna al luogo dove ogni autunno andava con la moglie.

La trama si sviluppa attorno ai vari luoghi visitati dai due: la Chiesa di San Zaccaria; Piazza San Marco; la Riva; la Stazione Marittima. Luoghi che non a caso sono rivisitati nel saggio autobiografico “With Mr Links in Venice”, una sorta di *shoestring guide* della città:

---

<sup>103</sup> «L'Annunciazione nella chiesa di Santa Fabiola è di un artista sconosciuto, forse della scuola di Filippo Lippi, nessuno ne è certo. L'Angelo s'inginocchia, con grigie ali sporgenti, il giglio mezzo nascosto da un pilastro. Il pavimento è di marmo, bianco e verde e ocra. La Vergine guarda allarmata, la mano destra che trattiene il visitatore che avanza [...] vi è una sorta di mancanza di suoni attorno alla figura, il silenzio di un mistero [...] Harriet registra i dettagli: le verdi pieghe dell'abito dell'angelo, rosso di sotto, il segno nel cielo che è un cigno, il libro della Vergine, i maestosi pilastri ed il vaso vuoto, la pantofola della Vergine, i piedi scalzi dell'Angelo [...] Non vi è paura negli occhi della Vergine, vi è meraviglia. In un altro momento vi sarà serenità» ID., “After Rain” in *op. cit.*, pp. 91-2.

<sup>104</sup> «L'Annunciazione era stata dipinta dopo la pioggia. Il paesaggio distante, osservabile attraverso archi, ha lo sguardo temporaneo di ciò che sta vedendo adesso. È stato dopo la pioggia che l'angelo è venuto: quei primi freschi momenti furono scelti apposta.» Ivi, p. 94.

<sup>105</sup> «troppo superficiale e facile, usare le sue storie d'amore per ritrovare fiducia nell'amore: quel pensiero è lì misteriosamente. In quella storia d'amore lei aveva tradito: anche questo è inspiegabile.» Ivi, p. 92.

Across the city, on the Zattere rafts, the morning tourists idle at Nico's and Aldo's and the Cucciolo [...] From the arms of Bellini's Virgin her infant eyes the passing visitors, mouth open, plump. Beneath an orange tree Cima's version of the same has the Madonna grasping a livelier offspring, intent on wandering. Giorgione's storm breaks St Ursula and her thousand virgins set sail on their great escape [...] It is cool in the fondamente that escape the sun, as it is in the Church of San Zaccaria and in the Church of the Frari.<sup>106</sup>

Mentre Verity cammina per la città apprendiamo che è stata già in quel luogo con il suo amante, un uomo sposato che continuava a prometterle che avrebbe lasciato la moglie. Al pari di Harriet, Verity è una straniera, vista come tale agli occhi dei locali. “Gli italiani” nel vaporetto la osservano, probabilmente per via della sua bellezza e dei suoi lineamenti. Ricordi della sua prima visita al luogo e delle parole della madre tracciano il percorso dei suoi spostamenti e accompagnano la visita delle sue varie tappe:

Palaces loomed majestically on either side of her, the lion of St Mark disdainful on his column, St Theodore modest on his. Carpaccio would still have recognised his city in the tranquillity of November, the Virgins of Cima still crossed the city's bridges. It was her mother who had said all that to her, translating emotions she had felt.<sup>107</sup>

Nuovamente nell'arte, la protagonista trova consolazione e chiarezza:

In the Church of Zaccaria Verity gazed at the Bellini altarpiece her mother had sent her postcards of. Perfectly she still contained her thoughts, conjecturing again. Had her mother stood on this very spot? Had he father accompanied her to the churches she liked so much? The lights that illuminated the picture abruptly went out. Verity felt in her purse for two hundred lire, but before she found the coins a man stepped forward and dropped his through the slot of the little grey box on one side of the altar. The Virgin and her saints, in sacred conversation, were there again.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> «Per la città, sulle zattere, turisti mattinieri oziano da Nico o da Aldo e Cucciolo [...] Dalle braccia della Vergine di Bellini, suo figlio osserva i passanti, bocca aperta, paffuto. Dietro un albero di arance la versione di Cima ha la Madonna che afferra il nascituro, intento a meravigliarsi. La tempesta di Giorgione rompe Sant'Ursula e le sue mille vergini decidono di fuggire [...] Fa fresco nelle fondamenta che sfuggono il sole, così come lo è nella chiesa di San Zaccaria e nella Chiesa dei Frari» ID., “With Mr Links in Venice”, in *op. cit.*, pp. 180-1.

<sup>107</sup> «Da entrambi i lati, palazzi sorgevano in lontananza maestosi, il leone di San Marco altero sulla sua colonna, San Teodoro modesto sulla sua. Carpaccio avrebbe indubbiamente riconosciuto la sua città nella tranquillità di Novembre, le Vergini di Cima attraversavano ancora i ponti della città. Era stata sua madre ad averle raccontato tutto ciò, traducendo le emozioni che aveva provato.» ID., “On the Zattere” in *op. cit.*, p. 53.

<sup>108</sup> «Nella Chiesa di Zaccaria Verity osservò l'altare di Bellini di cui la madre le aveva inviato cartoline. Ricordava ancora perfettamente i suoi pensieri, ipotizzò di nuovo. Sua madre era stata in quel preciso punto? Le luci che illuminavano il dipinto si spensero di colpo.

Si tratta, tuttavia, di un sollievo temporaneo poiché, una volta uscita dalla chiesa, cade nuovamente in uno stato di melanconia non diverso da quello del padre. L'immagine finale di due porte – quelle delle loro camere di albergo – che si chiudono, metaforicamente allude alla natura transitoria della nostra vita, a vite che s'incrociano e proseguono per direzioni diverse, a zattere bagnate dall'acqua ma che non raggiungono mai la riva, oscillando eternamente fra il mare e la terra.

Stranieri nei loro mondi, i personaggi di Trevor non possono essere diversi in terra straniera.

Tale prospettiva, d'altra parte, è Trevor stesso a suggerirla:

The country [Ireland] did not fall into place until I'd been in exile. Things you take for granted you don't actually see when you're living there. Every minute in Florence, for instance, you have to come to terms with something strange. It's a strangeness I still feel in England. I'm still puzzled and curious here.<sup>109</sup>

Paese con tesori artistici insuperabili, tradizioni interessanti e buona cucina, rifugio temporaneo e meta preferita di molti turisti, l'Italia è dunque per Trevor anche il luogo del crimine, di strani incontri; un luogo la cui gente sovente viene ritratta in gruppi piuttosto che individualmente, un semplice sfondo in cui le emozioni e i sentimenti ti fanno vedere «Venezia come un turista [...] non vi è nessun altro modo in cui puoi vederla, a meno che tu non sia un veneziano»<sup>110</sup>.

\* \* \*

---

Verity cercò nel portafoglio duecento lire, ma prima che trovasse le monete, un uomo si fece avanti e infilò le sue nella fessura della piccola scatola grigia in un lato dell'altare. La Vergine e i Santi, in conversazione sacra, erano di nuovo lì.» Ivi, p. 55.

<sup>109</sup> «Il Paese [l'Irlanda] per me non ha assunto una posizione precisa fino a quando non mi sono trovato in esilio. Le cose che dai per scontate non le vedi quando vivi lì. A Firenze ogni istante devi fare i conti con qualcosa di strano. È una stranezza che provo ancora in Inghilterra. Qui mi sento ancora perplesso e curioso.» W. TREVOR in N. SHAKESPEARE, "Distiller of the extraordinary", *The Times*, 15 March 1986, p. 23.

<sup>110</sup> V. "With Mr Links in Venice" in *op. cit.*, pp. 183-4.

### 1.8 *Ut pictura poesis*

Leaving an art gallery or museum of art after looking at paintings for a couple of hours, I often find I'm seeing the world differently, at least for a little while [...] It isn't just a case of life imitating art. It's more a question of the inspired and calculated facts of art waking us up to the vast particularity of things, to the infinite dazzle of their surfaces as well as to the sensuous, indefinable order that seems to inhere in them.

Eamonn Grennan

Nell'usare dipinti come punto di partenza per molte delle sue poesie – e spesso senza lo sguardo di uno storico dell'arte – Paul Durcan (1944-) segue indirettamente una tradizione probabilmente iniziata da Baudelaire<sup>111</sup> con *Les Phares*, che, apparso per la prima volta nel 1857 in *Les fleurs du mal*, si presenta come una serie di “richiami” a singoli artisti o riflessioni su di essi: Rubens, Leonardo, Rembradt, Michelangelo, Puget, Watteau, Goya e Delacroix.

Dopo Baudelaire, Rilke scrisse alcune poesie in questo genere; Lorca scrisse sul mondo fantastico di Salvator Dali; Rafael Alberti e Cocteau scrissero di Picasso; Apollinaire su *Saltimbanques* di Picasso; i surrealisti, da Tristan Tzara a Philippe Soupault, da Aragon ad Eluard, scrissero molto su dipinti e pittori; nei tardi anni Sessanta dalla collaborazione fra il Nobel messicano Octavio Paz – che dedicò diverse poesie a dipinti – e l'artista americano Robert Motherwell nasce *A la Pintura*; *La caduta di Icarus* di Bruegel ispirò William Carlos Williams e W. H. Auden; e in ambito culturale irlandese Yeats scrive su opere di Dulac e Michelangelo.

---

<sup>111</sup> Apollinaire, Max Jacob, Cocteau, André Breton, Eluard, Rilke, Lorca, Rafael Alberti, Octavio Paz, John Ashbery, William Carlos Williams, W. H. Auden, Yeats, Edith Sitwell sono solo alcuni nomi di poeti che fecero uso diversi della pittura.

### 1.8.1 “A poem is the cry of its occasion”: le raccolte di Paul Durcan

Ma Durcan sembra quasi fare di più che continuare tale tradizione: le sue poesie si allontanano da essa. Per la facilità e la maneggevolezza con la quale egli entra ed esce dal tema o dal contenuto di ogni dipinto che lo ispira, la sua poesia rientra in una categoria tutta sua. Egli si proietta nei personaggi, nelle situazioni; immagina uno sviluppo nell'azione. Per molti anni scrive poesie per vari artisti, a partire da Rembrandt, e nel 1991 realizza, in collaborazione con la Galleria Nazionale di Dublino, una mostra e la pubblicazione di un raccolta di sue poesie dal titolo *Crazy About Women*<sup>112</sup>.

Dall'agosto del 1990 al marzo del 1991, Durcan osserva, studia, scrive e riscrive il suo modo di intendere alcuni dipinti della galleria di Dublino. Fra questi i quadri di alcuni artisti italiani: *St Galgano* di Andrea di Bartolo; *La Crocifissione* di Giovanni di Paolo; *La Vergine e il Bambino* attribuito alla scuola di Lorenzo Ghiberti; *La Sacra famiglia con San Giovanni*, attribuito a Francesco Granacci; *Uomo con due figlie* di Giambattista Moroni; *Caino e Abele* del Circolo di Riminaldi; *San Cecilia* di Iacopo Vignali e *Joseph Leeson* di Pompeo Batoni.

Naturalmente, finisce o, per meglio dire, inizia per interrogarsi sulle premesse e i dettagli delle opere osservate: quali emozioni suscitano; quale l'effetto della luce; il modo in cui il nostro umore le rende diverse; i trucchi di un'artista per immergerci nel suo mondo; la necessità di abituarsi ad osservare, il ruolo svolto dall'ambiente della galleria.

Nella prefazione a tale raccolta, Durcan descrive come il suo amore verso la pittura, insieme ad un uguale amore per il cinema, sia nato dalle visite fatte con la madre a Sheila Fitzgerald, una pittrice dublinese che allora dava lezioni. Qualche anno dopo, durante le pause pranzo, a Londra, spesso si recava alla vicina Tate Gallery e sedeva di fronte i quadri di Francis Bacon.

Del 1994 è la pubblicazione di una raccolta, *Give Me Your Hand*, che propone per la seconda volta il connubio pittura-poesia. Questa volta le opere da cui trae ispirazione sono quelle della Galleria Nazionale di Londra<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> British Library Cataloguing-in-Publication Data, 1991.

<sup>113</sup> P. DURCAN, *Give Me Your Hand*, MacMillan, London & National Gallery Publications, London 1994. *The Marriage of the Virgin* di Niccolò di Buonaccorso, An

Inevitabilmente, la lettura della prima raccolta precede o segue la lettura della seconda così come inevitabile si pone il confronto fra le due. La prima, a mio avviso, presenta un tono più intimistico, personale, forse meno ragionato, nel senso che le associazioni sembrano meno distanti dall'immagine stessa.

“The Crucifixion” è la rappresentazione del dolore; è la crocifissione della salvezza. In essa alla rievocazione della bellezza delle cascate di Powerscourt segue l'immagine della figlia, che ha perso la semplicità del quotidiano e si ritrova in un ospedale pschiatrico. Dinanzi a lei, l'io narratore resta inerte, capace solo di dirle: “Tie up your hair” o “Be a brave woman and bear it”<sup>114</sup>.

Analogamente, “The Virgin and Child” offre a Durcan lo spunto per ricordare le qualità della madre e del loro rapporto. È la singolarità di tale legame ad isolare quasi simbolicamente i due in una sorta di eterno “limbo”, di renderli “outcasts in terracotta; refugees in clay”<sup>115</sup>. E se non a caso sceglie “Man With Two Daughters” di Giambattista Moroni, come copertina della raccolta, proprio per l'analogia con la sua vita privata – anche lui ha due figlie – due poesie, fra le ultime, sembrano, a mio avviso, costituire un *trait d'union* con la raccolta successiva: “San Cecilia” di Iacopo Vignali (v. Fig. 9) e “Joseph Leeson” di Pompeo Batoni.

Quando Durcan non rende poetici aspetti del quotidiano quasi triviali, adopera il procedimento inverso: è così dunque che Santa Cecilia, dopo aver spiegato di “essere tornata in sé” solo dopo il restauro compiuto da Sergio Benedetti, ci dice – rendendo la fisicità, la palpabilità del reale – che poté tornare a lavorare, ovvero «pulire i pavimenti dei gabinetti pubblici»:

An ideal job for when I was raising  
My kids. When my poor martyr of a husband  
Was not on the ran-tan he would mind house

---

*Unidentified Scene* di Domenico Beccafumi, *Apollo and Daphne* di Antonio del Pollaiuolo, *The Virgin and Child With Saints Anthony Abbot and George* di Pisanello, *Saint John the Baptist Retiring to the Desert* di Giovanni di Paolo, *Portrait of A Lady in Yellow* di Alesso Baldovinetti, *Samson and Delilah* di Andrea Mantegna, *Portrait of a Young Man* di Andre del Sarto, *Portrait of a Man* di Parmigianino, *The Death of Actaeon* di Tiziano, *The Supper at Emmaus* di Caravaggio, *Christ Appearing to Saint Peter on the Appian Way* di Annibale Carracci, *Exhibition of a Rhinoceros at Venice* di Pietro Longhi.

<sup>114</sup> «“Raccogli i capelli” o/Sii forte e resisti!». ID., *Crazy About Women*, The National Gallery of Ireland, Dublin 1991, pp. 5-7.

<sup>115</sup> «Emarginati in terracotta, rifugiati nell'argilla» Ivi, pp. 8-9.

While I was down slaving in the toilets. <sup>116</sup>



**Figura 9. Iacopo Vignali, *Santa Cecilia*, National Gallery of Ireland, Dublino.**

Allo stesso modo, a quel serio e un po' fessacchiotto sguardo di Joseph Leeson fa dire:

I am a chap  
 Who dictates his best novels  
 Standing at the urinal.  
 Indeed, it ought to be clear from Batoni's portrait of me  
 (A beauty of chap himself - Batoni)  
 That I am a chap of the first water/In twenty-seven words:

---

<sup>116</sup> «Un lavoro ideale perché tiravo sù/i miei figli. Quando il pover'uomo di mio marito/non andava di corsa badava alla casa/Mentre io lavoravo come una sguattera nei cessi.» Ivi, pp. 40-3. Prosegue raccontando di come le due sorelle, entrambe nel dipinto di Vignali, l'abbiano convinta ad entrare in politica, ad essere eletta nella lista indipendente "Singing Charlady", di avere avuto un elevato numero di figli e di rapporti sessuali con uomini diversi.



The sort of chap who even while he waits  
In his mother's fur hat/Holds himself in  
With verisimilitude, tact, ego.<sup>117</sup>

Con una tale preparazione alle spalle, di certo, non iniziamo a leggere la seconda raccolta per trovare il contenuto o il messaggio di un dipinto, ma ci aspettiamo di trovare qualcos'altro, di cogliere insieme al poeta – che accompagna la nostra lettura con l'aneddoto autobiografico, l'ironia e il sarcasmo – i dettagli apparentemente meno significativi o più bizzarri di un dipinto. Ed è proprio tale qualità che sembra suggerire meglio etichette quali “trasformazione”, mancanza di linearità, di aspettative, sorpresa applicate alla sua opera. Si è parlato, al riguardo, di un mondo che “perde la sua stabilità e la sua familiarità [...] un luogo che rimane immutato nella sua essenza ma è adesso sconvolto da accessi di comicità e complicazioni inaspettate, semplicemente pieno di stupore”<sup>118</sup>. Non a caso, Durcan è stato definito come il folle di King Lear «che cerca di fare quadrare la tempesta, deridendo il mondo delle corruzioni rispettabili [...] un poeta visionario, il cui linguaggio fa sù e giù dalla stranezza alla familiarità, ora sfacciatamente colloquiale ora vibrante di echi di tradizione letteraria»<sup>119</sup>.

Non ci stupiamo dunque nel sentire la Madonna parlare in prima persona del suo sposo Giuseppe. “Il matrimonio della Vergine”, a differenza di altre poesie, inoltre, rinvia esplicitamente all'immagine: se cogliamo Maria nell'atto di offrirgli la sua mano, il bambino a cui le fa riferimento poco dopo è lì osservabile «on the edge of the picture, Far off away out down there on the marble./The little boy engrossed in the bongos»<sup>120</sup>.

---

<sup>117</sup> «Sono un tipo/Che detta i suoi migliori romanzi/Stando dritto di fronte il pisciatoio./In effetti, dovrebbe essere chiaro dal ritratto che mi ha fatto Batoni/(Un bel tipo anche lui - Batoni)/Che mi scappa sovente/In ventisette parole:/Il tipo di persona che anche quando aspetta/il suo turno per andare al bagno/Col cappello di sua madre/Si trattiene/Con verosimiglianza, tatto ed ego.» Ivi, pp. 62-3.

<sup>118</sup> «world loses its steadiness and familiarity, to become a place unchanged in its essence but shaken now by comic fits and unexpected perplexities, simply riddled with astonishment.» E. GRENNAN, in *op. cit.*, p. 45.

<sup>119</sup> «the fool in King Lear – trying to make sense of the storm, mocking the world of respectable corruptions [...] a visionary poet [...] speech that rollercoasts between the weird and the familiar, now brazenly colloquial, now ringing with echoes of literary tradition [...] a denouncer of boundaries, demotic prophet of a world without them.» E. GRENNAN, “Prime Durcan: A Collage” in *The Kilfenora Teaboy, A Study of Paul Durcan*, a cura di Colm Tóibín, New Island Books, Dublin, 1996, p. 47, p. 50.

<sup>120</sup> «Ai piedi del quadro,/Lontano da tutti lì sul marmo,/il fanciullo immerso nei bongos.», *op. cit.*, pp. 8-9.

Precisi riferimenti iconografici sono ancora individuabili in una poesia la cui fonte di ispirazione è duplice: *Ritratto di Collezionista* di Parmigianino e *Ritratto di Susanna Lunden, Il cappello di paglia* di Peter Paul Rubens (v. Fig. 10 e Fig. 11).



**Figura 10.** Parmigianino, *Ritratto di Collezionista*, National Gallery, Londra.

**Figura 11.** Peter Paul Rubens, *Ritratto di Susan Lunden*, National Gallery, Londra.

La poesia, dal titolo, “Portrait of a Man with Susanna Lunden” non è altro che la storia dell’innamoramento dell’uomo ritratto da Parmigianino. Da una prospettiva “interna”, guida dell’io parlante, si passa ad una esterna al dipinto stesso, grazie alla quale riusciamo ad immaginare il suo protagonista uscire dalla cornice e girovagare per la galleria o giungiamo ad identificarlo con la figura del guardiano notturno. Il soggetto del dipinto stesso viene dunque oscurato dalla realtà esterna per poi ritornare indietro, dentro la pittura:

I am a senior warder in the National Gallery [...]

They call me Parmigianino. Because I have a habit of glaring at people [...]  
 I like to stand in front of a picture  
 Looking sideways at it.  
 [...] But I prefer living in – in the National Gallery  
 Especially at night when I have it all to myself  
 And I can walk the galleries alone [...]  
 I have fallen in love once in my life [...]  
 The year Roger Bannister broke the four-minute mile  
 With the assistance of Chataway –  
 I fell in love with Susanna Lunden  
 In Room 22.  
 Every night for a whole year 1954-55  
 I sat in front of Susanna Lunden.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> «With a smirk on my face./In the end I asked her to marry me./To my surprise, she agreed [...] Going on forty years/With only the one nark/Which is that she insists on calling me Chataway./I hiss: “Not Chataway. Parmigianino”/Of course, we lead separate lives./She in her frame in Room 22./I sit in my office behind the scenes./But it works./There are times in winter in the café/When I am sitting alone in the smoker/That I’d wish for her to be able to join me/And to take off that outrageous felt hat of hers/And to let her red hair down and to listen/To the cheers of the other 250 warders./She ticks me off: “My hat synthesises/For me my freedom. Besides/I enjoy having my portrait painted./The painter Peter Paul Rubens/Puts me up on a pedestal in his little black room/And for hours he crawls about on the floor./Staring up at me and saying things like/‘Don’t look at my face, dearie, look at my bum’ [...] People often ask me what I’m thinking./I’m thinking what a nice man Peter Paul Ruben is/And how I’d like to parcel him up and take him away with me/And play with him for two weeks, I am sure [...] That’s what my portrait means to me – affection.» «Sono un vecchio guardiano della Galleria nazionale [...] Mi chiamano Parmigianino./Perché ho l’abitudine di guardare in cagnesco la gente [...] Mi piace stare al centro del quadro/Ed osservare ai suoi lati/Abito - nella Galleria nazionale [...] Ma preferisco vivere – alla Galleria nazionale/Specialmente di notte [...]/E posso andare in giro per le sale tutto solo [...] Mi sono innamorato una volta solo in vita mia [...] L’anno in cui Roger Bannister ha superato il limite di un miglio in meno di quattro minuti/Con l’aiuto di Chataway -/M’innamorai di Susanna Lunden/della sala 22/Ogni notte per un anno intero 1954-55/Mi sedevo di fronte Susanna Lunden/Con in faccia un sorriso da ebete./Alla fine le chiesi di sposarmi./Con mia sorpresa, disse di sì [...] Va avanti da quaranta anni/Con l’unica noia/Che insiste nel chiamarmi Chataway./Io sibilo: Non Chataway. Parmigianino./Naturalmente, conduciamo vite separate./Lei nella sua cornice nella sala 22./Io siedo nel mio ufficio dietro le quinte. Ma funziona./Ci sono volte in inverno nella caffetteria/che siedo da solo nella zona fumatori/Che vorrei fosse in grado di raggiungermi/E togliersi di dosso quell’orribile cappello che ha/e sciogliere i capelli rossi e ascoltare/le battute di spirito degli altri 250 guardiani./Lei mi riprende: “Il mio cappello rappresenta/Per me la libertà./D’altra parte/Mi diverto a farmi fare il ritratto/Il pittore Peter Paul Rubens/Mi ha messo su un piedistallo nella sua buia stanzetta/E per ore lavora per terra./Mi osserva e dice cose come/‘Non guardare la mia faccia, cara, guarda le mie chiappe/ [...] La gente spesso mi chiede cosa stia pensando./Penso che bell’uomo è Peter Paul Rubens/E come mi piacerebbe impacchettarmelo e portarlo via con me/E divertirmi con lui per due settimane, ne sono sicura [...] Questo è quello che rappresenta questo ritratto per me – affetto.”» Ivi, pp. 49-54.

Questi versi sembrano “caratteristici” della scrittura di Durcan: la prosaicità rende, grazie alla sua natura colloquiale, ancora più percepibile il reale. Ad essa è legata un’inconfondibile vena umoristica e un’attenzione al dettaglio. Al riguardo, Eamon Grennan parla dell’influenza esercitata dalla poesia di Kavanagh: essa «interessa il modo in cui le poesie prendono forma e il modo in cui Durcan osserva, recepisce e trasmette al mondo. Da Kavanagh deriva la fiducia per il reale e l’ordinario»<sup>122</sup>. Secondo l’estetica di Kavanagh, non si può dare una definizione statica secondo cui le varie arti devono essere considerate separatamente. La poesia non esiste in quanto distinta dalla pittura, piuttosto ad essa viene offerta la possibilità di divenire quanto più simile all’altra e grazie ad essa si stabilisce o s’intende stabilire un contatto più diretto con la realtà. È attorno e lontano dalla realtà che ruotano la sua opera e la sua vita, «un insieme di colloquiale intimità e incantesimo beffardo»<sup>123</sup>, che si diverte a divagare, passando da un argomento all’altro e ritornando al punto da dove era partito come se nulla fosse successo<sup>124</sup>.

\* \* \*

---

<sup>122</sup> «It affects the way the poems take shape, and it affects the way Durcan sees, takes in, and speaks back to the world. From Kavanagh comes a trust for the actual and the ordinary», E. Grennan, *art. cit.*, pp. 42-74, p. 60.

<sup>123</sup> «His characteristic tone is a mixture of colloquial intimacy and mocking incantation.» R. WELCH, a cura di, *Oxford Concise Companion to Irish Literature*, OUP, Oxford 2000.

<sup>124</sup> «After an hour with Paul Durcan, what hits you are all the questions you meant to ask but never got around to. Durcan deals in conversational diversions, heading off on some new tangent, then some new branch off that, but he always gets back to the starting point with an “So, anyway, the point I was making was”» S. HEGARTY, *The Irish Times Magazine*, 20 October 2001, pp. 14-6. «Dopo un’ora di conversazione con Paul Durcan, quello che ti colpisce è che tutte le domande che dovevi fargli non le hai neanche sfiorate. Durcan si perde in digressioni, proiettandosi verso qualche nuovo argomento, poi da lì spostandosi in qualche nuovo discorso, ma torna sempre al punto di partenza con un “Allora, dunque, dove ero rimasto?”»

### 1.8.2 “Raramente dipingo ciò che vedo, dipingo ciò che sento nel mio corpo”: Eavan Boland

Inevitabile, in questo contesto, accennare all’opera di Eavan Boland (1944-).

A partire da “From the Painting *Back from Market* by Chardin”, nella quale la poetessa si sofferma sul modo in cui il pittore francese “sfrutta” la figura di una contadina, il riferimento al mondo della pittura sembra essere una costante della sua opera. Dopo aver descritto il dipinto, commenta: «Penso a ciò che l’arte rimuove/Il caso e la morte, il futuro e il passato,/La storia segreta di questa donna e i suoi amori.»<sup>125</sup>

La questione del rapporto fra la vita – e la gente – e l’arte viene riproposto in “Self-Portrait on a Summer Evening”, in cui, preoccupata di conoscere i segreti della modella ritratta, si sente sempre più parte di quella realtà:

Can’t you feel it?  
Aren’t you chilled by it?  
The way the late afternoon  
is reducednto detail –  
the sky that old shape of apron –  
opaque, scumbled –  
the lazilis of the horizon becoming optical greys before your eyes  
before your eyes.<sup>126</sup>

L’empatia è tale da trasformare la poetessa nella contadina di Chardin, da permetterle di entrare in quel mondo, in quel riquadro.

Anche “Canaletto in the National Gallery”<sup>127</sup> si distingue per il gusto descrittivo, non solo dei particolari di ciò che si sta osservando, ma anche delle emozioni che esso suscita, così come di quelle che proveremmo se fossimo dentro di esso. Tramite un processo di identificazione sentiamo:

<sup>125</sup> «I think of what great art removes:/Hazard and death, the future and the past,/This woman’s secret history and her loves-», E. BOLAND, “From the Painting *Back from Market* by Chardin”, *New Territory*, Allen Figgis, Dublin 1967.

<sup>126</sup> «Non lo senti?/Non ne resti raggelato?/Il modo in cui il tardo pomeriggio/è reso nel dettaglio - /Il cielo quella strana forma di proscenio - /opaco, sfumato - /i lapislazzuli dell’orizzonte che diventano/grigi ottici/ dinanzi i tuoi occhi/dinanzi i tuoi occhi», E. BOLAND, “Self-Portrait on a Summer Evening”, *The Journey and Other Poems*, Arlen House, Dublin; Carcanet, Manchester 1986.

<sup>127</sup> Si tratta di *Piazza San Marco vista dal Portico dell’Ascensione* del 1760 ca.

Something beating in  
 making pain and attention –  
 a heat still  
 livid on the skin  
 is the might-have been:  
 [...] the nation, the city  
 which fell  
 the elevation in/this view of the Piazza  
 [...] I remember  
 a city like this.<sup>128</sup>

dove ci s'immagina di essere o si è già stati; viva nel quadro ma forse irreali a causa della sua solidità e perfezione rappresentata dall'appena formata repubblica e dunque distante dal presente.

In generale, la Boland insiste sulla scelta della prima persona e nel far sì che tutta l'esperienza venga filtrata attraverso il punto di vista di un parlante. La preferenza del punto di vista dei pittori viene sottolineata in un saggio autobiografico sulla poesia, *Object Lessons*, nel quale la poetessa racconta di essere in cerca di un modello che possa celebrare la vita quotidiana delle donne ma che sia allo stesso tempo esente dalla collera legata alle difficoltà della loro vita:

Chardin's painting was ordinary [...] It was far from being attractive, common, authentic. Yet, in his work these objects were not simply described; they were revealed.<sup>129</sup>

\* \* \*

---

<sup>128</sup> «Qualcosa pulsare dentro/attrarre dolore e attenzione - /un caldo ancora/livido sulla pelle/è ciò che potrebbe essere [...] la nazione, la città/più bassa/ in questa parte della Piazza [...] Ricordo/una città come questa» E. Boland, "Canaletto in the National Gallery of Ireland".

<sup>129</sup> «La pittura di Chardin era ordinaria nel senso comune del termine. Era lontana dall'essere attraente, comune, autentica. Eppure nel suo lavoro questi oggetti non venivano semplicemente descritti; venivano rivelati.» E. BOLAND, *Object Lessons: The Life of the Woman and the Poet in Our Time*, W.W.Norton, New York 1995, pp. 252-3.

### 1.8.3 “La buona arte racconta la verità, è la verità”: Eiléan Ní Chuilleanáin

Inevitabili i parallelismi, una volta che si è accennato all’opera della Boland, con la poesia di Eiléan Ní Chuilleanáin (1942-), poetessa e professore al Trinity College di Dublino, attenta

to the importance of secrecy in her poems, both thematically and in the method of their composition. She writes with an intricate layering, building, in the Renaissance fashion she admires, toward what she had described as “copiousness.”<sup>130</sup>

L’analogo passaggio da oggetto estetico a soggetto poetico, presente nell’opera di entrambe, mette tuttavia in luce delle differenze. Mentre la Boland predilige e si “limita” ad una prospettiva univoca, la Ní Chuilleanáin cerca di rendere il punto di vista completo del suo spostamento, quindi nella sua mutevolezza<sup>131</sup>.

In alcuni casi, le sue poesie fanno quasi da commento, intenzionale o casuale, a quelle della Boland: laddove la prima chiarisce alcune idee concernenti la prospettiva, il rapporto dell’artista e la sua distanza dal mondo che raffigura, l’altra, dando maggiore spazio ai “temi” e ai soggetti, non mostra alcuna simpatia per chi dipinge, perché non fa altro che sfruttare quei temi stessi.

\* \* \*

---

<sup>130</sup> «all’importanza della segretezza [...] sia per il tema che per il metodo di composizione. Scrive, creando complesse stratificazioni, costruendo, nel modo rinascimentale che lei ammira, per giungere a ciò che è stato definito “copiosità”», R. KEVIN, “An Interview with Eiléan Ní Chuilleanáin” in *Eire-Ireland*, Spring/Summer Double Issue, 1996, pp. 62-73, p. 64.

<sup>131</sup> Un esempio ci viene offerto dalla poesia “River, with Boats” in cui, se inizialmente godiamo di una sicura prospettiva di una stanza che dà su un fiume, nella seconda parte, partecipiamo al modo in cui quel luogo viene osservato dai marinai di una barca. E. NÍ CHUILLEANÁIN, “River, With Boats”, in *The Magdalene Sermon and Earlier Poems*, Gallery Press, Oldcastle 1989; Wake Forest University Press, Winston-Salem, N.C. 1991.

And Moses made a serpent of brass, and put it upon a pole and it came to pass, that if a serpent had bitten any man, when he beheld the serpent of brass, he lived.

Numbers, XXI, 6-9

Per comprendere meglio il fascino che l'arte ha esercitato sulla poetessa originaria di Cork, che ogni estate trascorre le vacanze in Italia e che soleva andare a trovare i genitori allora a Roma <sup>132</sup>, occorre risalire, secondo quanto suggerisce lei stessa, al suo ventesimo anno di età. Ai musei di Stato di Berlino s'imbatte quasi accidentalmente in un dipinto di Correggio, *Leda*. Così lo descrive: «pieno di blu e bianco, spazio narrativo e perversità» <sup>133</sup>.

Tale aspetto dell'immagine osservata <sup>134</sup> permette alla poetessa di fissare la propria attenzione sul corpo di Leda.

Il dipinto di Correggio le dà l'opportunità di scoprire l'importanza di ciò che lei chiama "la vita del corpo" non solo nella storia ma anche «nel modo in cui percepiamo il linguaggio e la bellezza visiva».

Probabilmente fu la *Leda* a dirigerla, inconsapevolmente, nel 1963, verso i grandi affreschi del Duomo di Parma, tema di "Fireman's Lift" <sup>135</sup>, la poesia che apre la raccolta *The Brazen Serpent* <sup>136</sup>.

In visita insieme alla madre e al padre, alla ricerca di bellezze romaniche – come lei stessa ammette in un'intervista a Leslie Williams – rimane letteralmente sorpresa dal Duomo rinascimentale "posto in cima alla cattedrale medievale" (v.Fig. 12):

---

<sup>132</sup> Alcuni ricordi di quel periodo sono impressi nella poesia "Night Journeys": «I wake in Rome, and my brother, aged fifteen, meets me/My father has sent him with a naggin of coffee and brandy,/which I drink on the platform.» ID., *Rose Geranium*, Gallery Books, Dublin 1981, p. 9.

<sup>133</sup> «full of blue and white, narrative space, and perversity.» E. NÍ CHUILLEANÁIN, "Acts and Monuments of an Unelected Nation: The *Cailleach* Writes about the Renaissance" *Southern Review* 31.3, July 1995, 576.

<sup>134</sup> C. GOULD, nel suo *The Paintings of Correggio* (Cornell University Press, Ithaca, 1976, p. 132.) insiste sull'abilità con la quale il pittore, evitando di inserire la figura di un uomo, fa sì che il dipinto non assuma un'impronta pornografica.

<sup>135</sup> Si veda L. WILLIAMS, "'The stone recalls its quarry' An interview with Eiléan Ní CHUILLEANÁIN" in S. SHAW SAILER, *Representing Ireland, Gender, Class, Nationality*, University Press of Florida, Gainesville, Orlando 1997, p. 37.

<sup>136</sup> E. NÍ CHUILLEANÁIN, *The Brazen Serpent*, Gallery Press, Co. Meath, Ireland 1994. Il serpente di ottone era un'icona del Vecchio Testamento che si credeva avesse poteri curativi e venne presentato agli Israeliti da Mosé, che agì da intermediario fra di loro e Dio. L'equivalente nel Nuovo Testamento è il crocifisso.



When I found myself compelled to write about Correggio's Assumption of the Virgin [...] I could only concentrate on one aspect, the way it shows bodily effort and the body's weight.<sup>137</sup>

È così che l'immagine della Vergine assunta, attorniata e innalzata da una folla di angeli impazziti che si rincorrono, si abbracciano, cantano e suonano gli strumenti più disparati, nella sua ascesa raggiante, verso il cielo azzurro che si apre ancora più in alto, diviene immagine della madre della poetessa, accudita dalle suore:

Teams of angelic arms were heaving,  
Supporting, crowding her<sup>138</sup>



**Figura 12. Correggio, *L'Assunzione della Vergine*, Duomo, Parma.**

<sup>137</sup> «I was standing beside you looking up/Through the big tree of the cupola/Where the church splits wide open to admit/Celestial choirs, the fall-out of brightness» «Stavo in piedi accanto a te ad osservare/Attraverso il grande albero della cupola/Dove la chiesa si apre per ammettere/Cori celesti, l'arrivo dello splendore» ID., "Acts and Monuments" in *op. cit.*, pp. 575, 578.

<sup>138</sup> «Squadre di braccia angeliche la sollevavano/Sostenevano, premevano» ID., "The Fireman's Lift" in *op. cit.*. Trad. di M. STELLA in *Continente Irlanda*, a cura di C. DE PETRIS e M. STELLA, Carocci, Roma 2001, pp. 190-1.

Tale slancio compositivo, tale innalzarsi, la Ní Chuilleanáin ha cercato di riprodurlo attraverso i versi sincopati, le allitterazioni, la rima interna e l'assonanza, che si danno in un suono decrescente:

Their heads bowed over to reflect on her  
 Fair face and hair so like their own  
 As she passed through their hands. We saw them  
 Lifting her, the pillars of their arms  
 (Her face a capital leaning into an arch)  
 As the muscles clung and shifted  
 For a final purchase together  
 Under the weight as she came to the edge of the cloud.<sup>139</sup>

Pari all'architettura del duomo stesso, che rende il visitatore parte e partecipe al tempo stesso della sua materialità e della sua spiritualità, la poesia della Ní Chuilleanáin sembra avviluppare nel motivo divino il lettore, facendone un mero pretesto per alludere ad un aspetto della propria esistenza, che non è solo quello fatto di affetti ma anche quello dello "sforzo fisico"<sup>140</sup>.

Dunque ella quasi giunge a quel paganesimo che si cela dietro la forza spirituale usata dal Correggio stesso, dietro quella che, secondo le parole di Bevilacqua, è «un'autonomia morale nei confronti di un Dio che gli servì [...] come alibi», che gli permise di toccare le cose con le proprie mani pur riconoscendone la loro essenza divina.

La sua raffigurazione al femminile è non lontana dalle idee dell'artista italiano:

la donna correggesca coincide con alcune condizioni che ce la rendono modernissima: con la libertà, innanzi tutto, per cui non è succuba di nulla, nemmeno del pregiudizio religioso; con quel socievole conforto che ne fa una compagna spiritualmente generatrice e non un oggetto di possesso o di disputa morale; con una plenitudine di sangue [...] che la fa irresistibilmente madre, ma dopo essere stata amante e compagna: tutta predisposta al concepimento del peccato.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> «Le teste volte in alto a riflettere sul chiaro/volto e i capelli di lei, così simili ai loro/Mentre passava fra le loro mani./Li vedevamo/Alzarla, le braccia pilastri/ (Il suo viso un capitello addossato a un arco)/Mentre i muscoli si contraevano e guizzavano/In un'ultima presa assieme/Sotto il suo peso mentre arrivava al bordo della nuvola.» *ibidem*

<sup>140</sup> «There's a feeling, as in Correggio's painting, that it is a physical effort to be assisted into heaven.» L. WILLIAMS, *op. cit.*, p. 37.

<sup>141</sup> A. BEVILACQUA, "Presentazione" in, *L'opera completa del Correggio*, a cura di A. C. QUINTAVALLE, Rizzoli, Milano 1970, p. 9.

L'arte di Correggio, «il più prezioso dei grandi maestri dell'Alto Rinascimento» e la scrittura di Ní Chuilleanáin sembrano congiungersi persino nell'attribuzione del termine barocco. Secondo la definizione di Dillon analogamente alla scrittura di altri poeti irlandesi <sup>142</sup>, nell'opera della Ní Chuilleanáin, riscontriamo più che mai delle qualità che fanno parte di tale categoria:

a return of the feminine, shifting or indeterminate points of view, an emphasis on the body and desire, a disjunction between different levels of reality, mobile or disappearing borders or frames, startling metamorphoses, sudden or fleeting references to the sacred, and the housing in architecture of her own art - Ní Chuilleanáin translates the Baroque aesthetic into her own distinctive poetic art. Because her subject, and that of the writers named above, is the return of the repressed – religion, the Irish language, the feminine – her poetry necessarily conveys glimpses, incomplete or unrecovered narratives, and sudden eruptions. <sup>143</sup>

Un'altra poesia, la “Vierge Ouvrante”, ripropone l'interesse per la natura dell'arte e la sua rappresentazione del sacro oltre che del reale. La

---

<sup>142</sup> Yeats di “Vacillation”, Devlin, Clarke, Kinsella, Montague, Muldoon, McGuckian e Ní Dhomhnaill sono alcuni degli autori citati.

<sup>143</sup> «un ritorno del punto di vista femminile, mobile o imprecisato, un'enfasi sul corpo e sul desiderio, una separazione fra diversi livelli di realtà, confini e strutture mobili o sul punto di scomparire, metamorfosi sorprendenti, riferimenti improvvisi o fugaci al sacro, e il rifugio nell'architettura della sua stessa arte – Ní Chuilleanáin traduce l'estetica barocca nella sua distinta arte poetica. Poiché il suo tema, e quello degli scrittori citati sopra, è il ritorno del represso – la religione, la lingua irlandese, il femminile – la sua poesia necessariamente fornisce degli sguardi, delle narrative incomplete o non recuperate, e delle esplosioni improvvise.» Johnston Dillon, ““Our Bodies' Eyes and Writing Hands' Secrecy and Sensuality in Ní Chuilleanáin's Baroque Art”, in *Gender and Sexuality in Modern Ireland*, a cura di S. Bradley and M. Valiulis Gialanella, University of Massachusetts Press, Amherst 1997, p. 203. Il Rinascimento le permette di dire ciò che normalmente non si può; di pensare che tutto ciò che si può dire ha comunque un'alternativa, un altro modo di essere, che non vi siano delle restrizioni: «che [...] esiste una sorta di virtù nel dire le cose. Trovo che quando scrivo qualcosa – quando scrivo un verso – talvolta lo guardo e dico cosa potrei cambiare? [...] Non mi piace essere troppo letteraria. E poi d'altra parte trovo che poiché molti riferimenti possono essere compresi solo dagli irlandesi, questo è un modo di stabilire un confine fra i miei lettori. Scrivo principalmente per un pubblico irlandese, che potrebbe avere alcuni punti di riferimento ed un certo tipo di educazione. Così l'allusione ha anche questo effetto.» «the idea that every way of saying something has an alternative, that there's a kind of virtue of saying things. I find that when I write something – when I write a line – I sometimes look at it and say what could I change about that? [...] I don't like to be too literary, and then, on the other hand, I find that because a lot of the references may be more comprehensible to Irish people, that's a way of putting a boundary around my audience. I do write primarily for an Irish audience, which might have certain points of reference and a certain kind of education. So allusion has that effect also.» NÍ CHUILLEANÁIN, “Acts and Monuments [...]”, pp. 66-7.

sofferenza viene associata ad un'icona sacra, la Vergine e, così facendo, richiama la sua originale funzione: rappresentare l'incarnazione ad un livello quanto più credibile, il livello del corpo e della sua sofferenza.

Di recente, la poetessa ha scritto:

Nell'ultimo decennio o quasi, trovo che è l'altra icona ad interessarmi, [quella] del corpo messo sottosopra, il cuore esposto e sanguinante, la carne dell'uomo resa femminile – il Sacro Cuore, che era così comune sulle mura delle case irlandesi quando ero bambina.<sup>144</sup>

Prosegue poi associando quell'icona alla scultura barocca del Bernini, *L'Estasi di Santa Teresa* (v. Fig. 3) dove la santa viene quasi penetrata da un angelo sorridente.

In "God and the Jouissance of the Woman", Jacques Lacan parla di "eiaculazioni mistiche" ed espressioni di godimento dei santi che vengono proiettate fuori del linguaggio verso ciò che è il *Reale*: «Si deve solo andare a vedere la statua del Bernini a Roma per comprendere immediatamente che lei sta venendo, non vi è alcun dubbio [...] [eppure i due] non sanno nulla di ciò che stanno vivendo»<sup>145</sup>.

Tale aspetto viene riconosciuto dalla Ní Chuilleanáin che, nonostante affermi la presenza del dolore definito dallo scultore, evidenzia come la sensualità barocca divenga in questo ambito chiaramente sessuale.

Se adottiamo dunque la prospettiva della poetessa, concepiamo l'arte, in particolare modo, la sua fisicità, come il mezzo attraverso cui scopriamo ciò che è spirituale: è solo attraverso il corpo che viviamo il sacro. Come afferma a proposito di Bernini: «Allunghiamo i nostri corpi con gli occhi dei nostri corpi e le nostre mani che scrivono»<sup>146</sup>.

L'immagine della Vergine ricorre anche in un'altra poesia, "Vierge ouvrante", nata durante il suo soggiorno italiano, in particolare durante la celebrazione del Venerdì Santo:

Then in Italy, the year we were in Italy, they have a wonderful Good Friday ceremony where they take the figure down off the cross, and they have a funeral procession for it by torchlight.

---

<sup>144</sup> Ivi, p. 577.

<sup>145</sup> E. NÍ CHUILLEANÁIN in "God and the *Jouissance* of the Woman", in J. Lacan, *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the "école freudienne"*, W.W.Norton, New York, 1985, p. 147.

<sup>146</sup> «We reach out of our bodies with our bodies' eyes and writing hands.» E. Ní Chuilleanáin, *op. cit.*, p. 577.

Everybody went – and, you know, the way here somebody might be remembered by candlelight. It was a very communal expression of going through darkness to resurrection.<sup>147</sup>

Cresciuta in un Paese dove il forte senso della religiosità spesso era associato all'idea di timore e peccato, la Ní Chuilleanáin è finalmente in grado di associare il crocifisso depresso – con l'immagine di Cristo, umano quanto gli altri – ad un'idea di accessibilità, comprensibilità e solidarietà.

\* \* \*

#### 1.8. 4 Arte *versus* realtà : la poesia      erek Mahon

Monsieur, aimez-vous les tableaux? – Oui, mais en récit [...] Raconte-moi ton tableau, et sois bref, car je tombe de sommeil.

Denis Diderot

nature is conquered once again by art/and, proving this, my very sculpture knows/death and time, faced with the work, depart.

Derek Mahon<sup>148</sup>

È così che il poeta, nativo di Belfast, Derek Mahon (1941-), interroga il grande artista italiano, Michelangelo, sull'importante questione della natura caduca dell'essenza umana e quella, apparentemente eterna, dell'arte.

Da molti anni interessato alla pittura – interesse di cui dà testimonianza in numerose poesie<sup>149</sup> – Mahon può essere considerato un poeta chiaramente “visuale”, che presta attenzione all'atto di osservare le cose ed in particolare al modo in cui la luce cade su di esse. È la luce che in qualche modo determina la direzione del punto di vista di colui che studia o

---

<sup>147</sup> «E poi in Italia, l'anno in cui siamo stati in Italia, abbiamo assistito ad una meravigliosa cerimonia di Venerdì Santo durante la quale tolgono l'immagine dalla croce, e poi fanno una processione funebre con le fiaccole. Tutti andarono [...] il modo in cui qualcuno può essere ricordato a lume di candela. Fu un'espressione molto collettiva di passaggio dall'oscurità alla resurrezione.» *ibid.*

<sup>148</sup> «La natura viene conquistata ancora una volta dall'arte/e, dimostrando ciò, la mia scultura conosce/la morte e il tempo, che di fronte il lavoro, si separano.» D. MAHON, “After Michelangelo”, in *Collected Poems*, Gallery Press, Co. Meath 1999.

<sup>149</sup> “A Portrait of the Artist”, prima apparsa col tit. “Van Gogh Among Miners”, successivamente pubblicato anche sotto il tit. “Van Gogh in the Borinage”; “The Forger” e “A Kensington Notebook”, riflessione sulla carriera del pittore W. Lewis, offrono alcuni esempi.

osserva ciò che è ritratto. Ad essa, viene assegnata la funzione di purificare l'esperienza ordinaria, di renderla meravigliosa, quasi allo stesso modo, dice Mahon, in cui Bonnard, con lo sguardo simile a quello di un bambino, in *Snow Garden*, combina la luce, la neve e il giardino in una sintesi fuori dall'ordinario, in una perfezione quasi estatica<sup>150</sup>. È quindi in tali poesie che il poeta esprime in modo più esplicito i propri dubbi riguardo il rapporto fra arte, rappresentazione del reale e reale: l'arte viene riconosciuta come realtà o come falsificazione del reale? Possiamo credere in essa o illuderci che ciò che noi viviamo è ciò che più importa?

Semberebbe, leggendo poesie quali "Rage for Order"<sup>151</sup>, che l'arte di fronte ad un mondo di "autobus distrutti" e "vetri sparsi" sia addirittura futile. Analogamente e più pacatamente, in "The Studio"<sup>152</sup> si riconosce il peso della realtà sul momento estetico, momento in cui la pittura ne rende testimonianza a suo modo, ma non permette di averla vinta. Nonostante il mondo sia comunemente refrattario e caotico, tuttavia, un buon dipinto, con i suoi effetti di luce, ombra e colore, può influenzare la percezione del mondo. Altre due poesie su dipinti sono occasioni in cui estetica e reale, nei suoi aspetti violenti, vengono direttamente giustapposti: i dipinti da cui nascono suscitano riflessioni sulla barbarie dell'uomo. "The Hunt by Night", da *Caccia* di Paolo Uccello (v. Fig. 13) e "St Eustace", da *La visione di Sant'Eustachio* di Pisanello, danno, grazie alla particolare suddivisione delle strofe, l'effetto di una serie di miniature, quadretti abilmente disegnati. Eppure, il poeta ha di fronte la brutalità della caccia e gli orrori della morte.

*Caccia*, l'ultimo dipinto di Uccello, che rappresenta una battuta di caccia di Lorenzo il Magnifico vicino a Pisa, si rivela una dimostrazione di come l'arte estetizzi la realtà. Il bosco e l'evento della caccia sono divenuti nell'immaginazione del pittore un'ostentazione attraente grazie ad una stilizzata utilizzazione di luce e ombra:

The mild [...] air  
Is lemon-blue,  
The glade aglow  
With pleasant mysteries,  
Diuretic depots, pungent prey;  
And midnight hints at break of day  
Where among sombre trees,

---

<sup>150</sup> D. MAHON, "Introduction", *Selected Poems: Philip Jaccottet*, Penguin Books, Harmondsworth 1988, p. 13.

<sup>151</sup> "Rage for Order" in *Lives*, Oxford University Press, London 1972.

<sup>152</sup> Pubblicata nella raccolta *Lives* col tit. "Edward Munch".

The slim dogs go.<sup>153</sup>



**Figura 13. Paolo Uccello, *Caccia*, Ashmolean Museum of Art and Technology, Oxford.**

Eppure Mahon sa che questa è una versione di una realtà che ha le sue reali origini negli istinti predatori delle specie, che nessun'estetica può completamente nascondere. La poesia, dunque, per la sua essenza di "artificiosità", rimane indifferente alla pittura di un Uccello in cui «la nostra caccia notturna/Così intensa/Così a lungo perseguita» può sembrare «in qualche modo un elaborato/spettacolo allestito per divertimento»<sup>154</sup>.

Anche il soggetto del dipinto di Pisanello, la miracolosa visione del crocifisso fra le corna di un cervo, apparsa all'ufficiale dell'esercito di Traiano, Eustachio, poi divenuto santo, ci conduce alla caccia. Anch'essa ancorata alla realtà, la poesia ci presenta un santo «cotto nella sua grassezza per la sua contumacia/e visione/»<sup>155</sup>. Realtà, pittura e poesia si ricongiungono nel ritratto di un cacciatore, che nonostante si sia convertito alla fede, appare indifferente alla sofferenza e si rifiuta di offrire un sacrificio agli dei di Roma. Morente, Mahon ce lo presenta solo con i suoi animali, quelli che ha ucciso, la lepre, la tortora domestica, il cervo.

---

<sup>153</sup> «L'aria mite [...]È blu giallognola/L'ardente radura/Con piacevoli misteri,/Depositi diuretici, preda spinosa;/E cenni di mezzanotte all'alba/Dove fra alberi foschi,/gli agili cani vanno», MAHON, *op. cit.*, p. 176.

<sup>154</sup> Ivi, p. 177.

<sup>155</sup> «Braised in his own fat for his contumacy/And vision», Ivi, p. 144.

Arte e realtà, concludendo, fanno a gara per avere il primato, nella poesia e nell'estetica di Mahon, ma senza successo. Si ha l'impressione, però, che abbiano il sopravvento sulla religiosità che è parte di entrambe.

\* \* \*

“Nella Basilica di San Pietro” di Criostoir O’Flynn, poeta poco conosciuto anche in Irlanda, fornisce, a mio avviso, una splendida conclusione a questa discussione sui modi, le forme dell’influenza delle arti italiane nella letteratura anglo-irlandese contemporanea, attribuendo rilevanza più alle ragioni di tale accostamento che alla natura di esso:

Dante could safely plead that no human pen  
can truly describe what human eyes have never seen  
and then promise to do his human best:  
but here, where millions like me have been  
worshippers or wondering sightseers, the poet is set  
a task more mundane, yet more daunting, a theme  
For which human speech is found to be  
inadequate, not because poetry lags behind  
these visual arts – all are necessary to reveal  
the spiritual in our nature – but because the mind  
acknowledges that this temple does not need  
mere words: its hymn is of its own kind.  
[...] admiration does not absolve  
My soul from finding something in all this wonder  
of altars and shrines and tombs to make a rhyme  
that might bring some other souls to ponder  
not merely on how human minds design  
such things, how human hands transform  
into beauty the materials of earth, but  
Why.<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> «Dante poteva tranquillamente sostenere che nessuna penna/può descrivere ciò che l’occhio umano non ha mai visto/e poi promettere di fare del suo meglio:/ma qui, dove milioni come me sono stati/fedeli o turisti meravigliati, il poeta si assume/un compito più mondano, eppure più scoraggiante, un tema/Per il quale i discorsi dell’uomo si rivelano/inadeguati, non perché la poesia si arresta dietro/questioni arti visive – tutte sono fondamentali per rivelare/lo spirituale che è dentro di noi – ma perché la mente/riconosce che questo tempio non ha bisogno/di semplici parole: il suo inno è della sua specie./[...] l’ammirazione non assolve/La mia anima dal trovare qualcosa in tutta questa meraviglia/di altari e troni e tombe per fare una rima/che possa portare qualche altra anima a ponderare/non semplicemente su come le menti umane progettano/tali cose, come le mani umane trasformano/in bellezza i materiali della terra, ma/sul perché lo fanno.» “Nella Basilica di San Pietro” in *A Poet in Rome*, Four Courts Press, Co. Dublin 1992, pp. 86-8.



## Capitolo II

### **Musica italiana e letteratura anglo-irlandese: storia di una relazione delirante e idillica**

He stood still in the gloom of the hall, trying to catch the air that the voice was singing and gazing up at his wife. There was grace and mystery in her attitude as if she were a symbol of something. He asked himself what is a woman standing on the stairs in the shadow, listening to a distant music, a symbol of. If he were a painter he would paint her in that attitude [...] Distant Music he would call the picture if he were a painter.

James Joyce

Incantatrice memore del passato, al tempo stesso enigmatica e irraggiungibile, la musica di *La fanciulla di Aughrim* rende tale brano di *The Dead* appropriato per l'avvio di una discussione sull'influenza che la musica italiana, in particolare nel suo genere operistico, ha esercitato sulla scrittura irlandese di lingua inglese degli ultimi cinquanta anni.

L'incapacità di Gabriel di saperne cogliere la melodia oltreché le parole ed il significato introduce la delicata questione della natura della musica: cosa è, cosa descrive, cosa esprime e cosa comunica? Infine, quale rapporto intrattiene con le parole e la scrittura?

Quanti fra noi fanno caso al contenuto di un brano musicale che involontariamente “ascoltano” durante gli intervalli al cinema, al teatro, nelle sale di attesa degli aeroporti o sull'aereo in attesa di decollare? Premesso che non stiamo facendo null'altro, prestiamo maggiore attenzione alle parole o alla musica?

E quanti di noi si sono ritrovati ad osservare, solo per un attimo, durante un concerto di musica classica o di opera, il “vicino” della stessa fila o della fila davanti, per cercare di indovinare la reazione che le note e/o le parole producevano in lui (e non perché russava!)?

Tentare di rispondere — sempre che lo si possa fare — a tali interrogativi mi sembra necessario ai fini di una più facile comprensione dei modi e delle forme attraverso cui interagiscono l'interesse per la musica italiana da un lato e i temi cari agli scrittori irlandesi contemporanei scelti,

dall'altro; e prima ancora di uno studio del contesto culturale in cui si inserisce tale interazione.

## 2.1 Musica e realtà

The invention of melody is the supreme mystery of human sciences.

Lévi-Strauss

Ce qu'on ne peut dire et ce qu'on ne peut taire, la musique l'exprime.

Victor Hugo

Proprio perché la musica fa parte della nostra vita quotidiana, si dà per scontata una certa competenza musicale. Tuttavia, chi ne è sprovvisto e possiede soltanto la capacità di ascoltare e discernere strutture sonore, potrà avere difficoltà nel dire cosa un certo brano musicale esprime, quale idea suggerisce. Incapaci di delimitare la natura di tale genere artistico, pensatori, scrittori e critici, sovente, si sono limitati a sottolinearne, come una delle peculiarità più facilmente distinguibili, la capacità di comunicare, evocare sentimenti, di essere espressione delle passioni. Ma i sentimenti e le passioni di chi?

Prima di rispondere a tale domanda, occorre, tuttavia, fare riferimento alla struttura musicale stessa. Un ascoltatore occasionale oggi più attento sarà in grado di notare dei particolari: alcuni intervalli, scale e note sono state preferite ad altre; alcuni moduli vengono ripetuti ad un dato momento; infine, se necessario, farà attenzione a come questi si accordano con il linguaggio. Giunge così al quesito più importante: può tale struttura musicale farsi continua espressione della realtà o la si deve intendere come un puro modello musicale intessuto di frammenti di materiale espressivo, o "infine", prendendo in prestito le parole di Hindemith, come «una maniera delirante, quasi folle di apparire» delle emozioni? Pur ammettendo che essa esprima sempre un contenuto, esso è comunicabile o risiede, come ricorda Fubini, citando le parole del musicologo Meyer, nella musica stessa ed è "sostanzialmente il prodotto di un'attesa"<sup>1</sup>?

«Ritengo che la musica», risponde Stravinsky, "sia per sua natura, incapace" di esprimere qualsiasi cosa: un sentimento, un atteggiamento, uno stato psicologico, un fenomeno della natura, ecc. Se, come è quasi sempre il

---

<sup>1</sup> E. FUBINI, *Estetica della musica*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 115.

caso, la musica sembra esprimere qualcosa, è solo un'illusione, e non una realtà»<sup>2</sup>.

Dunque, l'impressione generale sembra essere quella della presenza di opinioni discordanti. Arte non referenziale, linguaggio in cui si concepiscono idee di significato non restituibili a livello di parole e di frasi del linguaggio verbale, la musica offre una molteplicità quasi infinita di interpretazioni possibili.

In modo più semplicistico, si potrebbe concludere tale *querelle* affermando che la musica non dice e non esprime niente di diverso da ciò che in essa proiettano coloro che la fanno o che la ascoltano. La musica è quindi, per la sua forma e per il suo stile, rappresentazione simbolica delle esperienze, dei sentimenti che ad esse si collegano. Essa, al pari della scrittura, viene ricreata e reinventata ad ogni sua nuova fruizione. Essa, comunque, può rendere consapevoli, almeno in parte, dei sentimenti che si sono provati, rafforzandone, circoscrivendo o allargando in molti modi tale consapevolezza stessa.

Per tornare all'affermazione di Stravinsky, tale punto di vista è stato avanzato con maggiori dettagli da Hindemith nel suo libro *A Composer's World*. Secondo la sua teoria, la musica deve avere un effetto emotivo sull'ascoltatore, ma le emozioni suscitate non saranno né quelle del compositore, né quelle vere dell'ascoltatore; si tratta, come diceva Stravinsky solo di un'illusione. Da qui, l'interrogativo di Hindemith:

If music does not express feelings, how then does it affect the listener's emotions? There is no doubt that listeners, performers, and composers alike can be profoundly moved by perceiving, performing, or imagining music, and consequently music must touch on something in their emotional life [...] But if these mental reactions were feelings, they would not change as rapidly as they do, and they would not begin and end precisely with the musical stimulus that aroused them. If we experience a real feeling of grief – that is, grief not caused or released by music – it is not possible to replace it at a moment's notice and without any plausible reason with the feeling of wild gaiety; and gaiety, in turn, cannot be replaced by complacency after a fraction of a second [...] The reactions which music evokes are not feelings, but they are the images, memories of feelings [...] Paintings, poems, sculptures, works of architecture [...] do not – contrary to music – release images of feelings; instead they speak to the real, untransformed, and unmodified feelings.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> «I consider that music is, by its very nature, powerless to express anything at all, whether a feeling, an attitude of mind, a psychological mood, a phenomenon of nature, etc [...] if, as is nearly always the case, music appears to express something, this is only an illusion, and not a reality.» I. STRAVINSKY, *Chronicle of My Life*, Victor Gollancz, London 1936, pp. 91-2.

<sup>3</sup> P. HINDEMITH, *The Composer's World*, Gloucester, Mass. 1969, p. 49. «Se la musica non esprime sentimenti, come influenza allora le emozioni dell'ascoltatore? Non vi è

Posizione quest'ultima criticata da Cooke nel suo *The Language of Music*:

In the first place, emotions called forth by music do not “begin and end with the musical stimulus that aroused them”: begin, yes, since a specific emotion cannot be awakened without a stimulus: but end, no since it is many people’s experience that the feelings aroused by a piece of music can persist for days afterwards, without memory of the actual notes that caused them [...] And how far, in both cases, can the grief be said to be ‘real’? Not in the sense that one’s own grief for a personal loss is real, but in the sense that all great art stimulates our own emotional capacities to partake vicariously of the artist’s experience.<sup>4</sup>

Ciò conduce ad un ulteriore punto: la presunta vaghezza delle emozioni espresse in musica. Hindemith ritiene che la musica sia ambigua. Un dato brano musicale può determinare delle reazioni notevolmente diverse in diversi ascoltatori. Secondo Hindemith la diversità di interpretazioni deriva dalla diversità delle immagini-memoria delle emozioni che gli ascoltatori forniscono e la selezione inconsapevolmente viene fatta sulla base del valore sentimentale di ogni immagine: l’ascoltatore sceglie quella che gli è «più cara e più vicina alla sua disposizione mentale, o che rappresenta un sentimento più comune, più facilmente accessibile»<sup>5</sup>.

---

dubbio che gli ascoltatori, gli esecutori e i compositori allo stesso modo si possono lasciare commuovere da una musica, che di conseguenza toccherà qualcosa nella loro vita emotiva [...] Ma se queste reazioni mentali fossero sensazioni, non cambierebbero così velocemente come fanno e non inizierebbero e finirebbero precisamente con lo stimolo musicale che le ha fatto destare. Se noi proviamo una vera sensazione di dolore – ovvero dolore non generato dalla musica – non è possibile sostituirlo nel corso di un attimo, senza una qualche plausibile ragione, con la sensazione di sfrenata gaiezza; e la gaiezza, a sua volta, non può essere sostituita dall’autocompiacimento dopo una frazione di secondo o due [...] Le reazioni che la musica evoca non sono sensazioni, ma sono le immagini, i ricordi delle sensazioni [...] I dipinti, le poesie, le sculture, le opere di architettura a differenza della musica – non sprigionano immagini di sensazioni; piuttosto parlano ai veri, uguali e immutati sentimenti»

<sup>4</sup> D. COOKE, *The Language of Music*, O. U. P., London 1959, p. 20. «in primo luogo, le emozioni suscitate dalla musica non “iniziano e terminano con lo stimolo musicale che le ha ridestate”: iniziano, sì, poiché una particolare emozione non può essere svegliata senza uno stimolo: ma terminano, no perché secondo l’esperienza di molte persone, le sensazioni suscitate da un brano musicale possono persistere nei giorni successivi, senza memoria delle note vere e proprie che le hanno prodotte [...] E fino a che punto, in entrambi i casi, si può dire che il dolore sia “vero”? Non nel senso che il dolore di ciascuno di noi per una perdita personale sia vero, ma nel senso che tutta l’arte più grande stimola le nostre capacità emotive e che queste partecipano indirettamente dell’esperienza dell’artista».

<sup>5</sup> L’ascoltatore sceglie «the one which is dearest and closest to his mental disposition, or which represents a most common, most easily accessible feeling.» Ivi, p. 40.

Ma, non dovremmo sempre cercare di andare al di là delle nostre emozioni e cercare di comprendere ciò che il compositore sta cercando di esprimere? È ovvio che un brano musicale trasmette qualcosa di diverso ad ogni singolo ascoltatore. Ecco come il compositore Aaron Copland, allievo di Stravinsky, la pensa a riguardo:

Listen [...] to the forty-eight fugue themes of Bach's "Well-tempered Clavichord" [...] Listen to each theme, one after another. You will soon realise that each theme mirrors a different world of feeling. You will also soon realise that the more beautiful a theme seems to you the harder it is to find any word that will describe it to your complete satisfaction. Yes, you will certainly know whether it is a gay theme or a sad one [...] Now study the sad one a little closer. Try to pin down the exact quality of its sadness. Is it pessimistically or resignedly sad; is it fatefully sad or smilingly sad? Let us suppose that you are fortunate and can describe to your own satisfaction in so many words the exact meaning of your chosen theme. There is still no guarantee that anyone else will be satisfied. Nor need they be.<sup>6</sup>

\* \* \*

---

<sup>6</sup> A. COPLAND, *What to Listen for in Music*, McGraw-Hill Book Company, New York, pp. 9-19. «Ascoltate [...] i quarantotto temi di fuga del "Clavicembalo ben temperato" di Bach. Ascoltate ogni tema, uno dopo l'altro. Vi renderete presto conto che ogni tema rispecchia un mondo diverso di sensazioni. Presto vi renderete anche conto che più bello vi sembra il tema, più difficile sarà trovare una parola che ve lo possa descrivere a vostro completo piacimento. Sì, certamente saprete se è un tema gaio o triste [...] Adesso studiate quello triste più da vicino. Cercate di definire con precisione la precisa qualità della sua tristezza. È pessimisticamente o con rassegnazione triste; è decisamente o serenamente triste? Supponiamo di essere fortunati e di riuscire a descrivere con soddisfazione con tante parole l'esatto significato del tema scelto. Non vi è ancora nessuna garanzia che gli altri siano soddisfatti. Né devono esserlo necessariamente.»

### 2.3 Musica e Letteratura

A verbal art like poetry is reflective; it stops to think. Music is immediate, it goes on to become.

W.H.Auden

Mais comment aborder la musique? Je dois dynamiser mon écriture en rivalisant avec un autre langage qui se déplore lui-même dans la durée [...] tout en m'efforçant de saisir son éternité secrète.

Fernand Ouellette

ma la musica [...] contiene in sé qualcosa di primordiale, che ha a che fare con la nostra parte più essenziale, più istintiva. C'è dunque fra noi e la musica un rapporto molto più basilare di quanto possa esserci con la poesia o con la pittura.

Seiji Ozawa

Affrontando la questione della trasposizione verbale delle emozioni suscitate dall'ascolto di un brano musicale, Aaron Copland introduce l'importante argomento del rapporto fra scrittura e musica. Al riguardo Mendelsshon ha speso interessanti parole. Molti dicono, sottolinea Mendelsshon, che la musica è ambigua laddove è facile comprendere le parole. In realtà “è l'inverso”: le parole sono “così ambigue, così vaghe” che in ogni tentativo di tradurre in parole le emozioni suscitate dalla musica, “qualcosa funziona, ma qualcos'altro non soddisfa”<sup>7</sup>.

Di opinione diversa è Schopenhauer: a differenza delle parole, egli scrive, la musica non esprime questo o quel particolare senso di piacere, afflizione, gioia, felicità, ecc. ma piacere, afflizione, gioia, felicità nella loro natura astratta, essenziale, generica. Quando egli afferma che “tutte le passioni ed emozioni umane” vengono espresse in una sinfonia di Beethoven, “tutte, però, senza nessuna particolarizzazione”, si deve intendere che la musica esprime solo la natura essenziale di un'emozione, ma non il suo motivo; ovvero è in grado di esprimere solo l'elemento di piacere o di dolore che un sentimento contiene — ovvero di quella parte che non si può rappresentare — ma non il suo contenuto particolare.

---

<sup>7</sup> «And so I find, in every attempt to express such thoughts, that something is right, but at the same time something is unsatisfying in all of them». F. MENDELSSHON, Lettera a Marc André Souchay, Berlino, 5 ottobre 1842.

Nel tentare di definire il ruolo che la musica svolge nella sua attività di scrittore, lo scrittore canadese Fernand Ouellette, quasi echeggia preoccupazioni passate affermando che «soprattutto nella poesia francese una lunga tradizione ha volto lo sguardo verso la pittura.»

È fuor di dubbio che gli studi sulla comparazione fra le arti visive e la letteratura sono più comuni di quelli esistenti fra musica e letteratura. Se, infatti, da un lato, i non addetti ai lavori, spesso, ritengono che sia piuttosto semplice osservare un dipinto e discernere ciò che rappresenta, credendo forse anche di assimilarne alcuni concetti chiave, dall'altro, coloro che non conoscono nulla di musica, raramente prendono in mano uno spartito musicale senza sentirsi demoralizzati.

Consapevolmente e inconsapevolmente, interessandosi alla musica, scrittori, critici e pensatori, hanno riflettuto sul problema del rapporto fra le due arti. Da Aristotele a Cartesio, da Mallarmé a Huxley, da Walter Pater a Roland Barthes<sup>8</sup>, da Coeuroy a Calvin S. Brown — per citarne alcuni<sup>9</sup> — le riflessioni su tale argomento si sono succedute, accompagnate da un interesse rinnovato nel tempo. Steven Scher ne tira in qualche modo le somme:

While ample scholarly attention has been devoted to the interrelations of literature and the visual arts, not nearly as much effort has been expended on the reciprocal illumination of literature and music. In part this is because musicology itself commands such a formidable technical apparatus for analysis.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> «È molto difficile parlare di musica. Molti scrittori hanno parlato bene della pittura; nessuno, credo, ha parlato bene della musica, nemmeno Proust. La ragione è che è molto difficile legare il linguaggio, che è dell'ordine del generale, alla musica, che è dell'ordine della differenza.» La musica, come dice Barthes in un altro saggio, è inattuale o astratta. R. BARTHES, "La musique, la voix, la langue" e "Le chant romantique" in *L'obvie et l'obtus*, ed. du seuil, Paris 1982, p. 247 e p. 253.

<sup>9</sup> Pensiamo per esempio alla distinzione di Batteaux fra poesia e musica: mentre la prima è "l'imitazione dell'azione", la seconda è "l'imitazione dei sentimenti o delle passioni" ed è in questa che risiede il suo significato. C. BATTEAUX, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Durand, Paris 1743, p. 267; trad. it. di E. Migliorini, *Le belle arti ricondotte ad unico principio*, Aesthetica, Palermo 1990, pp. 121-22. Pensiamo anche al celebre *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* 1757, trad. it. a cura di M. Cometa, *I Principi fondamentali delle Belle Arti*, Aesthetica Prepint, n. 26, Palermo dicembre 1989. Adorno, Lessing, Gottsched, D'Alembert, Wilhelm Schlegel, Brunetière, Gide, Jean-Jacques Nattiez, B.M. Gasparov, Adam Schaff hanno espresso opinioni diverse sull'unione e sulla "separazione" delle due arti.

<sup>10</sup> «Mentre una larga attenzione accademica è stata consacrata alle interrelazioni fra letteratura e arti visive, non altrettanto sforzo è stato speso sull'illuminazione reciproca di letteratura e musica. In parte ciò è dovuto al fatto che la musicologia stessa controlla un incredibile apparato tecnico per l'analisi» S. SCHER, a cura di, *Music and Text. Critical*

riconoscendo, tuttavia, la presenza di passi avanti, nel campo della “melopoetica”<sup>11</sup>.

During the last decade or so, musico-literary study has become a respected and increasingly popular field of interdisciplinary research.<sup>12</sup>

Tuttavia, è pur vero che lo studio di tale interrelazione sovente si è legato al singolare punto di partenza di ciascuno studioso: teoria letteraria, teoria musicale, teorie sul genere — letterario e/o musicale — critica della musica operistica, insieme al ruolo svolto dalla comprensione estetica, storica e culturale di concetti legati alla musica e al testo, hanno contribuito a rallentare il progresso.

Le interazioni e i contatti fra le suddette discipline di solito avvengono in quegli spazi che tendono ad apparire marginali per coloro che lavorano nei rispettivi campi. In generi come il Lied, ad esempio, o l'opera, la musica è più spesso parte del repertorio musicale canonico piuttosto che del testo della letteratura canonica. Avviene dunque che, sebbene i generi “misti” siano importanti e legittimi in quanto discipline per gli studi comparati, spesso propongono risultati specialistici che non si prestano al tipo di conclusione generalizzata propria di tale ambito di ricerca.

---

*Enquiries*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, xiii-xiv. Di Scher è anche “Comparing Literature and Music. Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology”, pp. 215-21 in C. Brown, a cura di, *Comparative Literature*, Spring 1970, pp. 215-21 (n. speciale, dedicato ai rapporti fra musica e letteratura) e il saggio “Musico-Literary Research in the Last Two Decades” *YCGL*, n. 19, 1970, pp. 5-27.

<sup>11</sup> Il termine “melopoetics”, suggerito da Kramer per designare la disciplina comparatistica dello studio musico-letterario, non sembra essere stato usato da altri. V. L. KRAMER, “Dangerous Liaisons. The Literary Text in Musical Criticism,” in *19<sup>th</sup>-Century Music*, vol. XIII, 1989, p. 159. Di Kramer è anche *Music and Poetry. The Nineteenth Century and After*, University of California Press, Berkeley 1984 e *Music and Cultural Practice. 1800-1900*, University of California Press, Berkeley 1990.

<sup>12</sup> «Durante l'ultimo decennio [scrive nel '92] all'incirca, gli studi musico-letterari sono divenuti un campo di ricerca interdisciplinare riconosciuto e incredibilmente popolare.» S. Scher, *op. cit.*, xiv. Vengono citati i seguenti lavori: S. P. SCHER, a cura di, *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1984 e *Music and Text. Critical Enquiries*, C.U.P., Cambridge 1995; M. M. STOLJAR, *Poetry and Song in Late Eighteenth-Century Germany*, Croom Helm, London 1985; J. NEUBAUER, *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, Yale University Press, New Haven, London 1986 e J.L. CUPERS, *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Brussels 1988.



Sovente gli studiosi di letteratura si sono occupati dei tentativi di poeti e scrittori di rendere musicale la propria scrittura. La musica viene generalmente considerata come una delle tecniche attraverso cui i romanzieri strutturano i propri lavori: da forma di imitazione degli effetti musicali a sottofondo, da bramosia per una sorta di trascendenza musicale a mezzo per raggiungere l'ordine attraverso il caos. Mezzo per fissare un equilibrio sulla struttura, sul tema o per giustapporre il materiale trattato, la musica offre una gamma molteplice di possibilità narrative e allusive.

Da parte loro, anche musicologi e compositori hanno mostrato un interesse costante per lo studio dei fenomeni musico-letterari. Berio, Dallapiccola, Cage, Boulez sono solo alcuni — forse più familiari — dei tanti che hanno studiato la presenza simultanea di musica e parole nella stessa opera d'arte, che sia opera lirica, il *Lied* ed altri tipi di musica vocale, come l'oratorio o la cantata, o, in misura minore, la musica a “programma”.

Ma vediamo brevemente cosa hanno detto i critici che maggiormente si sono interessati alla questione.

*Études de Musique et de littérature comparées*<sup>13</sup> di Coeuroy André è uno dei primi studi sistematici sull'argomento. Dai simbolisti a Duparc; da Mallarmé a Baudelaire; da Huysmans a Zola, da Samuel Butler a Synge; da Coleridge a Thackeray; da Walter Scott a Thomas Hardy, Coueroy si volge ad una meno lunga lista di musicisti influenzati dalla letteratura (Schumann, Weber, Brahms, Cornelius, Wagner e Litst), per toccare infine questioni di metodologia: che tipo di “influenza” ha esercitato la musica su un qualsiasi scrittore? In che modo la musica ha mutato la dottrina estetica di una qualsiasi scuola — romantici, preraffaelliti, ecc.? E l'opera di musicisti? Riconosciamo che alcuni temi letterari sono nati dalla musica?

In breve, il merito di Coueroy sembra quello di aver affrontato, fornendo degli interessanti esempi soprattutto nel campo letterario, problematiche metodologiche fondamentali per chi si avvierà allo studio di tale interazione.

Alle prime, seppure innovative, perplessità di Calvin Brown — che verranno ampliate e modificate nel suo monumentale *Music and Literature. A Comparison of the Arts* — fanno seguito le affermazioni di Gaither e Henry H. H. Remak o di Ulrich Weisstein, che sottolineano la presenza “necessaria” di una disciplina come la musica: essa deve, al pari di altre — architettura, scultura, pittura, filosofia, ecc. — essere relazionata alla

---

<sup>13</sup> Librairie Bloud & Gay, Paris 1923.

letteratura<sup>14</sup>. Al di là di suddetti riferimenti, degni di nota se pensiamo al contesto in cui vanno inseriti, tuttavia, non ritroviamo ulteriori digressioni.

Claudia S. Stanger propone una lettura strutturalista dell'approccio interdisciplinare di musica e letteratura. In base ad essa, si potranno applicare due tecniche: in primo luogo si può descrivere la funzione metaforica, ovvero la sostituzione della terminologia musicale e dei riferimenti musicali all'interno del testo per un concetto non necessariamente musicale. Ma di tale metodologia, la stessa studiosa ne evidenzia i limiti, in quanto l'uso metaforico della musica, essendo una sostituzione di un'idea, mantiene distinte le due arti. Lungo l'asse metonimica, invece, i puri elementi musicali possono essere inseriti all'interno del testo letterario, non sotto forma di un semplice riferimento alla musica, o di metafora musicale, bensì in un modo molto più sottile, la cui fruibilità sarà realizzata da una necessaria conoscenza musicale da parte del lettore. A differenza del primo, tale approccio pare alla Stanger volgere verso un'unione delle due arti, un'utilizzazione feconda delle possibilità intrinseche di ciascuna di esse di entrare, per così dire in comunione<sup>15</sup>.

Nel più recente *Fullness of Dissonance. Modern Fiction and the Aesthetics of Music*<sup>16</sup>, Melnick passa in rassegna i risultati di studi precedenti. Nonostante egli ne evidenzi i limiti, ribadisce come essi derivino in larga parte dal carattere di impercettibilità, "nonrappresentabilità" proprio della musica. Partendo da tali premesse, intraprende una lettura di scrittori quali Conrad, Mann, Eliot, Rilke, Woolf, Lawrence e Joyce, alla quale applica la nozione di dissonanza. Secondo tale prospettiva, si privilegiano quei testi ricchi di tecniche sperimentali, frammentazioni della narrazione, mutamenti della voce e dello stile.

---

<sup>14</sup> H. H. H. REMAK, "Comparative Literature. Its Definition and Function" in *Comparative Literature. Method and Perspective*, Southern Illinois University Press, a cura di F. HORST e N. P. STALLKNECHT, Carbondale, 1961, p. 41; U. WEISSTEIN, *Comparative Literature and Literary Theory. Survey and Introduction*, Indiana University Press, Bloomington 1973, p. 151. Altri fonti interessanti sull'argomento sono due vol. di saggi pubblicati dalla Modern Language Association of America, *Relation of Literary Study. Essays on Interdisciplinary Contributions*, New York 1967.

<sup>15</sup> S. C. STANGER, "Literary and Musical Structuralism. An Approach to Interdisciplinary Criticism" in *Comparative Literature*, a cura di C. Brown, Spring 1970, pp. 223-7.

<sup>16</sup> C. D. MELNICK, *Fullness of Dissonance. Modern Fiction and the Aesthetics of Music*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford 1994; Associated University Presses, London 1994.

Attenzione particolare richiede, infine, la lettura e la discussione del testo di Brown, la cui traduzione in italiano s' inserisce, secondo la curatrice, in un contesto nazionale già avviato di studi dei rapporti fra le due discipline:

La tradizione italiana nel campo dello studio dei rapporti fra musica e letteratura è indubbiamente una delle più autorevoli del mondo occidentale. I motivi sono molti, ma il principale risiede nel fatto che l'Italia è la patria dell'opera: ed è dalla nascita di questo genere musicale, nella Firenze del tardo Cinquecento, che si è affrontato nei tempi moderni in modo sistematico il problema del rapporto fra queste due arti, che si incontravano nel momento in cui un compositore iniziava a musicare un testo.<sup>17</sup>

Dalla secolare distinzione fra le arti belle e le arti utili, Brown si muove per sottolineare le affinità e i punti in comune fra le due in questione: la letteratura<sup>18</sup> — questo è uno dei primi che segnala — è «un'arte rivolta all'udito piuttosto che alla vista»: siamo, infatti, in grado di individuare istantaneamente «un verso zoppicante in una poesia o una falsa rima»<sup>19</sup>.

Tuttavia, sono anche evidenti le differenze: laddove le note musicali «non hanno relazioni con nulla che si trovi al di fuori della composizione musicale», la letteratura «utilizza suoni ai quali sono stati arbitrariamente apposti significati estrinseci».

Al di là di tali più o meno discutibili definizioni, il merito di Brown, a mio avviso, è quello di avere profusamente discusso di aspetti della letteratura musicale probabilmente poco noti al letterato/critico letterario: la musica vocale, il contrappunto, il melodramma, il *leitmotiv*, ecc. costantemente richiamano l'attenzione alle peculiarità di tale genere e alle possibilità di interazione con altri.

Cosa ne è della comprensione di tale interazione? Brown sembra rispondere che ai fini di un apprezzamento estetico di tale tecnica contrappuntistica occorre considerare le due parti separatamente, immaginare che esse siano separabili ad ogni momento l'una dall'altra.

---

<sup>17</sup> Ed. it. a cura di E. PANTINI, *Musica e Letteratura. Una comparazione delle arti*, Lithos Editrice, Roma 1996, p. 7. C. S. BROWN, *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, University Press of New England, Hanover, London 1987, 1948<sup>1</sup>.

<sup>18</sup> In particolare, Brown farà più sovente riferimento alle cosiddette "arti sorelle". Egli riconosce infatti che è la poesia ad avere subito una più forte influenza da parte della musica. Poiché la poesia richiede un'attenzione costante ai problemi di suono, «è facile che possa suggerire analogie musicali», laddove la narrativa ha una sua struttura peculiare con le proprie convenzioni, regole che determinano la scelta dei temi, dei personaggi, ecc.

<sup>19</sup> PANTINI, p. 31. «when we read we mentally hear sounds to such an extent that we instantly spot a halting line of poetry or a false rhyme» Inoltre, aggiunge Brown, le due arti «si estendono nel tempo e [...] richiedono un'ottima memoria per la loro comprensione.» p. 34.

Tuttavia, al di là del valore di ciascuna “parte”, mi pare che l’adozione di tale procedura di analisi alla lettura di testi che presentino caratteristiche simili, sia piuttosto limitativa. Immaginiamo, per esempio, di trovarci al teatro ed ascoltare:

1. un attore che parla con una musica in sottofondo
2. un attore che canta con una musica in sottofondo

Cosa ne percepiamo? Teniamoli separati e studiamoli: avremo un’idea più chiara ma cosa ne è dell’intenzione dell’autore? <sup>20</sup> La mancata conoscenza del contenuto di un libretto rende infatti la sua comprensione durante lo spettacolo a volte ardua <sup>21</sup>. Ne consegue una percezione delle parole meno diretta, meno spontanea rispetto alla musica <sup>22</sup>. Naturalmente, precisa Brown, non esiste un corrispettivo in letteratura. Gli scrittori che miravano ad ottenere un risultato analogo al contrappunto musicale si sono limitati a frequenti ed improvvisi spostamenti da un elemento ad un altro, all’uso simultaneo di due distinte trame o punti di vista <sup>23</sup>.

La possibilità di ottenere un vero effetto contrappuntistico può essere ottenuta in teatro. Drammi elisabettiani offrono degli esempi in cui tuttavia le varie parti vengono pronunciate, rappresentate una per volta, una dietro l’altra, accompagnate dalla presenza fisica degli attori stessi. Le espressioni facciali, i costumi e i gesti contribuiscono infatti alla realizzazione di una più semplice compresenza di due linee contrappuntistiche.

---

<sup>20</sup> Tali interrogativi verranno posti nuovamente al momento di osservare più da vicino le opere irlandesi prese in esame.

<sup>21</sup> Schumann si sarebbe rifiutato di leggere il libretto prima della prima. Quando l’occhio è stato guidato dalla parola scritta, egli scrive, «l’orecchio non è più capace di giudicare liberamente»: l’ascoltatore deve poter cogliere, a suo avviso, “pensieri” e “immagini” direttamente prodotti dai “suoni musicali”.

<sup>22</sup> In *Anatomia della Critica* N. Frye affianca tale possibilità di interazione fra le due arti ad altre due: «C’è anche la tendenza ricorrente opposta, a modificare e semplificare le strutture musicali per dare più rilievo alle parole [...] nel madrigale le parole vengono rilanciate da una voce all’altra sicché il ritmo poetico si perde, e l’*imagery* delle parole è espressa con la tecnica della cosiddetta musica a programma. Vi si trovano a volte lunghe parti fatte di parole senza senso e, intere raccolte sono concepite “per voci o per viole”, il che rivela la superfluità delle parole.» N. FRYE, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1957; trad. it. di P. Rosa-Clot e S. S tratta, *Anatomia della Critica*, Einaudi, Torino 1969, pp. 366-7.

<sup>23</sup> Brown cita Conrad Aiken, che si è preoccupato di adattare gli effetti e i mezzi musicali all’uso letterario, autore di una poesia dal titolo, appunto, *Un contrappunto*.

## 2.4 Opera come arte mista: letteratura musicale o musica teatrale?

Strictly speaking one might define opera as an unmusical invention for the pleasure of unmusical people.

Schopenhauer

Con il mio tipo di musica, le parole portano il dramma, la musica è nelle parole. Se all'inizio impari a cantare le note piuttosto che le parole, allora ti metti nei pasticci.

Pavarotti

Chi comprende poco la musica sinfonica, probabilmente, prosegue Brown, potrà trovare fonte di maggiore chiarezza — per la presenza di «molte possibilità di svago che vanno al di là della musica in sé»<sup>24</sup> — e dunque di più grande diletto, nel genere dell'opera.

Ma, si potrebbe obiettare, cosa rimane del messaggio al pubblico che non se ne intende di musica e non percepisce le parole, anche quando non ne conosce la lingua? Come ha rilevato Michel Imberty, grazie a intonazioni, accenti, espressioni vocali, seppure «deformate, amplificate o spostate dalla musica», si possono percepire entusiasmi, dubbi, lamenti, invocazioni, urla, ecc. che costituiscono una «sorta di espressività propria della voce», «un'espressività di linguaggio senza parole»<sup>25</sup>, una melodia della parola. I tratti intonativi hanno un impatto sul significato qualsiasi esso sia. Cosicché identificando tali tratti, o intonemi specifici, può avere luogo l'interpretazione del senso delle parole cantate sia che siano ambigue o mal udite.

È difficile, via via che si discute delle varie interpretazioni e definizioni date da critici, letterati, musicologi, tenori, ecc. individuare posizioni concordi.

Lo stesso Mendelssohn auspicava l'equilibrio delle due componenti: musica e poesia non devono essere subordinate l'una all'altra. Soluzione che anche Lessing mostra di preferire quando ricorda che, sebbene la poesia e la musica si siano separate in modo naturale rispetto alla loro antica unione, sarebbe comunque riduttivo pensare a una loro congiunzione nei termini di

---

<sup>24</sup> PANTINI, p. 141. Inoltre, offre un «tipo di frequentazione musicale meno tediosa a cui rivolgere il proprio interesse.» «an opera offers many non-musical distractions [...] is the least obnoxious form on which to display one's interest» p. 142.

<sup>25</sup> M. IMBERTY, *Suoni, emozioni, significati. Per una semantica psicologica della musica*, a cura di L. Callegari e J. Tafuri, Clueb Editrice, Bologna 1999, pp. 161-2.

semplice subordinazione di un'arte ausiliaria rispetto ad un'altra, ignorando l'effetto comune che esse sono in grado di produrre.

Quando si parla di letteratura musicale, tuttavia, all'unanimità viene sostenuto il ruolo importante svolto dalla parola. Portatrice di trama, intrighi, emozioni, in breve, riesce a fornire quella particolarità che va al di là della portata della musica. Sì, non può trasmettere quel senso di pace che così intensamente viene fornito da una composizione musicale, ma è in grado di dirci chi si trova in quello stato di pace, dove, perché, quando e in quali circostanze. La musica illustra l'idea di un testo quanto il testo spiega la struttura peculiare della musica. L'una diviene spiegazione ed illustrazione dell'altra.

\* \* \*

## 2.5 Parole “irlandesi” e musica italiana

Gabriel recognized the prelude. It was that of an old song of Aunt Julia's –Arrayed for the Bridal. Her voice, strong and clear in tone, attacked with great spirit the runs which embellish the air and though she sang very rapidly she did not miss even the smallest of the grace notes. To follow the voice, without looking at the singer's face, was to feel and share the excitement of swift and secure flight.

James Joyce

Riascolto *I Puritani* di Bellini per cercare di cogliere le sensazioni che il brano in cui Elvira si prepara alle nozze possa suscitare in me. “Una vecchia canzone”, la vuole definire Joyce, il quale nonostante più volte arricchisca la novella di riferimenti musicali, lo fa con una disinvoltura tale da fare sentire a proprio agio persino il lettore meno colto. E così apprendiamo *en passant*, da un altro personaggio, Mr Browne, delle compagnie italiane che un tempo

used to come to Dublin – Tietjens, Ilma de Murzka, Campanini, the great Trebelli, Giuglini, Ravelli, Aramburo. Those were great days, he said, when there was something like singing to be heard in Dublin. He told too of how the top gallery of the old Royal used to be packed night after night, of how one night an Italian tenor had sung five encores to *Let me like a Soldier* fall, introducing a high C every time [...] “Why did they never play the grand old operas now,” he asked, *Dinorah*, *Lucrezia Borgia*?<sup>26</sup>

Che *Adorna per le nozze* fosse una canzone nota al pubblico irlandese corrisponde a verità. *I Puritani* venne infatti rappresentato a Dublino per la prima volta nel 1837, presso il Theatre Royal di Hawkins Street, l'odierno cinema Screen, dietro il Trinity College. Nello stesso teatro, fin dall'ottobre del 1827, il pubblico irlandese assistette ad un vasto numero di opere italiane: da *Agnesi* di Ferdinando Paer<sup>27</sup> ai capolavori di Rossini — *Tancredi*, *L'italiana in Algeri*, *Il turco in Italia*, *Otello*, *La Cenerentola*, *La*

---

<sup>26</sup> “The Dead”, p. 227. «venivano sempre a Dublino: Tietjens, Ilma de Murzka, Campanini, il grande Trebelli, Giuglini, Ravelli, Aramburo. Quelli sì che erano tempi, diceva, quando era possibile sentir cantare sul serio a Dublino. Raccontava di come non passasse sera senza che il loggione del Royal fosse gremito, e del tenore italiano che aveva dovuto ripetere cinque volte l'aria *Lasciatemi cader come un soldato*, salendo ogni volta al do di petto [...] Perché oggi, diceva, non si danno le grandi opere di un tempo, che so, *Dinorah* o *Lucrezia Borgia*?» “I morti” p. 184.

<sup>27</sup> Prima opera della primissima stagione del 1827.

*gazza ladra*, *La donna del lago* e *Il barbiere di Siviglia*; da *L'elisir d'amore* di Donizetti nel 1838 a *Ernani* di Verdi nel 1849<sup>28</sup>. Tale attività, che vide l'interpretazione di artisti italiani di opere in italiano, si svolse con relativa assiduità fino al novembre del 1871, data dell'apertura del Gaiety Theatre — che divenne una sorta di suo rivale — a South King Street, per poi cessare definitivamente con l'incendio del 9 febbraio 1880, che ne causò la quasi totale distruzione.

John Allen in un suo saggio sull'argomento<sup>29</sup> presenta il panorama musicale della capitale irlandese a partire degli anni Cinquanta, quando la Dublin Grand Opera Society avvia un'intensa attività organizzativa, nel seguente modo:

Observant readers will have noticed that many of the operas performed at the Gaiety during this 1950s-1960s period were more or less the same ones as those done at the old Theatre Royal a hundred years before. And indeed they were, leaving out the now mainly out-of-fashion works by Rossini, Bellini and Puccini operas. Otherwise, there were only three Italian operas produced in Dublin which were written after Puccini's *Turandot* – which had its posthumous première in Milan in 1926. These were *Cecilia*, an opera based on the life of the patron saint of music by the Italian composer-priest Licinio Refice, who conducted the Dublin performances in 1954; and a couple of one-acters by Salvatore Allegra, dating from 1934 and 1936, and also conducted in Dublin by their composer.<sup>30</sup>

Nel sottolineare la breve distanza temporale che separa tali rappresentazioni dalle loro prime continentali, Allen sembra giungere ad una spiegazione: il gusto per l'opera non è mutato da quello di cento anni prima. Si assiste ad un crescente conservatorismo da parte del pubblico irlandese,

---

<sup>28</sup> Al 1848 risale il costituirsi della Royal Irish Academy of Music. Qui insegnò dal 1882 al 1928 un certo Michele Esposito, che, a differenza di compositori irlandesi, rimase in Irlanda e sostenne il ritorno alle melodie della musica folclorica. Prima ancora di lui, un altro artista italiano decise di rimanere in Irlanda, dove morì nel 1762, Francesco Geminiani.

<sup>29</sup> J. ALLEN, "Italian Opera in Dublin" in *Music in Ireland, 1848-1998*, a cura di R. PINE, Mercier Press, Cork 1998, pp. 56-64.

<sup>30</sup> «Attenti lettori avranno notato che molte delle opere rappresentate al Gaiety durante gli anni '50 e '60 furono più o meno le stesse di quelle del vecchio Theatre Royal di cento anni prima. E in effetti, se tralasciamo le opere ormai fuori moda di Rossini, Bellini e Puccini, esse lo erano. Solo tre opere italiane, scritte dopo il *Turandot* di Puccini – che ebbe la sua prima postuma a Milano nel 1926 vennero prodotte a Dublino. Queste furono *Cecilia*, un'opera basata sulla vita della santa patrona della musica, del prete compositore italiano Licinio Refice, che diresse le rappresentazioni dublinesi del 1954; ed una coppia di opere di un atto di Salvatore Allegra, che risalgono al 1934 e al 1936 e dirette anche queste a Dublino dallo stesso.» Ivi, p. 63.



atteggiamento che si “è consolidato negli ultimi anni”<sup>31</sup>. Tuttavia, precisa, esso non è peculiare della situazione locale:

The fear of so-called ‘modern’ operas - i.e., Italian operas written after the 1920s - and any opera in any other language written in this century - is not a particularly Irish thing [...] There is a widespread fear of anything that people “don’t know!” or “can’t pronounce” or are afraid might be “too heavy!” whatever that means.<sup>32</sup>

Al di là di alcune riflessioni sullo stato di salute dell’opera italiana “classica” e contemporanea e del suo pubblico<sup>33</sup>, non si può non parlare della presenza nella capitale irlandese, attorno agli anni Cinquanta, grazie ai fondi stanziati dal Governo italiano, di celebri cantanti italiani che recitavano in produzioni italiane di opere italiane: *Il Trovatore* di Verdi con la soprano Caterina Mancini e il baritono Paolo Silveri nel 1954; la *Tosca* di Puccini che vide Tito Gobbi prima e Giuseppe di Stefano dopo, interpretare il personaggio di Scarpia; un anno dopo Maria Caniglia nel ruolo della protagonista; nel 1961 l’*Aida* di Verdi con Piero Cappuccilli, che sarebbe divenuto il baritono verdiano più famoso della sua generazione; per giungere, brevemente, al 1963, anno del soprano Luisa Marigliano e dei tenori Ugo Benelli, Umberto Borsò e Luciano Pavarotti<sup>34</sup>, per citarne alcuni.

È una stranezza o una mancanza, l’assenza del nome di Caruso nel saggio di Allen? Il riferimento al celebre tenore nella novella volte citata di Joyce<sup>35</sup> è indicativo della sua notorietà.

---

<sup>31</sup> «And that conservatism on the part of the opera-goers of Dublin – indeed, of Ireland as a whole – has consolidated itself in recent years.» *ibidem*.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 63-4. «Il timore delle cosiddette opere “moderne” – ovvero opere italiane scritte dopo gli anni Venti – e qualsiasi opera in altra lingua scritta in questo secolo - non è una cosa particolarmente irlandese [...] Vi è una diffusa paura fra la gente, di tutto ciò che “non si conosce!” o “non si sa pronunciare” o si pensa sia “troppo pesante!” checché questo significhi.»

<sup>33</sup> Tale discussione, per quanto interessante e delicata, richiederebbe altra sede.

<sup>34</sup> ALLEN, *op. cit.*, p. 62. Allen precisa che l’“eroe del momento”, nonostante Pavarotti avrebbe di lì a poco ottenuto grandi successi, fu il tenore Umberto Borsò ad avere parti in *Manon Lescaut*, *Norma*, *Aida*, *Turandot*, *Tosca*, *Il Trovatore*, *Un ballo in maschera*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Lucia di Lammermoor* e *Andrea Chenier*.

<sup>35</sup> Mr Browne domanda a Mr Bartell D’Arcy dove siano andati a finire i bravi cantanti. «“Ma a Londra, a Parigi, a Milano” rispose Mr Bartell D’Arcy con trasporto, “Caruso, per esempio, è di certo all’altezza, se non migliore, di quelli che avete menzionato.” “Sarà” disse Mr Browne “ma devo dirvi che ne dubito molto.” “Oh, darei qualsiasi cosa, pur di sentire cantare Caruso” disse Mary Jane.» Joyce, *op. cit.*, p. 184. «“In London, Paris, Milan” said Mr Bartell D’Arcy warmly. “I suppose Caruso, for example, is quite as good, if not better than any of the men you have mentioned.” “Maybe so,” said Mr. Browne. “But I

Eccessivamente tale da essere volutamente tralasciata nel momento in cui si progetta la composizione di un *play*. È questo l'atteggiamento del drammaturgo irlandese (e anche autore di un romanzo) Tom Murphy (1936 ) al quale sicuramente si deve, al giorno d'oggi, la fama, in Irlanda, di un tenore meno spesso discusso: Beniamino Gigli (1890-1957). E allora, ascoltando la voce di chi ha suscitato emozioni e alimenta ricordi, di chi, probabilmente è nato due generazioni prima della mia, mi sono chiesta: cosa rappresentava Gigli? Qual'è l'immagine che di lui si aveva e si conserva oggi?

Nell'avviare l'analisi di quella che mi pare, fra gli esempi qui riportati, il più interessante ai fini di un dibattito sulla relazione fra musica e letteratura, altri punti mi sono sembrati importanti. La descrizione musicale e non musicale della musica; la concettualizzazione della musica e i comportamenti legati ad essa <sup>36</sup>; l'attenzione al suono; lo studio del contesto socio-culturale in cui s'inserisce e si concretizza l'interesse e la (non/)conoscenza della musica italiana da parte dello scrittore sono stati considerati ogni volta che si è riletto il testo preso in esame.

---

may tell you I doubt it strongly.” “O, I’d give anything to hear Caruso sing,” said Mary Jane.» JOYCE, *op. cit.*, p. 227.

<sup>36</sup> Prosa, teatro e musica, cosa ne è, una volta insieme, delle rispettive peculiarità? Quale ruolo assume la musica all'interno di un testo/di una rappresentazione nata per il teatro, destinata ad essere udita/osservata da un pubblico che sovente non s'intende di musica? E quando vi è una corrispondenza, non percepita, fra le battute – ovvero le vicende – dei personaggi e i brani ascoltati in sottofondo? Quali criteri adotteremo? Di critica musicale, letteraria o teatrale?

## 2.6 The Gigli Concert: magia aspirazione o incantata temporalità?

Singing, d'yeh know? The only possible way to tell people...who you are?

But it can be done. To sing. The sound to clothe our emotion and aspiration. And what an achievement

Once Beethoven said that nothing – music included – can surpass human voice, which takes over.

Tom Murphy<sup>37</sup>

“È strano”, mi ha confidato un drammaturgo siciliano qualche tempo fa, «che sia stato scelto Gigli, perché in qualche modo è stato, o veniva associato ad un’immagine di goffaggine», lasciando forse intuire che questa probabilmente sia sfuggita, quasi dovesse universalmente essere riconosciuta, proprio per il diverso contesto in cui è stata inserita, all’autore originario di Tuam, contea di Galway.

Dopo avere letto il *play* di Tom Murphy dal titolo *The Gigli Concert*<sup>38</sup> non posso non documentarmi sulla persona, vita e carriera del tenore italiano. Con sorpresa, trovo delle conferme, seppure a mio avviso poco rilevanti, di ciò che mi è stato detto: Paolo Padoan riconosce che sicuramente Gigli «non si giovava affatto d’una bella ed elegante presenza (era piccoletto e grassoccio)»<sup>39</sup>; lo stesso tenore, nelle sue *Memorie*, ricorda come il «*Brooklyn Eagle* [...] dopo una rappresentazione dell’*Andrea Chénier*, aveva osservato sprezzantemente che sembrav[a] un “poeta ben pasciuto”»<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> «Cantare sai? L’unico modo per dire alla gente [...] chi sei? ‘Ma si può fare. Cantare. Il suono che riveste le nostre emozioni e le nostre aspirazioni. E che successo». La traduzione è della sottoscritta, così come sarà la traduzione di tutti i brani citati dall’opera di Murphy. L’ultima è di un’intervista dell’agosto del ’98.

<sup>38</sup> T. MURPHY, *The Gigli Concert*, in *Plays*: 3, Methuen Drama 1994, 1988<sup>1</sup>. La raccolta contiene anche *The Morning After Optimism* e *The Sanctuary Lamp*. Il *play* è stato rappresentato per la prima volta all’Abbey Theatre il 29 settembre 1983; rirappresentato il 19 marzo 1991 presso lo stesso teatro e a Londra, presso l’Almeida Theatre il 3 gennaio dell’anno seguente.

<sup>39</sup> P. PADOAN, *Beniamino Gigli*, Piovani, Abano Terme, Padova 1982, p. 6. Inoltre, scrive: «Si chiudevava un occhio sul suo trucco approssimativo e sulla sua non proprio disinvoltata azione scenica.», p. 49.

<sup>40</sup> B. GIGLI, *Memorie*, Mondadori, Milano 1957, p. 201.

Il tenore, che decise, durante una delle sue prime lunghe tournées, negli Stati Uniti, di fare quotidianamente esercizi fisici insieme ad un allenatore personale, tuttavia è ricordato e in Italia e all'estero per la sua voce. Enrico Stinchelli così la descrive:

un apparato vocale ottimo per essere adeguato a ogni genere operistico: una voce di velluto, calda e suadente, omogenea in tutti i registri, estesa fin oltre il do [...] incantevole nella mezzavoce [...] in particolare sapeva far uso eccellente dei cosiddetti "suoni misti".<sup>41</sup>

La sua capacità di sapere cogliere una tonalità quasi mediatica viene sottolineata dallo stesso Padoan:

In Gigli non c'era chiaramente la conturbante sensualità del timbro brunito di Caruso, e né quel piglio veemente che portava il napoletano all'accento drammatico, ma altre qualità come la limpidezza del timbro, la spontaneità del suono, la morbidezza del canto. Per cui a Gigli, più che il dolore dell'amante tradito era più congeniale il suo stato d'estasi, il sogno sospirato o persino il tenero compatimento. Gelosia, ira, furore erano sentimenti estranei sia al suo carattere e sia alla sua vocalità, e quindi difficilmente potevano essere da lui espressi con convinzione. Niente quindi accenti disperati, ma solo voce rotta dalle lacrime, voce di pianto.<sup>42</sup>

Ma, partiamo dall'inizio o dalla fine?

Nella sua gloriosa ascesa artistica nella quale toccò le vette più alte egli fu sempre [...] ambasciatore di italianità. Le numerose folle di ogni paese, tratte dal magistero del suo potente e dolcissimo canto verso le regioni dell'assoluta bellezza, non potevano dissociare il nome di Beniamino Gigli dal nome d'Italia.<sup>43</sup>

È con tali parole che il 3 dicembre 1957, Giovanni Leone, l'allora presidente della Camera, commemora Beniamino Gigli, morto tre giorni

---

<sup>41</sup> E. STINCHELLI, *Le stelle della Lirica*, Gremese, Roma 1986, pp. 38-9.

<sup>42</sup> PADOAN, *op. cit.*, p. 45. Quasi al termine della stagione speciale dell'Abbey Theatre - svolta dall'1 al 14 ottobre del 2002 - dedicata all'opera Tom Murphy, si è tenuto presso il Music Centre di Temple Bar un concerto di brani suonati e cantati durante tutte le sue rappresentazioni teatrali. Il presentatore, introducendo alcuni dei brani che si ascoltano durante *The Gigli Concert*, ha spiegato che Murphy non ha scelto Caruso, né il celebre tenore irlandese McCormack, ma Gigli per la sua "soft high voice", caratteristiche, a mio avviso, che sembrano coincidere con quelle rilevate dai critici sopra menzionati.

<sup>43</sup> Vedi AA.VV., *Lirica. Voci a confronto*, vol. I, Fabbri ed., Milano 1987, p. 12. Lo stesso Gigli scrive in *Memorie*: «In seguito, ovunque il mio canto fosse applaudito in località remote [...] ho sempre sentito che quegli applausi andavano più all'Italia che a me personalmente, giacché senza l'Italia non sarei stato nulla. E il pensiero dell'Italia ha sempre significato per me, innanzitutto e soprattutto, i semplici, piacevoli, antichi edifici e il paesaggio che hanno circondato la mia infanzia.» *Op. cit.*, p. 16.

prima presso la sua casa di Roma. Nonostante quello che si potrebbe dire riguardo alla retorica del cosiddetto “messaggero dell’italianità all’estero”, di cui Gigli inevitabilmente diventa icona durante l’occupazione nazista, si deve ammettere che egli contribuì ad incrementare all’estero il mito del tenore italiano, ancora vivo dopo la morte di Caruso del 1921, e sostenuto anche dalla presenza di cantanti quali Lauri Volpi, Martinelli, Schipa, ecc.

Dunque, la fama internazionale di un artista che inevitabilmente giunge a rappresentare il prototipo del tenore italiano *par excellence* ed i vari concerti che tenne in Irlanda<sup>44</sup>, insieme ad altre buone ragioni di cui si discuterà via via, contribuiscono alla scelta da parte di Murphy, del tenore quale “protagonista” o “personaggio” del suo *play*<sup>45</sup>.

Fintan O’Toole, critico e giornalista dell’*Irish Times*, così introduce il valore dell’immaginario del canto e della musica nella vita e nella società in cui cresce e si forma il drammaturgo:

In every town in Ireland in the forties and fifties there were obsessional devotees of classical music, particularly of opera, for whom the drabness and confinement of life were negated by the colour and expressiveness of this expansive sound. Murphy’s parents both sang at home and he himself has a fine tenor voice [...] Murphy has gone much further than almost any other playwright in his integration of music into his plays, making it not just a device or a relief from the action, but a central image of his characters’ aspirations [...] Murphy’s voice is both a blessing and a curse: a blessing because it is good a curse because it is not good enough to make him a great singer, to allow him to express himself through his voice, directly and without mediation.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> 1934: 3 novembre, Capitol Hall, Dublino; 5 novembre, Ulster Hall, Belfast; 1937: 6 novembre, Royal Theatre, Dublino, 9 novembre, Ulster Hall, Belfast; 1939: 11 marzo Royal Theatre, Dublino, 13 marzo Ulster Hall, Belfast; 1946: 7 dicembre, Royal Theatre; 1949: 6 ottobre King’s Hall, Belfast; 1954: 3 aprile Royal Theatre, Dublino, 6 aprile King’s Hall, Belfast, aprile Savoy Theatre, Cork. Si tratta per ogni caso di concerti con brani tratti da vari libretti. Interrompe la sua carriera nel 1955.

<sup>45</sup> Metaforicamente parlando, ben inteso, perché, sebbene il titolo possa trarre in inganno, non si svolge, né si svolgerà né si programma un concerto, così come non esiste un ruolo per Gigli in quanto “personaggio”.

<sup>46</sup> «In ogni cittadina, nell’Irlanda degli anni Quaranta e Cinquanta, vi erano veri e propri devoti, ossessionati di musica classica, in modo particolare di opera, per i quali la noia e l’isolamento della loro vita venivano annullati dall’espressività di questo ampio suono. I genitori di Murphy erano soliti cantare a casa e Murphy stesso ha una bella voce da tenore [...] Murphy si è spinto più in là di qualsiasi altro drammaturgo nell’integrazione della musica nelle sue opere, facendone non soltanto un mezzo o un conforto all’azione, ma un’immagine centrale delle aspirazioni dei personaggi [...] la voce di Murphy è una benedizione e una maledizione: una benedizione perché è una buona maledizione in quanto non è buona abbastanza da renderlo un buon cantante, da permettergli di esprimersi attraverso la voce, direttamente e senza mediazione» F. O’TOOLE, *The Politics of Magic*, New Island Books, Dublin 1994, p. 32.

Murphy aveva diciotto anni quando Gigli cantò per l'ultima volta in Irlanda, e da quanto mi racconta lui stesso, la seconda volta che lo incontro per un'intervista <sup>47</sup>, era la voce di Gigli quella che di tanto in tanto ascoltava alla radio durante quegli anni della sua giovinezza trascorsa a Tuam.

Undici brani tratti da opere, arie, recital, più o meno noti, formano la struttura del *play*. Uno sguardo alle direzioni sceniche nello *script*, anche se preferirei parlare di *performance* teatrale, lascia immaginare quanto sia musicale l'opera in questione.

Fin dalla prima scena del primo atto, si può udire la voce di Beniamino Gigli "distorta" quasi si voglia simulare il rumore di un vecchio disco, che, «*sospesa per aria, aspetta (di essere scoperta?), che canta 'O Paradiso', si unisce al rumore del traffico che proviene dalla strada. E alla fine si perde.*» <sup>48</sup> Introdotto come musica di preludio, il brano viene riproposto alla fine della scena prima e l'inizio della seconda; alla fine della scena terza e durante - e come "parte" - della scena quarta. Ripercorrere il percorso della melodia più celebre di *L'Africaine* <sup>49</sup> all'interno di *The Gigli Concert* mi aiuta a fornire un più facile resoconto, seppure parziale, di ciò che avviene sul palcoscenico. Ma, viene spontaneo porsi la domanda: quale criterio ha seguito Murphy nella selezione e nell'inserimento delle varie melodie all'interno di specifici momenti del suo *play*? Murphy afferma di avere scelto le melodie solo istintivamente, facendo attenzione alla musica. Il contenuto di *O'Paradiso*, a suo avviso, è universalmente comunicabile, poteva essere scritto in giapponese, il suo messaggio, il suo significato sarebbe stato trasmesso lo stesso.

Le prime note e la voce del tenore italiano accompagnano l'alzarsi delle luci nell'unico luogo che fa da *setting* al *play*: lo studio/abitazione di JPW King, quarantaseienne inglese, da cinque anni in Irlanda <sup>50</sup> e come indicano le lettere rovesciate sulla finestra del suo monolocale, di "professione", "dynamotologist". La traduzione letterale di questa parola, in italiano, renderebbe omaggio alla stranezza della stessa, o più precisamente, alla sua assenza dal vocabolario (inglese). Movimento, setta o associazione

---

<sup>47</sup> Il 21 novembre 2001.

<sup>48</sup> «*Beniamino Gigli's voice, distorted, hanging in the air, waiting (to be discovered?), singing "O Paradiso", mingling with the traffic noise that rises from the street outside. And becoming lost eventually.*» MURPHY, *op. cit.*, p. 165.

<sup>49</sup> Opera in cinque atti di Giacomo Meyerbeer su libretto di Eugène Scribe, la cui prima rappresentazione si svolse il 28 aprile 1865 all'Opéra, Parigi. L'aria, nota come *Beau Paradis* è tratta dal quarto atto.

<sup>50</sup> Seppure rivendichi origini irlandesi: la nonna era della contea di Tipperary.

utilitaristica, il gruppo al quale JPW apparteneva un tempo — perché probabilmente non esiste neanche più e perché il suo fondatore Steve, “un pensatore rivoluzionario”, del quale ha una foto sulla parete, lo ha “abbandonato” — non è, specifica lo stesso inglese, di orientamento militaristico, quasi a volere negare riferimenti alle attività dell’IRA. Di fronte la semplice essenzialità della battuta di Uomo Irlandese e del *play* stesso — «Dicevano sui giornali [...] che voi dicevate che tutto è possibile» — si susseguono le disquisizioni di sapore filosofico truffaldino di JPW:

we have gone beyond the macroscopic level into the subatomic world, and substance is simply – nonsense. Atoms, my friend. Atoms consist of whirlings – you may call them particles but we call them whirlings - and whirlings are not made of – anything. But what are our whirlings presently doing? In layman’s terms, dancing with each other, and that is an awful waste of energy. So what are we to do? Process of destratification until we arrive at that state we call Nihil where we can start putting our little dancers to proper work, and working properly they can go a very long way indeed to project you beyond the boundaries that are presently limiting you.<sup>51</sup>

Quale sia stata di preciso la sua attività non è ben chiaro. Tuttavia sappiamo con sicurezza — e le *stage directions* ci aiutano in questa direzione — che trascorre le giornate ad oziare, nella confusione della stanza; non disdegna di bere qualche goccio di vodka; con un marchingegno illegale chiama di tanto in tanto una certa Helen, che non ne vuole sapere nulla di lui — e non apparirà mai sulla scena — mentre un’altra di nome Mona, che ha conosciuto al supermercato, gli rende regolari visite.

Da fugace osservatorio mattutino del mondo esterno, lo studio si ricongiunge ad esso nel momento in cui, dietro i pannelli vetrati che danno sulle scale si delinea la sagoma di un uomo. Quando appare, così si presenta il personaggio dell’IRISH MAN:

*the expensive respectable dress, top coat, silk scarf, gloves, hat (hat a little out of keeping: 30s-40s American style – as worn by Gigli) and IRISH MAN’s hand in his pocket, quietly toying with something – a recurring action – it could be a gun.*<sup>52</sup>

<sup>51</sup> «ma noi siamo andati al di là del livello macroscopico, nel mondo subatomico e la sostanza è semplicemente – una sciocchezza. Atomi, amico mio. Gli atomi consistono di vortici – voi li chiamate particelle, ma noi li chiamiamo vortici – e i vortici sono fatti – di nulla. Ma che fanno i nostri vortici al momento? In termini laici, ballano l’uno con l’altro e ciò è un immenso spreco di energie. Allora, che facciamo? Processo di destratificazione fino a quando non arriviamo allo stato che chiamiamo Nichilo, dove possiamo iniziare a mettere i nostri piccoli danzatori al lavoro, e lavorando correttamente essi possono persino proiettarci al di là dei confini che al momento ci limitano.» MURPHY, *op. cit.*, pp. 168-9.

<sup>52</sup> «il costoso ed elegante abito, soprabito, sciarpa di seta, guanti, cappello (cappello che stona: stile americano anni ’30-’40 – come quello indossato da Gigli) e la

Tuttavia, occorre precisare, prima ancora di potere osservare l'irlandese ed apprendere che è un marito e padre silenzioso, un costruttore insoddisfatto<sup>53</sup>, soggetto a frequenti crisi depressive, lo sentiamo bisbigliare il suo vago e incomprensibile desiderio, o ossessione, di cantare<sup>54</sup>.

È durante questa stessa visita, la prima di una serie di sei sedute, che Uomo Irlandese cerca di raccontare la sua fissazione. Perseguitato dall'idea di cacciare i nomadi dal terreno dove intende costruire altre case, intenzionato ad ucciderli, viene fermato dalla moglie e così si ritrova ancora una volta ad ascoltare il disco per il resto della serata:

IRISH MAN: My outbursts – are taking me by surprise. I don't know where the next one will lead me... I want to sing.

JPW: That's one way of putting it.

IRISH MAN: I want to sing.

JPW: That's what I thought you said out earlier.

IRISH MAN: Like Gigli. He was a tenor.

JPW: Why not Caruso?

IRISH MAN: It's Gigli.

JPW: Ah, we must not aim too high.

IRISH MAN: (Sharply) I've read one or two of snob things about Gigli.

JPW: He was emotional, was he?

IRISH MAN: Caruso is another thing.

JPW: You want to sing like Gigli, inverted commas.

IRISH MAN: No inverted commas.<sup>55</sup>

*mano di Uomo Irlandese in tasca, che gioca tranquillamente con qualcosa – un gesto ricorrente – potrebbe essere una pistola.» Ivi, p. 167.*

<sup>53</sup> «Them houses were built out of fact: corruption, brutality, backhanding, fronthanding, lump labour and a bit of technology.» «Le case che ha progettato sono state costruite per via di fatti: corruzione, brutalità, pagamenti illeciti e leciti, pugnalate alle spalle, lavoro duro e un po' di tecnologia» MURPHY, *op. cit.*, p. 173.

<sup>54</sup> Uomo Irlandese bussa alla porta: «JPW. Yes? IRISH MAN Mr King? JPW Who is it? [...] Who is that? IRISH MAN Can I come in? JPW Pardon? IRISH MAN To talk. JPW To what? IRISH MAN (muffled). To sing. JPW What did you say? [...] What did he say? To what? [...] Bloody Hell!», Murphy, *op. cit.*, p. 166. ['JPW. Sì? Uomo Irlandese. Signor King? JPW. Chi è? [...] Chi c'è? Uomo Irlandese. Posso entrare? JPW. Scusi? Uomo Irlandese. Per parlare. JPW. Per far cosa? Uomo Irlandese (smorzato). Per cantare. JPW. Che ha detto? [...] Che ha detto? Per cosa? [...] Maledizione!» *ibidem*

<sup>55</sup> «Le mie - esplosioni - mi prendono alla sprovvista. Non so dove mi porterà la prossima [...] Voglio cantare. JPW. E mettiamola così. Uomo Irlandese. Voglio cantare. JPW. Questo è quello che pensavo avesse detto prima. Uomo Irlandese. Come Gigli. Era un tenore. JPW. Perché non Caruso? Uomo Irlandese. Come Gigli. JPW. Ah, dobbiamo aspirare a più in alto. Uomo Irlandese. (bruscamente). Ho letto una o due cose snob su Gigli. JPW. Aspetti. Era emotivo, no? Uomo Irlandese. Caruso è un'altra cosa. JPW. Aspetti. Vuole cantare, come Gigli, tra virgolette. Uomo Irlandese. Nessuna virgoletta.» Ivi, pp. 174-5.



La stessa domanda, “Perché non Caruso?” o perché non qualche altro tenore, io, non ho potuto non porla a Tom Murphy, che mi ha risposto:

Caruso would be too obvious [...] I wanted somebody also who came a bit later than Caruso. I'm very fond of Gigli's songs that even when he's seventeen years of age still had a very pure clean sound almost like a boy's sound of innocence [...] I think Gigli had two voices: robusto and almost falsetto [...] it sounded very spiritual to me and I needed a voice that when somebody like the Irish Man in the play that it would perhaps remind him of childhood [...] But I had heard Gigli when I was growing up as a boy and I thought his voice was very beautiful and I think that if you talk about great singers you have to think about Italians [...] when we talk about opera for the general public that has to be [...] with La Scala, Italy in general. But, mainly, I think quality, the type of voice that Gigli had.<sup>56</sup>

Murphy, ricorda O'Toole, canticchiava da giovane, ma la sua voce non era sufficientemente buona da consentirgli d'intraprendere la professione. Probabilmente questo è uno dei motivi per i quali, Murphy ha voluto che il suo personaggio volesse cantare e non suonare uno strumento. Ad una persona incapace di suonare e di cantare potrebbe forse sembrare legittimo domandarsi se piuttosto che cantare, Uomo Irlandese avrebbe voluto suonare. No, mi risponde Murphy. Se si canta senza essersi esercitati, il suono che esce dalla propria bocca non equivarrà a nulla, anche se si ha una bella voce. Al contrario, anche un inesperto può prendere in mano uno strumento, laddove sia possibile e strimpellarlo, aggiunge il drammaturgo. Inoltre,

I did have a good voice. I have said publicly that there was a time when I was envious of singers [...] I think that if I have a fiddle or a piano, an instrument, but if I start to sing it's coming out of my body [...] so it is an expression of me I think that words are inadequate to express the emotions that you feel but if you get on singing in a moment [...] I think that singing is a heightened form of expression, that there is something in singing to me that it is an attempt to be spiritual [...] something unknown that would say a lot of things [...] that the big emotions [are] expressed better in singing than in words [...] the words of the operas I

---

<sup>56</sup> «[Scegliere] Caruso sarebbe [stato] troppo ovvio [...] Cercavo anche qualcuno che veniva dopo Caruso. Mi piacciono molto le canzoni di Gigli. Quando aveva diciassette anni, aveva ancora una voce purissima, pulita quasi come il suono d'innocenza di un fanciullo [...] Gigli aveva due voci: robusto e falsetto. Mi sembrava molto spirituale e avevo bisogno di una voce che [...] avrebbe ricordato a Uomo Irlandese qualcosa della sua fanciullezza. Ascoltavo Gigli quando ero un ragazzo e pensavo che la sua voce fosse bella [...] [Inoltre quando si parla di grandi cantanti si pensa solo ad italiani [...] Doveva essere italiano [...] quando si parla di opera, si pensa a La Scala, più in generale all'Italia. Ma, principalmente la qualità, il tipo di voce che aveva» Intervista personale, 21 novembre 2001.

don't think [...] they matter [...] I think it was Samuel Johnson who said that anybody who goes to an opera to hear a libretto is insane, absolutely crazy.<sup>57</sup>

E mentre JPW continua con la sua tiritera di complicati paroloni per convincere il suo paziente che grazie al suo aiuto raggiungerà il suo obiettivo — cantare come Gigli — assistiamo ad un sovrapporsi di identità. Quello che segue è il resoconto, credibile solo per alcuni istanti, delle “sue” origini, ovvero di quelle del tenore. Il valore di *Memorie* verrà ribadito dallo stesso JPW nel corso del *play*:

Nacqui con una voce e quasi null'altro. Se non fosse stato per questa conformazione privilegiata delle mie corde vocali, me ne starei probabilmente ancora, in questo momento, a spianar tavoli o cucire pantaloni, oppure rattoppare scarpe come faceva mio padre, nella piccola cittadina di Recanati.<sup>58</sup>

Non è un caso dunque che le battute di Uomo Irlandese coincidano con l'incipit e alcuni brani del testo di Beniamino Gigli:

I was born with a voice and little else [...] We were very poor [...]

JPW: What did your father do?

IRISH MAN: A cobbler.

JPW: Making or mending them? It could be significant.

IRISH MAN: He started by making them but factory-made shoes soon put paid to that.

JPW: Where was this?

IRISH MAN: Recanati?

JPW: Recan?

IRISH MAN: Ati.

JPW: What county is that in?

IRISH MAN: Recanati is in Italy.

JPW: Italian born?

IRISH MAN: My hair was a lot darker some years ago. Sing us a song a, Benimillo, the people used to say. I knew all the pop songs and, as you know, all the famous arias are part of our — our culture [...] I wasn't a great boy soprano but I was the best around.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> «il suono viene fuori dal mio corpo [...] è un'espressione di me stesso [...] il canto è una elevata forma espressiva. C'è qualcosa nel canto che cerca di divenire spirituale, qualcosa di sconosciuto che [...] potrebbe dire molte cose [...] le grandi emozioni vengono espresse meglio nelle canzoni che nelle parole. Le parole in un'opera non penso che contino [...] Samuel Johnson disse una volta che chi va ad un'opera ad ascoltare un libretto è folle, assolutamente pazzo.» *ibidem*

<sup>58</sup> GIGLI, *op. cit.*, p. 7.

<sup>59</sup> «Sono nato con una voce e poc'altro [...] Eravamo molto poveri [...] **JPW**. Che faceva Suo padre? **Uomo Irlandese**. Calzolaio. **JPW**. Le faceva o le riparava? Potrebbe essere importante. **Uomo Irlandese**. Ha iniziato col farle, ma le scarpe prodotte in fabbrica gli hanno fatto chiudere bottega. **JPW**. Dove avveniva tutto ciò? **Uomo Irlandese**. Recanati. **JPW**. Recan? **Uomo Irlandese**. Ati. **JPW**. In quale contea si trova? **Uomo Irlandese**.

JPW non ha ancora compreso che i ricordi dell'uomo dinanzi a lui non sono altro che un'invenzione, una pura proiezione verso un'altra personalità, un'altra realtà, un altro luogo. La sua voce si confonde, s'identifica, nella narrazione, con quella del tenore italiano fino al punto di non percepire quella di JPW:

I sang in the choir, of course. And we sang, oh, Gregorian Chant and, oh, all sorts of things like the sacred music of Rossini and Gounod [...] And then, one day, these three young men come all the way from Macerata, and all because of me [...] They wanted me to dress up as a girl and sing the soprano role in an operetta, 'Angelica's elopment' [...] such a thing was out of question, my mother said [...] she said she was sorry they'd made such a long journey for nothing but 'twas their own fault and then she sent them packing [...] But they weren't to be put off that easy [...] They came back pleading. They said I'd have a share of the profits. Well, my father said – he was still alive at the time –. After all, he said, there's no great harm in it. Not that my mother ever paid much heed to him. She always looked Abramo, my eldest brother. Abramo was the real figure of authority in our house [...] Abramo said that he personally couldn't see anything in it to frown about. (*A smile of minor triumph*) [...] The next few weeks were fraught, fraught with excitement. Trips to Macerata, rehearsals, and we played, not in a grimy little hall, but in the municipal theatre. Someone had to push me on the stage. Then, suddenly, everything was all right and I sauntered back and forth with me parasol singing 'Passigiando un anno fa'. I couldn't hardly believe my ears that all the cries of 'Bis!' 'Bis!' was really for me.<sup>60</sup>

---

Recanati si trova in Italia. **JPW**. È nato in Italia? **Uomo Irlandese**. I miei capelli era molto più scuri alcuni anni fa. Cantaci una canzone, Benimillo, la gente diceva. Conoscevo tutte le canzoni pop e, come Lei sa, tutte le arie famose sono parte della nostra – nostra cultura [...] Non ero un grande soprano ma ero il migliore in giro.» Ivi, pp. 176-7.

<sup>60</sup> «Cantavo nel coro, naturalmente. E cantavamo, oh, il Canto Gregoriano e oh, tutti i generi come la musica sacra di Rossini e Gounod [...] E poi, un giorno, questi tre giovanotti si fanno tutta la strada da Macerata e tutto ciò a causa mia [...] Volevano che mi vestissi da ragazza e interpretassi il ruolo di soprano in un'operetta, "La Fuga di Angelica" [...] tale cosa era fuori discussione, disse mia madre [...] disse che le dispiaceva che avevano fatto tutta quella strada per nulla ma era colpa loro [...] Ma non si lasciarono scoraggiare così facilmente [...] Tornarono, implorando. Dissero che avrei avuto una parte dei guadagni. Va bene, disse mio padre – era ancora vivo a quel tempo. Dopo tutto, disse, non c'è nulla di male. Non che mia madre facesse molto affidamento su di lui. Dava retta sempre a mio fratello maggiore, Abramo. Abramo rappresentava la vera e propria figura d'autorità nella nostra casa [...] Abramo disse che personalmente non vedeva nulla di cui battere ciglio. (*Un sorriso di lieve trionfo*.) [...] Le settimane seguenti furono piene, piene di eccitazione. I viaggi a Macerata, le prove, e abbiamo recitato, non in una sporca saletta, ma al teatro municipale. Mi dovettero spingere sul palco. Poi, improvvisamente, tutto andò bene e passeggiavo su e giù con il mio parasole cantando "Passigiando un anno fa". Non riuscivo nemmeno a credere alle mie orecchie che tutte le grida di 'Bis, bis' erano proprio per me.» Ivi, pp. 177-8.

Un'occhiata alla biografia di Gigli rileva la trasposizione quasi letterale del contenuto:

Avevamo un repertorio vario che comprendeva musica sacra di Rossini e Gounod [...] Avevo quindici anni, ma la mia voce non si era ancora fatta maschia. Una sera chiusi la farmacia, come al solito, alle dieci, e tornai a casa [...] Tre giovani signori, tre studenti, erano venuti a farci visita. Erano venuti addirittura da Macerata [...] Volevano che mi travestissi da ragazza e cantassi la parte del soprano in un'operetta! Naturalmente aveva risposto mia madre non se ne parla nemmeno [...] Era veramente spiacevole che avessero compiuto un così lungo viaggio per niente, ma la colpa era tutta loro dal momento che si erano cullati in una così vergognosa idea [...] Sembrava che avessero particolarmente a cuore una speciale operetta, *La Fuga d'Angelica*, ma non si poteva trovare a Macerata alcuna giovinetta che assumesse la parte di un'eroina che fugge di casa [...] Erano evidentemente decisi ad ottenermi, comunque, giacché la domenica seguente gli stessi tre studenti furono di nuovo sulla soglia di casa nostra, pregando, ridendo, implorando [...] Avrei avuto una parte degli utili [...] ma credo che questo particolare esercitasse un certo influsso su mio padre, il quale cominciò a mormorare: "Bè, dopotutto, forse non c'è gran che di male"; ed io fui comunque attratto dall'invito [...] Mia madre aveva contato di trovare un alleato in mio fratello Abramo, e rimase veramente di sasso quando egli dichiarò dopo avere letto il testo dell'operetta, che non vi vedeva niente da far arricciare il naso [...] Le poche settimane che fecero seguito furono piene d'eccitazione. Dovetti fare diversi viaggi a Macerata per le prove [...] invece di qualche sala piccola e buia, noi avremmo ottenuto il Teatro Municipale [...] Ero abbastanza stupefatto io stesso, comunque, quella prima sera [...] sembravo una ragazza realmente convincente e questo mi sconvolgeva alquanto [...] Non udii nemmeno quando il mio nome venne chiamato, sicché qualcuno dovette afferrarmi e spingermi in scena. Allora, improvvisamente, tutto fu in perfetto ordine e prese a filare a meraviglia. Facendo prillare il mio parasole, come mi era stato insegnato, compivo delle giratine innanzi e indietro mentre cantavo "*Passeggiando un anno fa*". Mi riusciva difficile credere che tutti quegli applausi e grida di bis fossero realmente per me. Era grandioso [...] mi sentii vergognoso di ottenere assai più della quota d'applausi.<sup>61</sup>

Pura finzione e presa in giro dello spettatore? Quanto poco credibile sia il racconto di Uomo Irlandese agli occhi di JPW appare solo in questa parte. JPW stesso prosegue, sembra con tono derisorio, ad interrogarlo, quasi voglia constatare quanto sia folle, a voler giustificare la narrazione stessa del racconto o quale sia la sua unica realtà:

JPW: Your accent – you must have been very young when you came to this country?

IRISH MAN: But I'd filled the hall with my voice, held the crowd [...] And, I thought, I can do it again. I will do it again.

JPW: But it was on to the building trade.

IRISH MAN: I suppose the experience made me – giddy. But I don't know. 'Twas more than that. And 'twasn't the clapping. Like, you can talk forever, but singing. Singing, d'yeh know? The only possible way to tell people.

JPW: What?

---

<sup>61</sup> GIGLI, *op. cit.*, pp. 41-6.

IRISH MAN: (*Shrugs, he does not know*)... Who you are?... But Abramo said, you must have been to... to... to...

JPW: Macerata?

IRISH MAN: Macerata, singing and play-acting, but that doesn't mean that you forget your manners or the straits this family is in, or the job I had to look after.

JPW: In the building trade?

IRISH MAN: (*ire rising*). In the – what? – No! – The shop – messenger-boy – the local pharmacia, whatever the (*'Fuck that is.'*) – A shop boy, messenger boy, dogsboy – my brother was a tyrant!<sup>62</sup>

La sovrapposizione di dettagli e la conseguente confusione raggiunge il suo apice nel momento in cui Uomo Irlandese afferma di avere lasciato il lavoro e poco dopo di essere giunto in “questo paese”. Di quale paese sta parlando? È solo ritornando al testo autobiografico di Gigli che forse lo spettatore/lettore può trovare ulteriori interessanti chiarimenti. Non fornendo alcun riferimento alla cattiveria di uno dei fratelli, il resoconto autobiografico dell'adolescenza è un'ulteriore conferma dell'incapacità di Uomo Irlandese di presentare agli altri e a se stesso la possibilità di identificazione con un'identità altra in modo credibile. La sovrapposizione di dettagli della propria vita e di quella di Gigli rappresenta il fallimento di una totale differenziazione, di una completa indipendenza.

\* \*

---

<sup>62</sup> «JPW Il *Suo accento* – deve essere stato giovane quando è venuto in questo paese? Uomo Irlandese Ma avevo riempito la sala con la mia voce, trattenuto la folla...E, pensai, posso farlo di nuovo. Lo farò di nuovo. JPW Ma non stava nell'impresa edilizia. Uomo Irlandese Suppongo l'esperienza mi ha – stordito. Non so. Forse era qualcosa di più. E non erano gli applausi. Si può sempre parlare, ma cantare. Cantare, sa, L'unico modo di dire alla gente. JPW Cosa? Uomo Irlandese (*scrolla le spalle, non sa...*)... Chi sei?... Ma Abramo disse, sei stato a... a... JPW Macerata? Uomo Irlandese Macerata, a cantare e recitare, ma ciò non significa che devi scordarti le maniere o le ristrettezze in cui si trova questa famiglia, o il lavoro di cui mi devo occupare. JPW. Nel commercio edilizio? Uomo Irlandese (*creosce l'ira*). In - cosa? – No! – Il negozio – il lavoro da fattorino – la farmacia locale, qualsiasi cosa (*'Fottuta ecco quello che era'*) – commesso, fattorino, lavoro da cani – mio fratello era un tiranno!» Ivi, pp. 178-9.

Nella poesia c'è sicuramente qualcosa di demonico e [...] soprattutto nell'inconscio, al confronto con il quale tutta l'intelligenza e la ragione restano sconfitte [...] nella musica è lo stesso al massimo grado. Essa infatti si trova tanto in alto che nessun intelletto la può cogliere; da lei scaturisce un effetto che domina ogni cosa e di cui nessuno è in grado di rendersi conto.

Goethe

Sulle note di *O'Paradiso* e sulla voce di Gigli, il giorno successivo, il desiderio e la promessa di cantare come Gigli vengono rinnovate con veemenza quasi diabolica: “He’s the devil!”, afferma Uomo Irlandese a proposito di Gigli. È la sua voce a trasmettergli quella forza del sentimento, inesprimibile, irraggiungibile a cui aspira per l’eternità:

When I listen to him – I-can’t stop listening to him! Fills me! The-things-inside. Tense, everything, more intense. And I listen carefully. And it’s beautiful But it’s screaming, it’s longing! Longing for what? I don’t know whether it’s keeping me sane or driving me crazy

E poi

JPW: Are we talking about singing? I mean, can you be serious?

IRISH MAN: Oh, I’m always serious –

JPW: To *sing*? –

IRISH MAN: I could never afford to be anything but serious!

JPW: Benimillo.<sup>63</sup>

La parte finale di *O'Paradiso* conclude la terza scena: così come Vasco de Gama è riuscito a raggiungere le sponde africane e gode di un paesaggio paradisiaco, JPW, promettendo a Uomo Irlandese che lo farà cantare come Gigli, trionfante, ha ottenuto in cambio una soddisfacente somma di denaro. In entrambi i casi — la musica lascia presagire — si tratta di una felicità breve. Lo stesso brano verrà riproposto ancora una volta nella

---

<sup>63</sup> «Quando lo ascolto – non posso fare a meno di ascoltarlo! Mi riempie! Le – cose- dentro. Tese, tutto più intenso. E lo ascolto con attenzione. Ed è bello – Ma urla, brama! Brama cosa? Non so se mi rilassa o mi fa diventare pazzo [...] **JPW** [...] Stiamo parlando del canto? Voglio dire, È serio?**IRISH MAN** Sono sempre serio – **JPW** Per cantare? **IRISH MAN** Non mi sono mai permesso di essere altro che serio! **JPW** Benimillo!» Ivi, p. 184; p. 187.

scena quarta allorché Uomo Irlandese giunge con un giradischi che JPW, preparatosi accuratamente all'incontro<sup>64</sup>, non vuole neppure utilizzare:

IRISH MAN: (*switches on machine – orchestral opening bars of 'O'Paradiso*). D'yeh mind?  
JPW: I do.

IRISH MAN: (*cueing to another track*). No, not this first one, it starts with 'O Paradiso' but there's a piece here –

JPW: I said I do mind!

IRISH MAN: WHA'?

JPW: I said no! (*He switches off the machine.*)

IRISH MAN: I just want you to listen to him.

JPW: You want to listen to him or you want to sing like him, which? Sit down. We have work to do.<sup>65</sup>

Entusiasta e intenzionato a condividere la sua passione e la sua voglia di ascoltare la voce di Gigli con JPW, Uomo Irlandese non presta molta attenzione alla teoria sulla colpa esistenziale, sulla disperazione e sulla sindrome del “sono quel che sono” che gli viene presentata. Ad un certo momento mette un disco sul piatto, facendo a JPW segnale di non ostacolarlo. È così che ascoltiamo il secondo brano, *Dai campi, dai prati*<sup>66</sup>. Come specificano le *stage directions*, i due ascoltano in silenzio l'aria, alla fine della quale, Uomo Irlandese spegne il giradischi e osserva JPW, in attesa di scorgere una qualche espressione di soddisfacimento sul suo volto. Dal canto suo JPW — si può osservare a teatro — cerca di nascondere il suo entusiasmo<sup>67</sup> ma non vi riesce molto bene; prende la copertina del disco per capire cosa ha appena ascoltato e chiede:

---

<sup>64</sup> È stato da uno psichiatra fingendosi ossessionato dal desiderio di cantare come Gigli; ha letto attentamente libri di Jung, Freud, Otto Rank, Ernest Becker, Stanilav Grof, Heidegger e le *Memorie* di Gigli. Dunque non ha perso tempo.

<sup>65</sup> «Uomo Irlandese (*Accende l'apparecchio – le battute orchestrali d'apertura di 'O Paradiso'*). Le dispiace? JPW Sì Uomo Irlandese (Attende per prendere un altro disco. No, non il primo, inizia con 'O Paradiso' ma qui c'è un altro brano. JPW Ho detto che non mi interessa! Uomo Irlandese Cosa? JPW Ho detto no! (*Spegne l'apparecchio*) Uomo Irlandese Voglio solo ascoltarlo. JPW Vuole ascoltarlo o cantare come lui, quale tra queste? Si segga. Abbiamo lavoro da fare» Ivi, pp. 197-8.

<sup>66</sup> Riguardo la scelta di questo brano, Murphy afferma di essere stato guidato più dall'istinto che da altro. Inoltre, «sembrava molto semplice e come dice Uomo Irlandese “non è il mio pezzo preferito” [...] non è molto conosciuto ma vi è una certa chiarezza.» «it sounded very very simple and as the Irish Man says it's not my favourite piece, it is an instinct [...] selection [...] it isn't very well known but there is nice clarity in it, it's very simple.» Intervista personale.

<sup>67</sup> «Irish Man That's not my favourite, but because of that I thought you might like it best. What did you think of him? JPW Sobs a bit much, doesn't he, pouts a bit much? Irish Man That's the snobbery I was talking about! JPW And those “h” sounds» Ivi, pp. 200-1.

JPW: Do you know what he was singing?

IRISH MAN: You don't have to!

JPW: Did you understand the words? –

IRISH MAN: You don't –

JPW: What opera was that piece from?

IRISH MAN: You don't have to know! I could always size a man up more from the sound he makes than from what he's saying.<sup>68</sup>

In effetti, è pur vero che fra tutti gli spettatori che hanno visto il *play*, ben pochi probabilmente hanno prestato attenzione alle parole delle arie cantate. Da spettatrice, ho osservato io stessa, parte delle platee mentre assistevano ad interi momenti di musica. Quasi certamente, come ha sottolineato Murphy, hanno ascoltato (o udito?) soltanto la musica. Se Murphy si è preoccupato, nel momento di selezionare le arie per la sua opera, di conoscerne il significato, tuttavia il criterio di scelta è stato determinato prevalentemente dalla musica, dalla sua melodia che ben si accorda ad ogni parte in questione del suo testo. Per lo stesso motivo, a sette anni di distanza dalla prima, Murphy, stanco di *O' Paradiso*, non è riuscito, insieme a Patrick Mason a trovare un'aria che fosse all'altezza di sostituirla<sup>69</sup>.

Si tratta dell'*incipit* di *Mefistofele* di Boito, che al pari dell'opera intera, presenta «sovrapposizione di ritmi diversi, vena sentimentale, cantabilità quasi da romanza». A me pare, un brano molto rilassante, e coinvolgente, quasi ammaliatore, maestoso verso la fine.

---

«**Uomo Irlandese** Quello non è il mio preferito, ma proprio per questo ho pensato che Le potesse piacere. Che cosa ne pensa? **JPW** Singhiozza un po' troppo, no? mette il broncio un po' troppo? **Uomo Irlandese** Questo è lo snobismo di cui Le parlavo! **JPW** E quei suoni con la "h".»

<sup>68</sup> «Sa cosa sta cantando? **Uomo Irlandese** Non è necessario! **JPW** Ha compreso le parole? **Uomo Irlandese** Non è necessario! **JPW** Da quale opera è tratto quel brano? **Uomo Irlandese** Non è necessario saperlo! Potrei sempre valutare un uomo dal suono che emette piuttosto che da ciò che sta dicendo.» *ibidem*

<sup>69</sup> «I don't think that the audience particularly cared about what was being said in the way that people keep to think that an opera book is unknown a libretto of an opera is. I don't. When I wrote the play I bothered to look for a translation of what the arias were saying. They didn't matter to me but I found that when I made my selections of music over the course of years that they would be the pieces of music that simply apply. When we did it [Patrick Mason, il direttore artistico dell'Abbey] again seven years later I said to him "I am entirely fed up with 'O Paradiso'" [...] and he said "So am I" and we looked at something else but nothing he got could fit [...] The music and the mood of the pieces that I've chosen seem to be the correct, proper complement to the text that [...] the words didn't matter.» Intervista personale.



Quale analogia può scorgersi fra un'opera dove Mefistofele sostituisce Faust nel ruolo di protagonista e una in cui attorno a Gigli, definito il "diavolo", ruota tutta la "vicenda"? Il libretto di Goethe si apre con un luminoso prologo in cui Mefistofele sfida il creatore, ripromettendosi di indurre in tentazione il vecchio Faust. Analogamente, il "demone irlandese" sfida i due personaggi del *play* a raggiungere l'impossibile. Fintan O'Toole, è stato il primo a sottolineare la corrispondenza fra aspetti del *Faust* goethiano e *The Gigli Concert*. In particolare, rileva il critico, è probabile che Murphy abbia letto *Memorie, Sogni, Riflessioni* di Jung in cui è contenuta una glossa sul mito di Faust:

Jung does with the protagonists of Faust [...] what Murphy does with salvation and damnation, making them not separate entities, but two parts of the one whole: "Faust, the inept, purblind philosopher encounters the dark side of his being, his sinister shadow, Mephistopheles, who in spite of his negating disposition, represents the true spirit of life as against the arid scholar who hovers on the brink of suicide." Substitute JPW King for Faust and the Irishman for Mephistopheles in this interpretation of the myth, and you have a very precise description of what happens in the course of *The Gigli Concert* [...] For central to Jung's view is the belief that Mephistopheles [...] is ultimately a force for good [...] in Jung's interpretation Faust and Mephistopheles are different sides of one being.<sup>70</sup>

Tuttavia, poco dopo, lo stesso O'Toole, in qualche modo, inverte il paradigma: JPW corrisponderebbe a Faust, l'irlandese e la voce di Gigli a Mefistofele, Helen e Mona alle due versioni della Elena di Goethe.

\* \*

---

<sup>70</sup> «Murphy fa della salvezza e della dannazione ciò che Jung fa di Faust e di Mefistofele [...] li rende due parti di un unico insieme, piuttosto che due entità separate: "Faust, l'inetto, filosofo mezzo cieco, incontra il lato oscuro del suo essere, la sua ombra sinistra, Mefistofele, che a dispetto della sua disposizione, rappresenta il vero spirito della vita di contro l'arido studioso sull'orlo del suicidio. Sostituite JPW King con Faust e Irishman con Mefistofele in questa interpretazione del mito e avrete una precisa descrizione di ciò che avviene nel corso di *The Gigli Concert*» O'TOOLE, *op. cit.* pp. 214-5. Ad uno dei *talk*, organizzati in occasione della stagione speciale dedicata all'opera di Murphy, il 9 ottobre 2001, O'Toole ha sostenuto quale caratteristica del *play*, la capacità di «passare dal particolare al mitico [...] Non ha nulla a che vedere con la musica. È personaggio. Nasce da qualcosa come la seguente domanda, "Come creiamo quel personaggio in palcoscenico? Attraverso il suono [...] I personaggi esistono grazie al suono [...] È ridicolo che JPW voglia cantare come Gigli [...] in un certo senso, è un modo di concludere l'opera». «A kind of leaping from the particular not to the general, but to the mythic [...] It has nothing to do with music. It's primarily to do with character [...] It comes from something that is "How do we create that character on the stage?" It's through sound. They exist on the stage through sound [...] It's ridiculous that JPW wants to sing like Gigli. In a way of pointing out a solution of dealing with a play.»

If music be the food of love, play on, Give me  
excess of it, that, surfeiting, The appetite may  
sicken and so die.

Shakespeare

Ritorniamo alla battuta di Uomo Irlandese: non è necessario conoscere le parole di un melodramma. Come osserva Ruwet, anche se l'ascoltatore non comprende le parole di una melodia, ne coglie delle intonazioni, degli accenti e delle espressioni vocali di cui vengono percepiti entusiasmi, dubbi, affermazioni, lamenti, urla, che costituiscono una sorta di espressività della voce. Il concetto verrà ripreso nell'ottava scena, durante la quale JPW, mentre ascolta insieme a Mona *Caro mio ben*, brano tratto da un'opera di Umberto Giordano:

Mona: That's the fourth – fifth? – time round. You could go away for a year with that thing switched on and it would still be playing when you got back.

JPW: Yeh.

Mona: What's he singing, what he saying now?

JPW: You don't have to know, whatever you like.

Mona: Beloved.

JPW: If you like

Mona: That everything ends

JPW: Yes. But that at least we end up friends. At least that [...] That you are breathing, now this moment... alive in time at the same time as I... and that I can only hold my breath at the thought.<sup>71</sup>

Intanto, JPW ha preso così a cuore il caso del suo unico paziente che mentre impegna la seduta con la teoria della sindrome “sono quel che sono”, comincia impercettibilmente ad impossessarsi — o essere impossessato da — dell'ossessione di Uomo Irlandese. La seduta infatti si trasforma in un dialogo confidenziale fra due sconosciuti ormai divenuti amici, i cui ruoli gradualmente giungono ad essere invertiti. Dietro insistenti domande, con un goccio di vodka, «seduto attorno al giradischi quasi fosse il focolare domestico», Uomo Irlandese apprende da JPW che non è sposato, non ha un'abitazione e né clienti. Non è un caso che, dopo avere raccontato il suo

---

<sup>71</sup> «**Mona** Questa è la quarta - quinta ? - volta che metti lo stesso pezzo. Potresti stare via per un anno con quella cosa accesa e starebbe ancora a suonare al tuo ritorno. **JPW** Sì **Mona** Che canta, che dice? **JPW** Non è necessario saperlo, qualsiasi cosa tu voglia. **Mona** Di innamorati. **JPW** Se vuoi. **Mona** Che tutto finisce. **JPW** Sì. Ma che almeno rimaniamo amici. Almeno quello [...] Che respiri adesso, in questo momento... viva nel tempo nello stesso tempo mio...e che al pensiero posso trattenere il respiro.» Ivi, p. 231. La trad. di “Alive in time at the same time as I” non rende adeguatamente la bellezza del suono e del significato.

ultimo disastroso incontro con Helen, JPW si alza e mette un disco. La voce di Gigli che canta la *Serenata* di Toselli <sup>72</sup> fa da sottofondo al racconto di un'altra storia di amore finita male:

IRISH MAN: [...] Her name was Ida. (*His gestures, drunkenness, becoming operatic.*) ... She had a grand, a lovely voice, d'yeh know, and I felt-a drawn to her without ever clapped an eye on her.

JPW: She was a radio announcer.

IRISH MAN: Wha'? No! She was a telephonist. I'd never dare go near such a beauty, but after all, it was on the phone, and I asked her would she like to go for a little walk. The simple way she said yes (*game me a great feeling*) I'd never took a girl out before but I walked happy as larry, bliss, Mr King, at her side. Looking at the fountains, the monuments, the – wha'? <sup>73</sup>

JPW, ormai abituato ai ricordi italiani di Uomo Irlandese, lo incita a proseguire suggerendogli nomi di città italiane. Anche lui, ormai un po' brillo, diventa partecipe volontario, interessato, di questo racconto, perché anche lui, ormai, è interessato alla storia di Gigli:

IRISH MAN: No! Later! Rome! The beggars begging, the English ladies reading poetry, and the lovely little peasant girls that worked as artists' models waiting to be choosed. Wha'? JPW: Dante? the poetry – Nothing. You married Ida?

---

<sup>72</sup> Il presentatore della serata concertistica dei brani musicali dei *plays* di Murphy ha definito la *Serenata* come “popolare a quel tempo”. In realtà, Gigli, telefonista al Comando Territoriale, su richiesta delle ragazze con cui spesso si trovava a parlare, la cantava al telefono insieme a *Torna a Surriento*. V. p. 66 di *Memorie* di Gigli.

<sup>73</sup> «**Uomo Irlandese** (*I suoi gesti, ubriaco, divengono operistici*) Si chiamava Ida. Parlava con una gran bella voce, e mi sentivo attratto da lei senza neanche averla vista. **JPW** Era un'annunciatrice radiofonica. **Uomo Irlandese** Macché! Era una telefonista. Non avrei mai osato avvicinarmi a tale bellezza, ma, dopo tutto, era al telefono e le chiesi se le andava di fare una passeggiata con me. La semplicità con la quale mi disse sì (*mi diede una grande sensazione*). Non avevo mai portato prima d'allora una ragazza fuori ma camminavo felice come una pasqua, beato, signor King, accanto a lei. Guardando le fontane, i monumenti, i – che?» MURPHY, *op. cit.*, p. 208. Se leggiamo il testo di Gigli, notiamo, ormai senza più stupore, che intere frasi sono state tradotte in inglese e riportate nello *script* del *play*: «Una di quelle ragazze – il suo nome era Ida – parlava con una bellissima voce. Mi sentii attratto verso di lei pur senza averne mai visto la faccia. Mi chiedeva di cantare assai più sovente di tutte le altre ragazze, eppure sembrava più timida delle sue colleghe [...] [in realtà Gigli invita Ida dopo averla vista al Comando] Ne fui abbagliato. In condizioni normali non avrei mai osato avvicinare una simile bellezza; ma, dopotutto, avevamo già fatto conoscenza attraverso il telefono. Feci appello a tutto il mio coraggio e le chiesi se avremmo potuto andare a passeggiare insieme [...] alle sei. La semplicità con la quale mi rispose di sì mi diede una straordinaria sensazione di sollievo e di vittoria. Era la prima volta che uscivo con una ragazza. Non sapendo di cosa parlare, e non dandomene nemmeno pena, camminavo beatamente al suo fianco, nel pigia-pigia della folla di Via Nazionale [...] Roma, personificata da Ida, mi aveva accettato.» GIGLI, *op. cit.*, pp. 66-7.

IRISH MAN: No! I had to go ‘way. But when I come back I rang the exchange. She didn’t work there any more. ‘She’s been behaving very strange lately, ‘one of the other telephone girls told me [...] I ran to her house.

JPW: Dead?

IRISH MAN: No! You-a go way-a (*You go away.*) her mother said. Please, I said, let me see her. Ida was in hospital.

JPW: Close.

IRISH MAN: She had a nervous background. O-o-o! [...] I ran to the hospital and put the little bunch of flowers on her bed and waited for her to laugh or to cry or throw open her arms. But she only turned her head away [...] Don’t you understand, she said, it’s no use [...] I fought them, she said [...] but they said it’d kill them. So I gave in. Then I started fainting all the time, she said, now I’m getting better, but I’ve promised them [...] never to see you again.<sup>74</sup>

Il resoconto termina poco dopo insieme alla conclusione della *Serenata* di Toselli. Tuttavia, JPW è consapevole ormai che si tratta di una

---

<sup>74</sup> «**Uomo Irlandese** No! Dopo. Roma! I mendicanti che facevano l’elemosina, le signore inglesi che leggevano poesie, e le giovanissime paesane che lavoravano come modelle aspettando di essere scelte. Che? – **JPW** Dante? – le poesie – nulla di ciò. Ha sposato Ida? **Uomo Irlandese** No! Dovetti partire. Ma quando tornai chiamai il centralino del telefono. Non lavorava più lì. “Si comportava in modo molto strano di recente,” mi disse una delle altre ragazze della centrale... Corsi a casa sua **JPW** Morta? **Uomo Irlandese** No! Vada via Lei! Sua madre disse. Per favore, me la faccia vedere. Ida era in ospedale. **JPW** Faccenda chiusa. **Uomo Irlandese** Aveva avuto un esaurimento nervoso [...] Corsi all’ospedale e misi un mazzetto di fiori sul suo letto e aspettai che ridesse o piangesse o mi gettasse le braccia al collo. Ma l’unica cosa che fece fu di volgere lo sguardo da un’altra parte [...] Non capisci, disse, è tutto inutile [...] Ho cercato di convincerli...Ma dissero che li avrebbe uccisi. Così ho rinunciato. Poi ho cominciato a svenire, adesso sto meglio e gliel’ho promesso [...] Di non vederti mai più.» MURPHY, *op. cit.*, p. 209. Guardiamo il testo di Gigli: «Raggiungemmo la Trinità dei Monti e stemmo per qualche tempo a guardare in basso, alle grandi curve della scalinata di Piazza di Spagna, osservando i bambini che giocavano, i mendicanti che tendevano la mano, le signore inglesi che leggevano volumi di poesia, e le piacenti ragazze rustiane che si guadagnavano la vita facendo da modelle per gli artisti, e aspettavano di essere scelte [...] Già molto prima delle otto andavo avanti e indietro dinanzi alla centrale del telefono, aspettando che Ida giungesse [...] Andai a chiedere. “Sono mesi che non viene più” mi disse una delle ragazze. “Non sappiamo che cosa le sia successo, negli ultimi tempi era diventata piuttosto strana.” Atterrito, corsi a casa sua. La madre mi ricevette gelidamente. “Ida non c’è” mi disse. “La prego se ne vada” [...] “Ida è in ospedale. Ha avuto un collasso nervoso [...]” Posi il mazzo di fiori sul letto e attesi che Ida sorrisesse, piangesse, o mi aprisse le braccia. Invece distolse soltanto la faccia [...] “Perché sei venuto?” mi rispose finalmente. “Ma non capisci?” aggiunse stancamente. “Non serve più a nulla. È tutto finito. Ho ceduto [...] Ho lottato[...] Ma loro dicevano che li avrei uccisi. Così ho dovuto piegarmi, alla fine [...] Dopo, sono stata molto ammalata. Perdevo i sensi continuamente. Adesso [...] comincio a stare meglio. Ma ho promesso [...] Di non rivederti. Di non scriverti. Di non sposarti.”» GIGLI, *op. cit.*, p. 67 e pp. 83-5.

pura invenzione, di una storia che non appartiene a lui, “a differenza” della sua storia.

Se dunque i brani musicali scelti sostengono e sottolineano il parallelismo fra realtà e finzione, salvezza e dannazione, questo viene ribadito ancora una volta da trasposizioni o riadattamenti di celebri passi del *Faust*. «Una dolce oretta con lei, ha detto, e daresti la tua vita: io darei la mia vita in cambio di una dolce oretta pur di potere cantare in quel modo» dice Uomo Irlandese a JPW, poco dopo la fine della *Serenata*.

Segue *Cielo e Mar* che accompagna e conclude “trionfalmente” la scena. L’aria, tratta dall’atto secondo di *Gioconda*<sup>75</sup>, viene tutta suonata in sottofondo al resto della buffa disquisizione di JPW. Una musica e una voce da sottofondo, che hanno, sembra, la unica funzione di restare in secondo piano, lasciano il posto, nella scena successiva, la quinta, al quartetto di *Rigoletto*. Si tratta molto probabilmente del quartetto Duca-Maddalena-Gilda-Rigoletto e dell’aria *Bella figlia dell’amore*, che armonizza e fonde verso la fine del melodramma quattro diversi stati d’animo<sup>76</sup>.

La scena si apre con JPW, che, avendo ascoltato il brano tutta la notte, sciorina le sue conoscenze musicali, esaltando la voce di Galli Curci, l’interprete di Maddalena. Di contro, appare un Uomo Irlandese, abbandonato dalla moglie e dal figlio, ormai lontano dalla dimensione onirica, propria del suo interlocutore. La musica lo ha esasperato, reso folle così come ha rilassato JPW. Il resoconto delle sue prime avventure sessuali, sollecitato dall’inglese, non è più trasposizione di eventi della vita di Beniamino; bensì quello di una realtà irlandese, fatta di angherie fraterne e progetti non realizzati, la cui narrazione esaspera la sua insicurezza e disperazione. Quasi agonizzante e con le lacrime agli occhi, s’abbandona sul divano-letto di JPW e si risveglia con *Cangia cangia tu voglie* di Fasola, seguito a *Agnus Dei* ambedue i brani di musica corale, calda, rilassante.

Il brano seguente, *Puisqu’on ne peut pas fléchir* accompagna i movimenti di JPW: sembra raccontare la conclusione felice di una storia, l’agognato soluzione ad un problema insolubile, una serenità inaspettata

---

<sup>75</sup> Opera in quattro atti di Almicare Ponchielli, su libretto di Arrigo Boito, a me pare una storia d’amore molto triste. Il brano, definito da Gelli, come un esempio di «puro sfoggio lirico avulso dal contesto della scena», lascia il posto a momenti di «passioni più ostentate che intimamente avvertite» e caratterizzati «da una vocalità intensa e di grande coinvolgimento emotivo». Enzo, principe di Santafior, amato da Gioconda, contraccambiata, s’invaghisce di Laura. Si trova a bordo di una nave e fugge con Laura. Dà ai marinai le istruzioni per la partenza, li manda sotto coperta a riposare: poi si dà a *Cielo e Mar*.

<sup>76</sup> Mentre Maddalena si beffa delle offerte del suo corteggiatore, Gilda ricorda con amarezza le parole lusingatrici che il duca le aveva rivolto e Rigoletto la esorta a dimenticare.

anche se desiderata. Non è un caso che JPW ha indossato il cappello di Uomo Irlandese e che, ancora una volta attratto dalla voce di Gigli, accende e ascolta brani che ha già ascoltato *offstage*, così come sarà Uomo Irlandese a spegnerlo non appena arrivato. Questi è infuriato, perché ha finalmente realizzato di essere stato preso in giro, di avere dato soldi ad un ciarlatano; ammetterà di avere fatto i primi tentativi di riappacificazione con la moglie; di essere cambiato. Inoltre, giustifica la sua ossessione per la voce di Gigli come parte di uno dei suoi frequenti stati depressivi, come scrive Christopher Murray, «il malessere di Uomo Irlandese [...] è una forma di depressione causata da un senso di colpa»: <sup>77</sup>

it was my own fault. I just can't get over what possessed me to come into a place like this when I can cure myself like I did last time.

JPW: Last time?

IRISH MAN: And the time before that!

JPW: How often do you get depressed? - Unhappy.

IRISH MAN: [...] Once every year or two. Last time I just went away and hid in a corner – you learn a lot from animals – like a dog in a corner, you couldn't prise me out of it, and stayed there licking my wounds till I cured myself. JPW And the next time? IRISH MAN I'm looking forward to it already!

JPW: The pattern!

IRISH MAN: That would have made all the difference, would it?

JPW: You told me you wanted to sing!

IRISH MAN: I did! The other times I wanted to do other things. <sup>78</sup>

È noto che Murphy stesso è stato in cura da uno psicologo. Ha indubbiamente tratto spunto dalle quelle sedute, ma aggiunge, disdegnando etichette quali *play* psicologico, che non si tratta di ciò. Non voleva una storia in cui uno psicologo in quanto tale analizzasse il caso di qualcun altro.

---

<sup>77</sup> V. C. MURRAY, "Introduction: The Rough and Holy Theatre of Thomas Murphy", in *Irish University Review. A Tom Murphy Special Issue*, Dublin, Brophy Books, Vol. XVII, N. 1, Spring 1987, p. 15.

<sup>78</sup> «È colpa mia. Non riesco a liberarmi di ciò che mi possedeva al punto tale di venire in un posto come questo, quando posso curarmi come ho fatto l'ultima volta. **JPW** L'ultima volta? **Uomo Irlandese** E la volta prima della precedente. **JPW** Quante volte diventa depresso? – infelice. **Uomo Irlandese** [...] Una volta l'anno, ogni due anni. L'ultima volta sono andato via e mi sono nascosto in un angolo – s'impara molto dagli animali – come un cane in un angolo, non mi si poteva tirare fuori di lì, e sono rimasto lì leccandomi le ferite fino a quando non mi son curato. **JPW** E la prossima volta? **Uomo Irlandese** Già non vedo l'ora! **JPW** Capisco! **Uomo Irlandese** Quello avrebbe fatto la differenza, non è vero? **JPW** Mi ha detto che voleva *cantare*! **Uomo Irlandese** Sì che lo volevo! Le altre volte volevo fare altre cose.» MURPHY, *op. cit.*, pp. 224-5. Direi che probabilmente i due hanno acquistato una confidenza tale da non darsi più del *Lei*.

L'idea di avere, piuttosto uno psichiatra truffaldino gli è parsa più interessante<sup>79</sup>.

Ivor Browne, psicologo, ha ripercorso il cammino da uno stato di "anormalità", follia, o sogno, ad uno di acquisita consapevolezza di sé e dunque salvezza all'interno e all'esterno del play. In generale, egli afferma, il genio che vive al di fuori della quotidiana normalità, produce qualcosa la cui provenienza gli è prevalentemente oscura. Tale aspetto può in qualche modo essere paragonabile ad una condizione di pazzia, o semi pazzia. Prosegue,

Tom Murphy gets down to that level only after frustration and long periods of confusion, depression, anxiety and anti-social existence. Nothing seems to be happening until it happens. Tom can drift on for a year or two, apparently doing nothing [...] deeply dissatisfied with himself and his life [...] When an artist is working in this way he appears to be using the intuitive dimension of his mind, a mode of consciousness akin to dreaming.<sup>80</sup>

Tale modalità è propria anche di coloro che sognano nel sonno — quasi un terzo della nostra vita la passiamo così — o degli psicopatici. Qualora non è possibile costruire, acquistare autostima, l'individuo si rifugia in tale mondo, cercando di creare lì quelle condizioni di gratificazione che tutti noi cerchiamo nella nostra vita. "È così," prosegue Browne, «che lo psicopatico si costruisce il suo mondo illusorio in cui s'immagina un astronauta, uno scienziato, artista o santo [...] La difficoltà di coloro che consideriamo folli è l'incapacità di distinguere un modo della coscienza dall'altro.»<sup>81</sup>

Tale prospettiva appartiene anche al genio, seppure l'uso che ne fa, sia diverso. La sua lotta si rende necessaria al fine di produrre; la sua sofferenza è vantaggiosa. Tali parole trovano in qualche modo conferma nel

---

<sup>79</sup> «I didn't want a psychiatrist sitting on this side of the desk and man on the other. Somehow rather [...] I thought that that would be more interesting [to have] a quack psychiatrist.» Intervista personale.

<sup>80</sup> «Tom Murphy scende a quel livello solo dopo lunghi e frustranti periodi di confusione, depressione, ansietà e solitudine. Nulla sembra succedere fino a quando non succede. Tom può lasciarsi andare per un anno o due, apparentemente senza fare nulla [...] profondamente insoddisfatto di se stesso [...] Quando un artista lavora in questo modo, sembra che usi l'aspetto intuitivo della mente, un modo della coscienza simile al sogno» Ivor W. BROWNE, "Thomas Murphy: The Madness of genius" in *IUR*, *op. cit.*, pp. 130-1.

<sup>81</sup> «It is in this way that the psychotic builds his delusional world in which he is a famous astronaut, scientist, artist or saint [...] the difficulty of those we see as insane is their failure to distinguish one mode of consciousness from the other so that the exalted position they build for themselves in fantasy is not shared by those around them: hence they are called mad. Herein lies the paradox.» Ivi, p. 131.

processo di scrittura di Murphy: a differenza di Uomo Irlandese che ha scelto, fra l'ascolto e l'"imitazione" del canto, la seconda opzione, lo scrittore Murphy non solo ha messo da parte i dischi di Gigli che soleva ascoltare giorno dopo giorno, ma si è messo a scrivere<sup>82</sup>.

Dinanzi alla chiarezza e alla certezza di essere in qualche modo guarito o uscito dallo stato depressivo, JPW elenca tutti gli sforzi e l'impegno che ha compiuto per risolvere il suo caso: dalla fitta documentazione svolta presso le librerie alla visita da uno psichiatra, da dove è fuggito per non rischiare di essere portato in manicomio. Tali esperienze lo hanno convinto che è necessaria una cura medica. Cosicché elenca e mostra una serie di medicinali, che a suo avviso, potranno aiutarlo a cantare come Gigli. Esausto, ammette di essere un buonoanulla, un perdente, tuttavia, afferma, possono provare un duetto insieme: ha imparato le battute del tenore, "Sono il tenore!", esclama. Insiste nel volere continuare le sedute, come concordato, perché vuole sentirsi gratificato, vuole essere soddisfatto di avere raggiunto un obiettivo: «Non hai vinto, Benimillo. Non ho finito.» Accende il giradischi e mentre ascoltiamo le prime note di *Tu che a Dio spiegasti l'ali*<sup>83</sup>, lo osserviamo stupefatti compiere degli sforzi per cantare! Siamo all'ultimo atto di *Lucia de Lammermoor*: Edgardo in preda ad un terribile presentimento, sta per entrare nel castello, ma Raimondo lo ferma e gli annuncia la morte di Lucia. Straziato, Edgardo si trafigge con un pugnale, e nel morire rivolge un ultimo pensiero all'amata Lucia.

\* \*

---

<sup>82</sup> «But I found I was listening to Gigli day after day and getting familiar with some of them and then there was a day there's a line in the play "do you want to listen to him or do you want to sing like him?" that was when I found I was getting emotional listening to Gigli and I said to myself: do you want to listen to him or do you want to write a play. Finished. Those lines came from that. So I had to put away the thoughts [...] I stopped listening.» Intervista personale.

<sup>83</sup> Opera in tre atti; musica di Donizetti, libretto di Salvatore Cammarno. Da "Ah! Se l'ira dei mortali", l'aria passa in sottofondo alla conversazione telefonica che JPW ha con Helen. «Edgardo: Tu che a Dio spiegasti l'ali./O bell'alma innamorata./Ti rivolgi a me placata./Teco ascenda il tuo fedel./Ah!se l'ira dei mortali/Fece a noi sì lunga guerra./Se divisi fummo in terra./Ne congiunga il Nume in ciel. – trae rapidamente un pugnale e se lo immerge nel cuore -/Io ti seguo – tutti s'avventano, ma troppo tardi e se lo immerge nel cuore.»



Il canto è quasi miracoloso perché è la padronanza di ciò che risulterebbe un semplice strumento di egotismo: la voce umana

Hugo Von Hofmannsthal

JPW ha appena ricevuto una chiamata da Helen, che gli chiede di non chiamarla più. Il tono della sua voce e la musica in sottofondo sostengono l'idea che si tratta dell'ultima volta in cui JPW sente Helen al telefono, così come la dolcissima e triste aria *Caro mio ben*<sup>84</sup> preannuncia l'epilogo della storia con Mona, giunta poco dopo. In un momento di confidenze e complicità, Mona rivela a JPW di avere un cancro, di avere abbandonato una bambina avuta all'età di sedici anni e di avere inventato la storia della figlioccia. Lo saluta e va via. JPW accende il giradischi e alza il volume: le voci di Elizabeth Rethberg, Gigli e Pinza in *Tu sol quest'anima*<sup>85</sup> danno sfogo alle urla di dolore, di impotenza e di amore di JPW. Le *stage directions* indicano che

*In the trio from "Attila" – "Tu sol quest'anima" – the opening soprano solo is to be associated with Mona, the tenor solo with JPW's action, and the following bass solo to be timed with IRISH MAN's entrance and associated with his action.' 'Gigli's voice now taking over from Rethberg's and JPW appears to be finding a purpose out of the blaring singing.'*<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Le direzioni sceniche specificano soltanto che si tratta di un brano di un libretto musicato da Umberto Giordano. Non sono riuscite ad individuare il dramma da cui è tratta l'aria.

<sup>85</sup> Da *Attila*, prologo e tre atti di Giuseppe Verdi, libretto di Temistocle Solera. Murphy rivela: «Abbiamo tre persone nel *play*. Avevo un'idea [...] quella di fare sì che il *play* si volgesse verso l'opera alla fine, nella scena liberatoria e nella scena sesta quando Uomo Irlandese ubriaco racconta di Ida [...] la voce del soprano, Elizabeth è [...] come un grido che avviene dentro Mona [...] JPW sta gridando e giunge la voce del tenore e poi *l'io penso* quando entra Uomo Irlandese [...] avevo bisogno di rappresentare attraverso il canto i tre personaggi [...] Ho cercato di fare sposare la musica con la trama» «we got three people in the play I had an idea in the play that I wanted to move towards opera [...] I did at the end, in the liberating scene and scene 6 when the Irish Man is getting drunk and tells about Ida...the voice of the soprano, Elizabeth is [...] like a scream that is happening inside Mona [...] JPW is now shouting the tenor has come and then when the Irish man comes in I needed to [...] to represent through singing the three characters [...] I was trying to marry the music in the plot» Intervista personale.

<sup>86</sup> «l'assolo iniziale del soprano deve essere associato con Mona, l'assolo del tenore con il gesto di JPW, e il successivo assolo del basso deve essere sincronizzato con l'entrata di Uomo Irlandese e associato ai suoi gesti. La voce di Gigli subentra a quella di Rethberg e JPW sembra aver trovato una ragione dal pezzo ad alto volume.» MURPHY, *op. cit.*, p. 163 e p. 235.

JPW prende le pillole di Mandrax dalla tasca e le ingerisce con l'aiuto di un po' di vodka. Sopraggiunge Uomo Irlandese, in smoking, con l'aria sicura di chi ha ritrovato se stesso. Regala una bottiglia di vodka a JPW. Il mondo esterno sembra averlo accettato nuovamente: i nomadi sono andati via dal suo terreno, si è riconciliato con la moglie e ha ripreso i contatti con gli amici; la voce di Gigli non è più una consolazione, una fissazione, un altrove: ormai è divenuta "una vecchia musica", quella di un mondo in cui vive solo JPW, che insiste ancora che si possa riuscire a «cantare. Il suono che riveste le nostre emozioni e aspirazioni. E che conquista.»<sup>87</sup> Uomo Irlandese da amico offre del denaro a JPW, gli consiglia di tornare in Inghilterra, infine va via.

\* \*

Music, Maestro, please  
Herb Magidson

Solo, JPW chiude la porta a chiave, abbassa le veneziane, stacca la spina del giradischi, su ogni quadratino del pezzo di pane con marmellata che ha tagliato, pone una pillola di Mandrax e pronuncia un'ultima faustiana frase: «This night I'll conjure. If man can bend a spoon with beady steadfast eye, I'll sing like Gigli or I'll die.»<sup>88</sup> Tra un pezzo di pane e pillola ed un altro, fa un tentativo di cantare e al contempo si ode in lontananza *Tu che a Dio spiegasti l'ali*<sup>89</sup>. Si assiste da questo momento in poi ad un esempio di teatro nel teatro: JPW si comporta come se avesse un'orchestra, dietro di lui, alla quale chiede di attendere un attimo: "Cosa? Sìi! Grazie. Un attimo." Prende un altro po' di vodka e un'altra pillola e «dopo qualche minuto canta l'aria fino alla sua conclusione e sviene». Le *stage directions* chiaramente specificano che sta cantando, ma sul palcoscenico lo si può osservare mimare la voce di Gigli. Come si può pretendere che lo spettatore partecipi a

---

<sup>87</sup> «The sound to clothe our emotion and aspiration. And what an achievement.» Ivi, p. 236.

<sup>88</sup> «Questa notte apparirò. Se si può piegare un cucchiaino con una piccola decisa occhiata, canterò come Gigli o morirò.» Ivi, p. 238.

<sup>89</sup> V. Mercier, autrice di quello che è ormai divenuto un classico, *The Irish Comic Tradition*, a mio avviso, sembra sottolineare la discordanza fra ciò che canta Gigli, «il grido di un'anima disperata», che «non ha bisogno di essere tradotto in inglese» – e l'atto di JPW, «una prova di comico trionfo». Inoltre, la stessa, che conosceva e incontrava Murphy, racconta come avesse una cinquantina di dischi del tenore di Recanati e di Caruso e come sovente dopo la mezzanotte si mettesse a cantare. V. MERCIER, "Noisy Desperation: Murphy and the Book of Job" in *A Tom Murphy Special Issue*, op. cit., p. 18.

questo concerto e creda che si tratti della voce di JPW? È la pura voce di Gigli e null'altro.

Si comprende dunque che Murphy ha messo in atto una pura finzione nella finzione, ci ha chiesto di credere in una magia, nell'impossibile realizzabile. Neanche JPW, una volta sveglio, la mattina successiva, crede in ciò che ha vissuto e per tale motivo si accerta che la spina del giradischi sia staccata. Mette alcuni oggetti in una valigia, alza le veneziane, accende il registratore, pigia il tasto *replay* e con un gesto «invita la musica verso la finestra». Gigli canta *O'Paradiso*, il paradiso di un ritorno in Inghilterra, di una nuova vita. «Canta per sempre Benimillo», assicura JPW. Infine apre la porta e va via.

Il finale, dunque, lascia perplessi, o sostiene la chiara intenzione di volere chiedere troppo, di affidare al teatro il compito di dire l'ultima parola? Murphy ha così risposto alle mie obiezioni:

What about the singing itself? What about music, that when I listen to music I believe completely in the music that there is something spiritual within myself and any cause of blame I might have would be that people in the audience would believe that he was singing or would believe that he believes that he's singing in theatre you can [...] Perhaps he is [singing]<sup>90</sup>

Tale lettura, seppure si sia soffermata sull'aspetto musicale di quella che viene da taluni definita la migliore opera di Murphy, è una delle tante che possono essere applicate al testo. Si è parlato, infatti, di approccio freudiano/psicoanalitico, di analisi del mito di Faust; di studio sulle identità nazionali, ecc.<sup>91</sup>

In un luogo per metà reale e metà fantastico, dove tutto è possibile, il tenore italiano diviene il terreno, il mezzo di “scambio” fra i due personaggi principali. Il suono interminabile delle sue registrazioni accompagna, struttura, chiarisce la vicenda di un'anima che vince una sfida sconosciuta e di una che l'ha persa per giungere — col suono finale che si diffonde nell'intero spazio teatrale e non deriva più da un semplice registratore — ad

---

<sup>90</sup> «Che ne dici del canto? Che ne dici della musica, che quando ascolto la musica credo interamente in essa, che sento qualcosa di spirituale in me. Dovessi rimproverarmi qualcosa, sarebbe che il pubblico potrebbe credere che sta cantando o potrebbe credere che lui crede che sta cantando. In teatro tu puoi [permettertelo] [...] Può darsi che sta cantando.» Intervista personale.

<sup>91</sup> Uno dei difetti attribuiti all'inglese, come peculiarità nazionale, è l'incapacità di apprezzare la voce di Gigli, l'incapacità, mi dice Murphy, di apprezzare ciò che esprime emozioni: «Tradizionalmente gli inglesi considerano l'emotività come inferiore rispetto all'essere per esempio intellettuali.» «The English traditionally consider emotionality as inferior type of thing said to being intellectual» *ibidem*

un pubblico sempre diverso. La sua musica, la sua voce, come afferma Uomo Irlandese e ribadisce JPW, offre la possibilità di esprimere ciò che si vuole, di realizzare il significato dei propri pensieri, delle proprie aspirazioni, dei propri sentimenti.

Le parole di Patrick Mason <sup>92</sup> ci aiutano a comprendere meglio non solo le prime opere di Murphy ma anche opere più tarde secondo questa prospettiva “musicale”:

I think, like *The Gigli Concert*, what was most striking about *The Sanctuary Lamp* was its musical qualities. Three people, three main roles, three singers, really, speaking in the equivalent of arias and becoming increasingly linguistically convoluted and also individual. One of the extraordinary things about the script, about Tom Murphy's ear, is that he hears sound as character or he expresses character as sound. All his characters make individual sounds, they have individual sound patterns [...] there [in *The Gigli Concert*] again was this extraordinary, individuated, if that's the word, music, sound as character, character as sound.<sup>93</sup>

La musicalità dell'anima, continua Mason, nasce dal dolore, dal desiderio di comunicarlo e così facendo, di superarlo. Murphy mostra, nel suo teatro, il procedimento attraverso cui si compie questo passaggio. Solo chi s'immerge totalmente in esso, riesce ad ottenere la forza di uscirne per sempre, così come per sempre si afferma la voce di Gigli.

La possibilità di presentare un *play* così musicale fa parte di quelle naturali capacità che consentono ad uno scrittore la massima libertà. D'altra parte, così come non vi è nulla di strano nel sedersi ad ascoltare un brano musicale senza fare null'altro, è naturale desiderare che un pubblico sempre diverso stia lì soltanto ad ascoltare musica, mentre ascolta la storia di un uomo che ha ricevuto come regalo di Natale un disco di Gigli...

\* \* \*

---

<sup>92</sup> Direttore artistico dell'Abbey quando il *play* venne rappresentato nell' '83 e nel '91.

<sup>93</sup> «Penso, come per *The Gigli Concert*, ciò che più sorprende di *The Sanctuary Lamp* furono le sue qualità musicali. Tre persone, tre ruoli principali, tre cantanti, che parlano nell'equivalente di arie e diventano sempre più linguisticamente contorti e anche individuali. Una delle cose straordinarie del testo, dell'orecchio di Tom Murphy, è che intende il suono come personaggio o esprime il personaggio come suono. Tutti i suoi personaggi emettono dei suoni individuali, hanno degli schemi sonori individuali [...] lì [in *The Gigli Concert*] di nuovo si presenta questa straordinaria, precisa, se così si può dire, musica, suono come personaggio, personaggio come suono.» P. MASON, “Directing *The Gigli Concert*, An Interview”, in *A Tom Murphy Special Issue*, *op. cit.*, p. 100.

## 2.7 Un luogo per sognare l'impossibile: Pavarotti in *The Salvage Shop* di Jim Nolan

La musique parle de vous-même et vous raconte  
le poème de votre vie: elle s'incorpore en vous et  
vous vous fondez en elle. Elle parle de votre  
passion

Baudelaire

Sebbene la musica non costituisca parte fondamentale del teatro è sorprendente come poche *performance* ne siano totalmente prive. Il suo uso non è più limitato agli interludi, ma viene spesso esteso a vere e proprie rappresentazioni cantate. Un terzo tipo, non così ovvio, potrebbe essere incluso: quello che si manifesta sotto forma dei suoni prodotti dai personaggi durante tutta la rappresentazione teatrale. Ai suoni, quelli prodotti dalla voce del tenore italiano Luciano Pavarotti, i personaggi di *The Salvage Shop*, del drammaturgo, nativo di Waterford, Jim Nolan (1958-), sembrano affidare le proprie emozioni e i propri sentimenti.

Perché Nolan sceglie Pavarotti? È fuor di dubbio che Nolan abbia visto *The Gigli Concert*, la cui influenza egli riconosce pubblicamente durante un talk al Peacock nel 2002, in occasione della rassegna già menzionata. Nolan non va molto lontano nella ricerca di un'icona da utilizzare. La sua è la nostra realtà di oggi. Mi scrive:

Why did I choose Pavarotti? The character of Sylvie in the play is based partly on my own father but also an old man who lived in the same square as me here in Waterford. The man was an opera buff who loved Pavarotti. I was attracted also by Pavarotti's popularity amongst ordinary people with no special interest in operatic music. There is another man who drinks in my local pub, a retired road sweeper, who has never been to an opera in his life but who would have listened on radio to the great singers like Caruso, Jesse Bjeurling, John Charles Thomas and, of course, Pavarotti. This man inspired the line in Eddie's speech at the end of Act One: "He spoke about the great tenors like other men spoke of baseball players"<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> «Perché ho scelto Pavarotti? Il personaggio di Sylvie nel *play* in parte si basa su mio padre ma anche su un vecchio che viveva nella mia stessa piazza, qui a Waterford. L'uomo era patito di opera ed amava Pavarotti. Mi ha attratto anche la popolarità di Pavarotti fra la gente comune che non ha alcun particolare interesse per la musica operistica. C'è un altro tipo che beve nel pub del mio quartiere, uno spazzino in pensione, che non è mai stato ad un'opera in vita sua, ma era solito ascoltare alla radio grandi tenori quali Caruso, Jesse Bjeurling, John Charles Thomas e naturalmente, Pavarotti. Da quest'uomo ho tratto ispirazione per la battuta di Eddie, alla fine del primo atto: "Parlava dei grandi tenori allo stesso modo in cui altri parlavano di giocatori di baseball"». Lettera del 28 agosto 2000. Del resto, la popolarità del tenore in Irlanda, venne rinnovata dai seguenti concerti: 1962, 13 maggio *Recital* Town Hall, Dundalk; 1963: 7 maggio *Madama Butterfly*, Opera House,

La relazione con il *play* di Murphy non passa dunque inosservata. Scrive il giornalista David Nowlan all'indomani della prima di *The Salvage Shop* a Waterford:

It is, of course, about redemption. But this is not redemption on the grand scale. Rather, it is to be found in the small acceptance of imperfection and a huge act of self-forgiveness and, since the author uses music to moderate the transactions of the drama, the play might be theatrically described as the antithesis of Tom Murphy's *The Gigli Concert*, perhaps, but no less truthful.<sup>95</sup>

La presenza di sette arie<sup>96</sup>, tratte da diversi libretti, suonate due volte o cantate, o discusse dai personaggi, danno all'opera di Nolan un carattere molto musicale ed un ruolo che potrebbe essere definito rilevante allo sviluppo della trama.

Rappresentato per la prima volta al Garter Lane Theatre di Waterford nel gennaio 1998 e rirappresentato durante il Dublin Theatre Festival al Gaiety Theatre nell'ottobre dello stesso anno, *The Salvage Shop*<sup>97</sup>

---

Belfast; 23 maggio *La Traviata*, Gaiety Theatre, Dublino; 27 maggio *Rigoletto* Gaiety Theatre; 1964: 19 maggio, *La Bohème*, Gaiety Theatre; 1979: 18-20 dicembre, *Recital Renée* Gaiety Theatre.

<sup>95</sup> «Tratta, sì, di redenzione. Ma non è redenzione su larga scala. Piuttosto, ciò si può individuare nella semplice accettazione dell'imperfezione e in un immenso atto di autoperdono e, poiché l'autore usa la musica per moderare i movimenti del dramma, il *play* potrebbe essere teatralmente descritto come l'antitesi di *The Gigli Concert*.» D. NOWLAN, "Review of the Salvage Shop" in *The Irish Times*, 14 October 1999. Lo stesso art. apparirà su *The Irish Times* del 21 January 1998, p. 14.

<sup>96</sup> *A Te o Cara* da *I Puritani* di Bellini; *Amor Ti Vieta* da *Fedora* di Giordano; *Una Furtiva Lagrima* da *L'Elisir D'Amore* di Donizetti; *Brindisi* da *La Traviata* di Verdi; *Fuor Del Mar* da *Idomeneo* di Mozart; *Accogli Oh Re Del Mar* da *Idomeneo* di Mozart; *La Fleur Que Tu M'Avais Jetée* da *Carmen* di Bizet; *Nuns Chorus* da *Casanova* di Strauss [Recorded by Dungarvan Brass Band, Cornet Solo by Neil Kennedy]; *La Donna è Mobile* da *Rigoletto* di Puccini; *E lucevan Le Stelle* da *Tosca* di Puccini; *The Holy Ground*. I brani da *Idomeneo* e *Il Coro delle suore* non vengono suonati in sottofondo.

<sup>97</sup> J. NOLAN, *The Salvage Shop*, Gallery Press, Co. Meath, Ireland 1998. Jim Nolan in una nota al *Programma* del suo *play* racconta di come sia nata l'idea del titolo: «Then I walked into The Salvage Shop for the first time and found a home for the idea. Though it was my first visit, the name had long held an attraction, with its connotations or rebirth and transformation. Magic happens there. Apparently mundane objects and materials are transformed and enabled to live again in new and literally wonderful ways, raising for all of us that possibility of reincarnation, renewal and redemption.» J. NOLAN, *Programme* di *The Salvage Shop*, p. 17. «un giorno sono entrato in un salvage shop e ho trovato una casa per la mia idea. Sebbene fosse la mia prima visita, il nome era stato sempre un'attrazione per me, con le sue connotazioni di rinascita e trasformazione. La magia ha luogo qui. Degli oggetti e materiali apparentemente futili vengono trasformati e a loro si dà la possibilità di vivere

è la storia del rapporto fra un padre e il figlio, Sylvie e Eddie Tansey, nella cittadina di Garris.

Fin dall'inizio della rappresentazione, quando la scena si apre sul *salvage shop*, ovvero un negozio di cianfrusaglie, uno di quei negozietti che troveremmo in una qualsiasi stradina di un centro storico di una qualsiasi città italiana dove materiale greggio viene lavorato e dunque salvato — e l'idea della redenzione è ricorrente — l'aria *A te o cara*, tratta da *I Puritani*<sup>98</sup> di Bellini, cantata da Luciano Pavarotti, ci introduce al luogo del play.

Lo stereo viene spento da Eddie nel momento in cui sente che sta per entrare il padre. Apprendiamo ben presto che Sylvie è preoccupato del futuro del gruppo locale che dirige e che un certo Master Reilly dovrebbe prendere il suo posto. Sylvie informa che se il figlio avesse seguito le orme paterne, avrebbe già lasciato il gruppo da un bel po'.

Si rifiuta di mangiare e poco dopo averlo osservato salire in camera da letto, sentiamo un altro brano, *Amor ti vieta*, da *Fedora* di Umberto Giordano<sup>99</sup> “è un brutto segno”, commenta Katie, la figlia di Eddie, appena giunta.

La sua melodia malinconica e le parole, che dicono l'impossibilità di abbandonarsi ai sentimenti, indicano lo stato d'animo di Sylvie, “stanco e emotivo” e poco incline a ricevere visite, secondo quanto intuisce Eddie.

---

nuovamente in modi nuovi e letteralmente meravigliosi, innalzando per tutti noi quella possibilità di reincarnazione, rinnovamento e redenzione.»

<sup>98</sup> Melodramma su libretto di Carlo Pepoli. La celebre aria – o pezzo d'insieme – *A te o cara* è della scena terza, primo dei tre atti. Presso Plymouth, dame e cavalieri annunciano i festeggiamenti per le nozze di Elvira, figlia del governatore Lord Gualtiero Valton, con Arturo Talbot, seguace degli Stuart. Riccardo Forth, se ne sta, afflitto, in disparte: ama la fanciulla e sperava di sposarla, sebbene il suo amore non sia ricambiato. Nelle stanze di Elvira, Giorgio, fratello di Valton, incontra la nipote, che teme di essere costretta a sposare Riccardo per volontà paterna, ma Giorgio la rassicura, dicendole di avere convinto il padre a non frapporte ostacoli alle sue nozze con l'amato Arturo. Giunge Arturo, saluta esaltante Elvira: «A te o cara, amor talora». Si tratta, a mio avviso, della celebrazione dell'amore, di un momento d'incantata felicità che non fa presagire nulla di ciò che avverrà.

<sup>99</sup> Melodramma in tre atti su libretto di Arturo Colautti, dall'omonimo dramma di Victorien Sardou. Siamo al secondo atto. La principessa Fedora, a Parigi per vendicare la morte del suo promesso sposo Vladimiro, si trova con Loris Ipanov, che crede l'assassino. Questi si è innamorato di Fedora e le dichiara il suo amore, ma la donna sembra respingerlo; Loris non vuole credere al suo rifiuto, “Amor ti vieta”. Fedora, che il giorno successivo, partirà la Russia, lo prega, dopo avere ascoltato la confessione dell'omicidio di tornare più tardi. Nel frattempo, comunica la notizia al commissario. Loris torna da Fedora e le confessa di avere sparato a Vladimiro per difendersi, dopo avere scoperto che Vladimiro era l'amante di sua moglie. Fedora comprende di amare quell'uomo, lo abbraccia e lo convince a rimanere con lei.

Come aggiungerà poco dopo, la musica è per Sylvie una “coperta confortevole”.

L’aria successiva, la preferita di Sylvie, *Una furtiva lagrima*, da *L’Elisir d’amore* di Donizetti<sup>100</sup>, per esempio, di solito veniva suonata, Eddie ricorda a Katie

for your grandmother. Not Pavarotti, of course – Tito Schipa or one of them boys [...] the lost evenings by the fire [...] he’d play her that song. This is for you, he’d say, this is for you. And she’d know the music was speaking for him. (*Pausa*) I must try it myself sometime.<sup>101</sup>

L’impossibilità, l’incapacità di rivelare i propri sentimenti e pensieri sembra essere sostenuta dall’“aria preferita” di Sylvie, canto di un amore non confessato, non comunicato, ma di cui si percepisce la presenza: né Sylvie né Eddie sono stati e sono capaci di comunicare, il primo essendo impegnato col gruppo ed Eddie, dopo il fallimento del suo primo matrimonio, abbandonato il dono di musicista (e direttore di orchestra), limitandosi a lavorare materiale greggio nel suo negozietto<sup>102</sup>.

La musica allora diviene un autentico, intimo mezzo per esternare le proprie emozioni e nutrire uno stato particolare della mente, una qualche forma di pensazione. E lo fa in due modi: ad un primo livello, un brano può far tornare ricordi e pervadere la scena con un tono nostalgico; in secondo

---

<sup>100</sup> Melodramma giocoso in due atti, su libretto di Felice Romani da *Le philtre* di Eugène Scribe. La “lagrima” della romanza cantata nel secondo atto, è l’indizio che Nemorino ha dell’amore che adesso Adina nutre per lui. «Una furtiva lagrima/negli occhi suoi spuntò [...]/Quelle festose giovani/Invidiar sembrò [...] /Che più cercando io vo’?/M’ama lo vedo./Un solo istante i palpiti/Del suo bel cor sentir! /Co’ suoi sospir confondere/Per poco i miei può morir;/Di più non chiedo./Eccola [...] Oh! qual le accresce. Beltà l’amor nascente! /A far l’indifferente/Si seguiti così finchè non vien/Ella a spiegarsi.» Edizioni A. Barion, Milano 1936. A proposito di quest’aria, Pavarotti dice che in un certo modo si identifica con la figura del giovane contadino impacciato e ingenuo ma soprattutto sincero. Inoltre la definisce come una delle arie più difficili, in quanto non ha un climax sentimentale e la musica è in un certo senso controllata. Si veda L. PAVAROTTI e W. WRIGHT, *Pavarotti, My World*, Chatto & Windus, London 1995.

<sup>101</sup> «per tua nonna. Non Pavarotti, naturalmente – Tito Schipa o uno di quelli [...] le sere tranquille accanto al camino [...] le suonava quella canzone. Questa è per te, diceva, questa è per te. E lei sapeva che la musica parlava per lui. (*Pausa*) Devo provare anche io qualche volta.» Ivi, p. 19.

<sup>102</sup> “She loved to dance,” dice Sylvie, «but we never went. Hard men didn’t dance, y’see. Only one night in my cups I was persuaded [...] So we did. And because I was drunk, we danced all night [...] And I wanted to tell her something, Katie. (*Pause*) But I didn’t [...] I didn’t tell her anything.» “Amava ballare” Sylvie racconta alla nipote, «ma non siamo mai andati. Sai, gli uomini duri di solito non andavano a ballare. Solo una sera un po’ brillo mi sono convinto [...] Così andammo. E perché ero ubriaco, ballammo tutta la notte [...] E le volevo parlare, Katie. (*Pausa*) Ma non lo feci [...] non le dissi nulla» Ivi, p. 50.



luogo, è capace di mostrarci, suggerendo una sorta di corrispondenza fra ciò che viene cantato e la vicenda del personaggio, ciò che non viene detto apertamente.

Il caso di *Idomeneo* di Mozart, rappresenta un esempio quasi perfetto di quanto detto: il semplice fatto che è ad Eddie e non, come avviene di solito, alla voce di Pavarotti, che viene affidato il compito di raccontare la storia del re di Creta, testimonia l'intenzione dell'autore di rendere facile la comprensione del libretto al pubblico. Inoltre, esso fa sì che si possa individuare la corrispondenza con la consapevolezza da parte di Eddie del potere dannoso delle promesse fatte e delle aspettative paterne. Eddie e Kate, ormai abituati ad ascoltare arie, danno sfoggio della loro conoscenza della lingua italiana in una breve conversazione scherzosa che ci introduce al brano:

Eddie: Buona sera, Signorina Tansey.

Katie: Buona sera, Papa.

Eddie: Compositore?

Katie: Mozart?

Eddie: Sì! E tenore?

Katie: Mozart?

Eddie: Sì. E finalmente – Name that opera!

Katie: You have me there, Da.

Eddie: Idomeneo, King of Crete, y'eejit!<sup>103</sup>

Sappiamo molto bene, che un pubblico che va ad una pièce teatrale, in prosa, non si aspetterà certo di sentire un brano di melodramma. Né tanto meno, ci aspettiamo che sia capace di comprendere la lingua italiana.

Mettersi nei panni di un pubblico incolto è stato, comunque, perfettamente naturale per O'Nolan che mi scrive, rispondendo ad una mia domanda, che la sua conoscenza dell'opera lirica non è sicuramente quella di un esperto

---

<sup>103</sup> «**Eddie**: Sì. E finalmente – Dimmi l'opera! **Katie**: Ce l'ho sulla punta della lingua, pa. **Eddie** *Idomeneo Re di Creta*, stupidaa!» E continua: «(*To Stephen*) Idomeneo, Stephen! Idomeneo, King of Crete, returning from the wars at Troy encounters a storm at sea. In order to assuage the elements, the King vows to the Sea God a sacrifice of the first living thing he meets on shore! (*A glance to Eddie*) Unfortunately for the King, it happened to be his son.» «(*A Stephen*) Idomeneo, Stephen! Idomeneo, Re di Creta, mentre sta tornando dalla guerra di Troia s'imbatte in una tempesta in mare. Per calmare le acque, il re promette al dio del mare un sacrificio, il primo essere vivente che incontrerà sulla riva! (*Un'occhiata a Eddie*) Sfortunatamente per il re, si trattò di suo figlio.» Ivi, p. 30. Di *Idomeneo*, durante la rappresentazione teatrale, si possono ascoltare due brani, "Fuor Del Mar" e "Accogli Oh Re Del Mar". *Dramma per musica in tre atti KV 366 di Mozart, su libretto di Gianbattista Varesco.*

Bob Dylan, Van Morrison, Sinead O'Connor, Sharon Shannon – i miei gusti sono eclettici. I don't have a preference for opera over classical music. My knowledge of music borders on the illiterate. I love Chopin, (especially the nocturnes). Also Dvorak, Beethoven and Mozart. John Field was a very fine Irish composer. Puccini, Verdi, Bellini, of the operatic composers. Bob Dylan, Van Morrison, Sinead O'Connor, Sharon Shannon - my taste is nothing if not eclectic.<sup>104</sup>

Mi sembra, dunque, che in modo molto più esplicito rispetto a Tom Murphy, l'uso di brani operistici di Nolan in un certo senso è volto a rendere la presenza della musica nel *play* più comprensibile, più facilmente raggiungibile. Nolan, nella stessa lettera inviata, spiega il criterio utilizzato per la selezione dei brani musicali:

Some of the choices were my own, some that of the director. All of them were chosen because their tone or mood or emotion were complementary to the tone and mood and emotion of the scene in which they are used. *Idomeneo* was chosen, less for its musical content, than for the parallel between its father - son plot and my ow play.<sup>105</sup>

D'altra parte la musica è presente in sottofondo, sia quando osserviamo un personaggio muoversi sul palcoscenico sia quando assistiamo al dialogo fra due o più personaggi. In questo caso, avremo, contemporaneamente due registri, difficili da seguire. Cio nondimeno la tecnica di Nolan, che potrebbe essere definita contrappuntistica, assegna una voce diversa ed un ruolo specifico ad ogni melodia, rendendo il risultato finale un insieme di suoni in accordo perfetto gli uni cogli altri.

Piuttosto di lasciare che la musica e suoni non chiaramente riconoscibili dicano le sue parole, il drammaturgo decide di assegnare alla percettibile voce di Eddie il ruolo di dare espressione ai suoi sentimenti e ai suoi pensieri. È come se, dopo e prima che vengano fatte sentire le arie interpretate da Pavarotti, Nolan volesse fare una breve pausa per coinvolgere più direttamente il pubblico.

Ciò nondimeno, qualsiasi sia il tipo di linguaggio e di veicolo utilizzato, il *play* si presenta come una celebrazione del potere della parola:

---

<sup>104</sup> «Non ho preferenze sull'opera rispetto alla musica classica. La mia conoscenza della musica confina quasi con l'ignoranza totale. Amo Chopin (specialmente i notturni). Anche Dvorak, Beethoven e Mozart. John Field che era un compositore irlandese molto bravo. Puccini, Verdi, Bellini fra i compositori operistici.» Lettera del 28 agosto 2000.

<sup>105</sup> «Alcune delle scelte sono mie, altre del regista. Tutti i brani furono scelti perché il tono, l'umore o l'emozione erano complementari al tono, umore ed emozione della scena in cui venivano usati. *Idomeneo* fu scelto più per il parallelismo con la trama padre-figlio da me scelta che per il suo contenuto musicale.» *ibidem*

infatti, se la musica, il più delle volte, è in sottofondo, in primo luogo sono la voce, le parole dei personaggi e di Pavarotti a distinguersi.

Da questo punto di vista, la scelta da parte di Nolan del tenore italiano è emblematica, perché la sua storia è un esempio perfetto di un rapporto fra padre e figlio e allo stesso tempo di una carriera di successo intesa come missione musicale delle emozioni.

Il breve resoconto della vita di Pavarotti viene in aiuto a Sylvie, che, destinato, a sua insaputa, a dirigere la banda musicale per l'ultima volta, insiste sul significato del gruppo per la vita della comunità locale <sup>106</sup>:

It was never about winning – it was about striving for the best (Gestures to the music upstairs room) Listen. A baker's son, you know. Luciano, I mean. Had the common touch and never lost it. But his voice, his voice, they say, touched by the hand of God, touched by something greater than the baker's son could ever dream of. All the great ones are. And so they strive to sound the sacred note, the one that joins us with them and enable us to soar as well, to remember what is still possible on the other side of the mountain (Pause). And I thought that in our own pathetic little way, this might be our function, too. That, however impoverished, our little band has a purpose in this place. And we did too, Eddie [...] we were a conduit, a voice through which this town was enabled to sing and cry and celebrate and hope. We were part of something, Eddie. And I want it back – just one more time I want to belong [...] Did it mean so little to you? Community, Eddie [...] you should have left this place and never come back because when you betrayed them you betrayed me. And they'll never forgive you for it.<sup>107</sup>

Continua:

---

<sup>106</sup> Racconta Jim Nolan: «I was keen to write about the important role of brass bands in small towns [...] we have two brass bands in Waterford and my play is a way of saying thanks to them for everything they've given us.» «M'interessava parlare dell'importante ruolo dei gruppi nei piccoli centri [...] abbiamo due bande a Waterford e il mio *play* è un modo di dire loro grazie per tutto quello che ci hanno dato.» racconta J. NOLAN, "Scene the Salvage", *The Irish Times*, 17 January 1998.

<sup>107</sup> «Non si è mai trattato di vincere – si trattava di lottare per il meglio (*Indica con un gesto la stanza di sopra*) Senti. Il figlio di un fornaio, sto parlando di Luciano. Aveva un tocco comune e non lo perse mai. Ma la sua voce, la sua voce, dicono, baciata dalla mano di Dio, baciata da qualcosa di più grande di quanto un figlio di panettiere potrebbe mai sognare. Tutti i grandi la possiedono. E così, fanno di tutto per suonare la nota sacra, quella che ci unisce a loro e ci rende capaci di innalzarci, allo stesso modo, per ricordare ciò che è possibile dall'altra parte della montagna (*Pausa*). E ho pensato che nel nostro piccolo patetico modo, questo potrebbe essere il nostro scopo in questo posto. E anche noi, Eddie [...] eravamo una conduttura, una voce attraverso cui questa città ha avuto la possibilità di cantare, piangere, festeggiare e sperare. Eravamo parte di qualcosa, Eddie. E voglio averlo indietro – almeno un'altra volta voglio appartenere [...] Ha significato così poco per te? La comunità, Eddie [...] avresti dovuto lasciare questo posto e non tornare più perché nel momento in cui li hai traditi, ha tradito anche me. E non ti perdoneranno mai per questo.» NOLAN, *op. cit.*, p. 35.

He sang in the church choir at Modena, you know. That's where he started. And his father with him by all accounts. That must have been nice. Father and son, side by side. They say he still goes back there. Each summer, returns to his native place and offers his gift again to his own. And I wouldn't wonder if he receives more than he bestows. Maybe no more than a memory, a drink again from the wellspring. But maybe, too, amongst his own, he remembers something else – the sacred purpose of his gift. That his voice belongs to those who have none, that when he sings, he sings for those who cannot speak. I like that. There's a form of symmetry in that exchange, don't you think?<sup>108</sup>

La questione dei ruoli rispettivi e del rapporto fra musica e parola allora sorge spontanea: se da un lato la musica contribuisce all'illustrazione dell'idea del testo — suggerendo, di volta in volta, un senso di pace, calma o tristezza — dall'altro, il testo ed il genere teatrale, dando quel senso della particolarità che va al di là della musica, rendono conto e spiegano la peculiare struttura della musica ed è esattamente qui che si giustificano le motivazioni estetiche di Nolan.

D'altra parte, la scelta stessa del genere operistico gli ha permesso di non limitarsi alla musica ma di offrire distrazioni non musicali ad un pubblico che dovrebbe essere, se non istruito musicalmente, al meno acculturato dal punto di vista teatrale.

Ma, prima di soffermarmi ulteriormente sull'uso della musica, tornerei alla storia.

La pretesa, o il desiderio di Sylvie, di continuare la tradizione familiare, dopo tutto non dovrebbe essere criticata così tanto, considerata l'abilità di Eddie, come ci dice la sua fidanzata Rita, di suonare molto bene, di essere il “migliore musicista del gruppo”<sup>109</sup>.

Gli eventi della sua vita lo hanno reso un uomo freddo, un po' come il padre, incapace di definire e dare voce ai propri sentimenti, incapace di liberarsi dalle regole — sarà di catene che la figlia parlerà più avanti<sup>110</sup> —

---

<sup>108</sup> «Cantava nel coro della chiesa a Modena. Lì è dove ha iniziato. E suo padre insieme a lui a quanto si dice. Deve essere stato bello. Padre e figlio, l'uno accanto all'altro. Dicono che torna sempre lì. Ogni estate, ritorna al luogo natio e offre nuovamente il suo dono ai suoi. E non mi meraviglierei se riceve più di quanto concede. Forse non più di un ricordo, una bevuta ancora una volta da fonte perenne. Ma forse, anche, fra i suoi, si ricorda di avere qualcos'altro – l'obiettivo sacro del suo dono. Che la sua voce appartiene a coloro che non l'hanno, che quando canta, canta per coloro che non possono parlare. È questo mi piace. Vi è una forma di simmetria in quello scambio, non pensi?» Ivi, pp. 34-5.

<sup>109</sup> Ivi, p. 37.

<sup>110</sup> «I think you like your chains. You've been wearing them so long, they'd only hurt now if you took them off... Maybe you need those chains more than I thought.» «Penso che ti piacciono le tue catene. Le indossi da troppo tempo, ti farebbero male solo adesso se le volessi togliere... Forse hai bisogno di quelle catene più di quanto tu pensi» Ivi, p. 74.

della vita del paese di Garris e dei rapporti fatti di rancori passati e presenti che sembrano dominarvi.

L'insuccesso del gruppo avrà il risultato di fare aprire gli occhi a Sylvie, facendogli realizzare che la musica non è la cosa più importante della sua vita adesso che deve affrontare la realtà della sua malattia. La cecità che ha caratterizzato il suo atteggiamento lascia il posto adesso ad una schiettezza che entra in netto contrasto con le future decisioni del figlio:

I wanted to go out singing, Rita – the spirit if not the body healed. But I was a fool. There is no resurrection, Eddie – before and after death [...] This morning I had a reason to get up. Tomorrow I might find another one, but right now I can't think what it might be. I won't lie down but I won't fight either. I'll just wait, Eddie.<sup>111</sup>

«One reason why music is so potent, is that, more than any of the arts, it carries a promise, an illusionary promise, but a promise nonetheless, that things can be made perfect in this world, even for a few moments of harmonised sound.» È così che Thomas Kilroy, drammaturgo e romanziere irlandese, introduce il *play* in questione, sottolineandone infine l'assunzione a «mezzo di accettazione della vita per come è, con la sua fallibile impronta umana»<sup>112</sup>.

Eddie sembra perdersi in progetti irrealizzabili. Mentre riflette sulla storia di Pavarotti e del padre, comincia a nutrire l'idea di invitare il grande tenore a dare un concerto nella cittadina:

That when he sings, he sings for those who cannot speak [...] Luciano! Luciano and his old man. Sylvie says they sang together in the church choir at Modena.

Rita: Who the bloody hell is Luciano?

Eddie: Luciano Pavarotti! Modena's where he comes from, see. Sylvie says he goes back there every summer and sings again for his own. I wonder is the owl fella still in the choir [...] but where? A concert! For Sylvie. Tansey Productions presents for one night only, venue to be confirmed, Luciano Pavarotti in concert! (Silence) What d'you think?<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> «Volevo uscire e cantare, Rita – lo spirito se non il corpo guarito. Ma ero uno stupido. Non c'è nessuna risurrezione, Eddie – né prima né dopo la morte [...] Questa mattina avevo una ragione per alzarmi. Domani ne troverò un'altra, ma giusto adesso non riesco a pensare a quale potrebbe essere. Non starò con le mani in mano né combatterò. Eddie, aspetterò soltanto.» Ivi, p. 39.

<sup>112</sup> «Una delle ragioni per le quali la musica risulta così forte è che, più delle altre arti, porta una promessa, una promessa fittizia, ma ciononostante una promessa, che le cose possono divenire perfette in questo mondo, anche per qualche momento di suono armonizzato.» T. KILROY, "Stage Music, Stage Magic" in *Programme di The Salvage Shop*, p. 4.

<sup>113</sup> «Che quando canta, canta per coloro che non riescono a dire [...] Luciano! Luciano e il suo vecchio. Sylvie dice che cantavano insieme nel coro della chiesa a Modena.

Dinanzi l'insistenza di Eddie, sia Rita che Katie mostrano scetticismo, sottolineando come sia difficile che Pavarotti decida di dare un concerto in una cittadina sconosciuta come Garris, e come, comunque il concerto non salverebbe la vita a Sylvie.

Organizzare un concerto del famoso tenore italiano, si sviluppa dunque come l'ultimo tentativo — e il nodo della seconda parte del *play* — che Eddie ha, per rendere felice suo padre, per l'ultima volta nella sua vita, facendogli credere, come dice Stephen, che “nulla è irrecuperabile”. I pensieri e i movimenti di Eddie, da ora in poi, appariranno come un tentativo, a volte ostinato, di organizzare ogni dettaglio del grande evento: lo osserviamo mentre organizza un incontro pubblico, forma un comitato; scrive lettere; manda fax; fa telefonate, interrotto temporaneamente dai resoconti di Rita e di Katie sulla salute del padre.

Ciò che lo convince ad intraprendere tale progetto è la stessa fede nella forza della musica e nella voce di Pavarotti: il tenore è capace di portare fuori, mostrare alla gente comune non solo le intenzioni dei vari compositori, le emozioni dei personaggi, ma anche, e in modo più rilevante, quelle della umanità intera, oltre che dare sollievo e accompagnamento alle ultime settimane di Sylvie:

And you think Pavarotti's going to drop everything to sing in a field in Garris! Even if you could pull it off, Pavarotti won't save him, Eddie [...] When he [Pavarotti] knows why, he just might, yes, I'll tell him why [...] it won't change the course of the events, but it would give the old fucker a reason to put his hat on. That would be something, wouldn't it, Rita? <sup>114</sup>

Un dettaglio della vita di Sylvie dato da Eddie ci aiuta a comprendere quanto tempo ha dedicato alla musica: all'età di diciassette anni ha lasciato New York dove vide Ezio Pinza e Rosa Ponselle al Metropolitan Opera House cantare nella *Fedora* di Giordano:

He still has the programme above in the room. Words he did not understand, a plot he couldn't follow [...] But half a lifetime later, he told me how music spoke to him for the first

---

**Rita** Chi diavolo è Luciano? **Eddie** Luciano Pavarotti! Modena è il luogo dove è nato, sai. Sylvie dice che vi ritorna ogni estate e canta per i suoi. Mi chiedo se il vecchio è ancora nel coro [...] ma dove? Un concerto! Per Sylvie. Tansey Productions presenta per una notte sola, luogo da confermare, Luciano Pavarotti in concerto! (*Silenzio*) Che ne pensate?» NOLAN, *op. cit.*, p. 44.

<sup>114</sup> «Pensi che Pavarotti molla tutto per cantare in un buco come Garris? Anche se ci riesci, Pavarotti non lo salverà, Eddie. Quando saprà perché [...] sì, gli dirò il motivo [...] non cambierà il corso degli eventi, ma darò al vecchio fottuto una ragione per andare a testa alta. Sarebbe già qualcosa, no?» Ivi, p. 45.

time that night. How the music made sense of music itself, expressing everything he felt but never had words to say. It must have been a blinding revelation, Rita, but as aria after aria washed over him he remembered the little band in Garris. And, though it was a continent away, he saw that the difference was only of scale and form, that the Garristown Bandstand and the great temple of the Metropolitan Opera House were joyously and intimately linked in the same sacred purpose [...] and then he came home. He was haunted, y'see. Haunted by the image of his father conducting the band at the station, the old man's disappointment wrapped like a great black cloak around him. Fifteen years later the Captain went to the great bandstand in the sky and Sylvie was there to take the baton. The prodigal son had nothing on him, Rita, but I know why he came back. I know what he was trying to do and I know what it cost him when I walked. So I do owe him.<sup>115</sup>

Prima che la scena si concluda, Stephen suona, con la cornetta, l'assolo *Coro delle suore* da Casanova di Strauss. Sylvie si trova in camera, non appena sente la musica, quella che una sera aveva suonato, dopo il concerto del tenore irlandese McCormack:

*gradually embracing it, the memory at once fond and deeply painful. He rises from the bed and, facing directly the out to audience, begins to conduct the piece. Downstairs, the others listen intently as the music continues. At a point to be judged, Stephen's solo playing is joined by SFX of full band accompaniment, Sylvie, as it were, invoking them in his memory as the piece plays out to the end.*<sup>116</sup>

È questa stessa forza consolatrice della musica che spinge Eddie a mettere da parte rancori ed accettare un sostegno finanziario dall'uomo che

---

<sup>115</sup> «Ha ancora il programma sù in camera. Parole che non capiva, una trama che non riusciva a seguire [...] Ma dopo quasi una vita, mi raccontò come la musica gli parlò per la prima volta quella sera. Come la musica rese giustizia a se stessa, esprimendo tutto ciò che sentiva ma che non riusciva ad esprimere in parole. Rita, deve essere stata una rivelazione, mentre aria dopo aria lo rendeva un'altra persona, si ricordò della piccola banda musicale a Garris. E, sebbene fosse distante un continente, vide che la differenza era solo di scala e di forma, che il palco dell'orchestra della banda della città di Garris e il grande tempio della Metropolitan Opera House erano gioiosamente e intimamente legati nello stesso obiettivo sacro [...] e fu allora che tornò a casa. Sai, era perseguitato. Perseguitato dall'immagine del padre che dirigeva il gruppo alla stazione, il disappunto del vecch'uomo intrappolato come un gran cappotto nero attorno a lui. Quindici anni dopo, il Capitano andò sul grande palco del cielo e Sylvie fu lì a prendere la bacchetta. Il figliuol prodigo non aveva nulla qui, Rita, ma so perché tornò. So cosa stava cercando di fare e cosa gli è costato quando io me ne sono andato. Glielo devo.» Ivi, pp. 45-6.

<sup>116</sup> «dapprima resiste, poi gradualmente l'abbraccia, la memoria una volta tenera e profondamente dolorosa. Si alza dal letto e guardando direttamente verso il pubblico, inizia a dirigere il brano. Al piano di sotto, gli altri ascoltano intenti mentre la musica continua, Ad un punto da definire, l'assolo di Stephen viene raggiunto dall'accompagnamento completo della band. Sylvie è come se li invocasse nella sua memoria mentre il brano viene suonato sino alla fine.» Ivi, p. 47.

gli ha portato via la moglie; a fargli dimenticare di avere altri doveri — come lavoratore di materiale greggio — a indurlo a scrivere una seconda volta all'impresario di Pavarotti, sebbene abbia già ricevuto una risposta negativa; a riconoscere i propri errori<sup>117</sup> e a sostenere l'emotività della scena con l'andante lento appassionato molto, *E lucevan le stelle*, da *Tosca* di Puccini<sup>118</sup>:

As I said, the music did much to complement the emotional tone of the scenes where they were used. An instance of this would be the use of *E Lucevan Le Stelle* from Verdi's *Tosca* at the close of Act Two, Scene Three. This is the moment when Eddie capitulates and abandons the dream of bringing Pavarotti to play for his father – reluctantly accepting at the same time that his father is about to die. The moment is greatly enhanced by the use of the wonderful aria in *Tosca* where Cavaradossi looks out on the starlit night on the eve of his execution.<sup>119</sup>

Mi sembra che avere scelto un brano come quello che viene cantato alla fine del *play*, da Stephen, Sylvie e Rita, *La donna è mobile*<sup>120</sup>, corrisponda ad un'ulteriore esigenza di fornire il già noto al pubblico. I tre

---

<sup>117</sup> «Ti avrei dovuto ascoltare Rita. So che era stupido, ma ho pensato in qualche modo che Luciano scendesse dal cielo e ci salvasse.» «I should have listened to you, Rita. I know it was stupid but I thought somehow Luciano was going to descend from the skies and save us.» Ivi, pp. 78-9.

<sup>118</sup> Melodramma in tre atti su libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica dal dramma omonimo di Victorien Sardou. Siamo all'atto terzo. È l'alba a Roma. Il pittore Cavaradossi, in attesa di essere giustiziato, inizia una lettera di addio che un carceriere, in cambio di un anello, consegnerà a Tosca, la sua amante e cantante famosa. Colto tuttavia dai ricordi dei giorni felici (*E lucevan le stelle*), si interrompe commosso. Sopraggiunge Tosca e gli annuncia che è salvo, ma Mario dubita della clemenza di Scarpia [...] «E lucevan le stelle ed olezzava/la terra – e stridea l'uscio/dell'orto - e un passo sfiorava la rena./Entrava ella, fragrante,/mi cadea fra le braccia e mi narrava/di sè; di me chiedea/con volubile impero./Oh! dolci baci, o languide carezze,/mentr'io fremente/le belle forme discioglieia dai veli!/Svani per sempre il bel sogno d'amore [...]L'ora è fuggita/e muoio disperato! [...]E non ho amato mai tanto la vita! (*scoppia in singhiozzi*).» Ed. Ricordi & C., Milano 1899, p. 52.

<sup>119</sup> «la musica fa molto da complemento al tono emotivo delle scene in cui venivano usati i brani. Un esempio potrebbe essere l'uso di “E lucevan le stelle” da *Tosca* di Verdi alla fine della scena terza, atto secondo. Questo è il momento in cui Eddie capitola e abbandona il sogno di portare Pavarotti a cantare per il padre – e allo stesso tempo accettando con riluttanza che suo padre sta per morire. Il momento è intensificato dall'uso della meravigliosa aria da *Tosca* in cui Cavaradossi osserva il cielo stellato alla vigilia della sua esecuzione.» Lettera, 28 agosto 2000.

<sup>120</sup> Avevamo già ascoltato l'aria alla fine della scena seconda, atto secondo e di questa si è detto a proposito di *The Gigli Concert*. Si tratta della celebre canzone da *Rigoletto* di Verdi, cantata dal duca. Per chi non ricorda le parole: «La donna è mobile/Qual piuma al vento/Muta d'accento – e di pensier./Sempre un amabile/Leggiadro viso,/In pianto o in riso, - è un menzogner/È sempre misero/Chi a lei s'affida/Chi le confida – mal canto il cor!/Pur mai non sentesi/Felice appieno/Chi su quel seno – non liba amor!».



sembrano di buon umore e propongono un brindisi, ma l'idea di festeggiare la notte altera Eddie fino all'isterismo: il fallimento del suo progetto lo ha reso vulnerabile, soprattutto ormai che la salute del padre è deteriorata. Nulla sembra salvarsi, nemmeno il materiale greggio che Eddie si suppone debba lavorare giornalmente.

Di nuovo, la musica si offre come conforto, sollievo e comprensione di se stessi; essa "parla al cuore e non alla testa" e "amplifica la portata delle emozioni"<sup>121</sup>, ma non rappresenta una forma di guarigione.

Il messaggio del *play* risiede proprio nella realizzazione e accettazione dei propri errori. Sylvie dice a suo figlio:

I was the one who betrayed you You know that, don't you? [...] And you need to hear me say it. Maybe I need to say it, too. All I saw was the empty chair. All I heard was the music. Those perfect notes all I ever cared about. I didn't give a damn why you'd gone missing. The music would heal that. I'd heal it through the music. I'd forgotten, of course. There is pain which no music can describe; there are conditions for which no music exists. I know that, Eddie. I'm the one who's sorry [...] we had a sacred function in this place [...] but tonight I sat in that hall and listened to the band and I fell in love with imperfection. The bum notes, the off keys, the shady timings – in my profound arrogance, I'd forgotten they had their function, too, and that it was a necessary and noble one [...] the flawed note was sacred. When I turned to take a bow, I was looking for you. I wanted you to see that something had shifted. That Sylvie had found his peace at last – that you must find it, too.<sup>122</sup>

Ciò che è importante dunque non è che i miracoli succedano o no, ma che la possibilità redentoria del miracolo possa essere raggiunta attraverso l'amore, la speranza e la fede, tutte parti dell'eterna merce del negozio salvabile, il cuore umano.

---

<sup>121</sup> «music, of its nature speaks to the heart and not the head and I have no doubt that the music used in *The Salvage Shop* amplified the emotional experience which the audience is invited to undergo [...] I believe that music speaks most directly to the heart of the spirit. And the heart, of course, is where it matters!» Lettera, 28 agosto 2000.

<sup>122</sup> «Sono stato io quello che ti ha tradito. Lo sai, no? E tu hai bisogno di sentirtelo dire. Forse avevo bisogno anch'io, di dirlo. Tutto ciò che vedevo era la sedia vuota. Tutto ciò che sentivo era la musica. Quelle note perfette di cui soltanto mi preoccupavo. Non mi importava nulla che eri andato via. La musica mi avrebbe guarito. Mi avrebbe curato. Lo avevo dimenticato, naturalmente. Vi è un dolore che nessuna musica può descrivere; vi sono situazioni in cui nessuna musica può esistere. Lo so, Eddie. Sono l'unico a spiacersene [...] avevamo una funzione sacra in questo posto [...] ma stasera mentre sedevo in sala e ascoltavo il gruppo mi sono innamorato dell'imperfezione. Le note vagabonde, le chiavi stonate, i tempi nascosti – nella mia profonda arroganza, avevo dimenticato che avevano anch'essi la loro funzione, e che era necessaria e nobile [...] la nota incrinata era sacra. Quando mi volsi per ricevere gli applausi, cercai proprio te. Volevo dirti che era cambiato qualcosa. Che Sylvie aveva finalmente trovato la sua pace – che devi trovarla anche tu.» NOLAN, *op. cit.*, pp. 85-6.

Contro la natura suggestiva delle note musicali e dell'opera, il teatro giunge a rappresentare, con la conclusiva affermazione esplicitiva, l'accettazione del fallimento del genere musicale — in quanto incapace di comunicare i suoi contenuti — nella nostra esistenza.

Tale passaggio, da un genere ad un altro, viene creato gradualmente: se da un lato, nel *play*, i personaggi sottolineano il significato della musica nella loro vita, dall'altro, il drammaturgo, evitando quasi interamente ogni riferimento dettagliato ai contenuti delle varie arie, ha, nelle parole di Schopenhauer, fornito «un'invenzione musicale per il piacere di gente non musicale», ha fatto «dell'invenzione musicale un grande pretesto letterario».

Organizzare un concerto per un qualsiasi compositore o un tenore che poi sarebbe comparso sulla scena o avrebbe semplicemente accettato, sarebbe stato troppo semplicistico. Al contrario, il fatto che non farà mai la sua comparsa a Garris è centrale al processo di realizzazione che non è attraverso la musica che si può salvare un rapporto, ma è solo attraverso l'affetto e la comunicazione.

L'uso fatto dell'immagine di Pavarotti<sup>123</sup> e la storia dell'origine del *play* — Jim Nolan ha cominciato a scriverlo durante la malattia del padre — confermano che, sebbene la musica è lì con la sua essenza inesprimibile, indicibile e il suo universo di suoni, sono le parole e i rapporti umani a svolgere un ruolo primario.

Nolan mi parla della morte del padre durante la scrittura del *play*; di come abbia in parte fatto rivivere alcuni aspetti del suo carattere nella figura di Sylvie; di come ha fatto della scrittura un mezzo per superare, rivivendolo, quel terribile ultimo periodo di vita che il padre ha affrontato in silenzio<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Pavarotti è soggetto, argomento, mezzo. La sua voce e la sua persona potrebbero ridare sollievo – seppure temporaneo – a Eddie e a Sylvie. Seppure può curare le ferite, non può salvare la vita.

<sup>124</sup> «On the surface, the character is very different to my father who was quiet, gentle, and, by and large, extremely contented – in contrast to Sylvie, who was loud, aggressive, often vulgar and somewhat soured by his experiences. I wanted to describe that long, painful and extremely courageous journey to the grave which my father undertook, largely in silence. That journey is replicated by Sylvie [...] My fondest memory of my father, who died during the writing of the play, is of him standing by the window at our kitchen sink, singing songs, the words of which he never knew. This went on for years and gave more pleasure than he ever knew.» «In superficie, il personaggio è molto diverso da mio padre, che era molto tranquillo, gentile e in genere, estremamente contento, a differenza di Sylvie, rumoroso, aggressivo, spesso volgare e in qualche modo inasprito dalle sue esperienze. Volevo descrivere quel lungo, penoso ed estremamente coraggioso viaggio verso la tomba che mio padre intraprese, in gran parte in silenzio. Quel viaggio viene replicato da Sylvie [...] Il ricordo più caro di mio padre, che morì durante la scrittura del *play*, è quella di lui in piedi accanto la finestra in cucina, mentre cantava canzoni, le cui parole non ha mai conosciuto.

Storia di aspirazioni e delusioni familiari, racconto di una passione sincera per la musica e l'opera, *The Salvage Shop*, con la scena finale dell'offerta della bacchetta, che una volta apparteneva al padre di Sylvie, ad Eddie, nello sfondo di *Una furtiva lagrima*, si presenta come un'opera toccante sull'asserzione del valore della comprensione, dell'amore e della comunicazione; sulla vita che può essere solo rappresentata ma non sostituita dall'arte.

\* \* \*

## 2.8 Le stagioni liriche in *As Music and Splendour*

As music and splendour/Survive not the lamp and  
the lute/The heart's echoes render/No song when  
the spirit is mute.

Shelley

È dalla poesia "When the Lamp Is Shattered" di Shelley che la scrittrice Kate O'Brien, nata a Limerick nel 1897 e morta nella contea del Kent nel 1974, trae ispirazione per dare un titolo al suo ultimo romanzo, *As Music and Splendour*<sup>125</sup>.

Il riferimento viene esplicitamente riconosciuto e nella pagina introduttiva e in quella finale del libro, quando la protagonista Clare riceve un pacco contenente un libro di canzoni che l'amico, il giovane gallese, direttore di orchestra, Thomas, ha scritto per lei, ricordando i fiori di acacia ammirati insieme durante un pomeriggio romano. La canzone che le sembra più bella ma allo stesso tempo più difficile da cantare e anche "disturbing", molto probabilmente per il suo contenuto, è proprio quella che ripropone i versi della poesia di Shelley.

Non è casuale che la O'Brien prenda spunto dalla tragica poesia sulla morte dell'amore per riflettere ancora una volta sul legame fra vita e arte, qui nella natura del genere musicale. Nella dedica di Thomas si legge:

---

Andò avanti per anni e mi diede più piacere di quanto abbia mai saputo.» Lettera, 28 agosto 2000.

<sup>125</sup> K. O'BRIEN, *As Music and Splendour*, Heinemann, London 1958.

On the fifteenth day of May 1888 we sat on the Pincio terrace, dear Clare Halvey, and admired the little acacia trees, and heard the bells of Trinità dei Monti. I boasted then that I would write a song for you about those white acacias. Here are twelve that have arisen from a musical theme that I wrote down even while we talked. These acacias are not literally represented, but they control this sequence. And since songs require words, I have taken words that I found singable – that I thought you would possibly like to sing.<sup>126</sup>

La domanda che Clare si pone, non appena ha finito di dare un'occhiata ai testi delle canzoni, «Dove diamine sono quelle povere acacie?», ripropone interrogativi a me cari sulla espressività, sulla dicibilità, sull'essere della musica, anche di quella che è possibile cantare, per i quali la scrittrice irlandese, sembra offrire una sua interpretazione, nel corso dell'opera.

Secondo quanto ci dice Lorna Reynolds, la O'Brien trascorse i primi mesi del 1954 a Roma, in una casa nel centro, per prepararsi al suo nono romanzo. Da lì andò a Napoli, Milano, Ferrara per vedere i teatri d'opera e per ascoltare i melodrammi. A Milano, ascoltò Maria Callas durante la prova generale di *Orfeo e Euridice* di Gluck e in *Don Carlos* di Verdi. Inoltre si preparò con la lettura di una storia dell'opera lirica, dei teatri d'opera e del tirocinio professionale dei cantanti.<sup>127</sup>

Amante della musica, con una sorella di nome Clare che avrebbe potuto divenire cantante lirica, Kate O'Brien ebbe anche la fortuna di discutere di musica e del mondo dell'opera con un soprano irlandese<sup>128</sup>, Marguerite Burke-Sheridan, che, al ritorno di questa a Dublino, soleva incontrare in una delle sale dello Shelbourne Hotel.

Con tale background di informazioni, la scrittrice, in volontario esilio per buona parte della sua vita<sup>129</sup>, presenta, nella sua scrittura, riflessioni sollecitate e modellate dal proprio stile di vita.

---

<sup>126</sup> «Il quindici maggio 1888 sedevamo sulla terrazza del Pincio, cara Clare Halvey e ammiravamo gli alberi di acacia, e sentivamo le campane di Trinità dei Monti. Allora mi vantavo che avrei scritto una canzone per voi su quelle bianche acacie. Qui ce ne sono dodici che sono nate da un tema musicale che scrissi già mentre stavamo parlando. Quelle acacie non sono letteralmente rappresentate, ma controllano la sequenza. E poiché le canzoni richiedono parole, ho preso parole che ho trovato cantabili – che ho ritenuto vi piacesse cantare.» Ivi, pp. 341-2.

<sup>127</sup> V. L. REYNOLDS, *Kate O'Brien. A Literary Portrait*, Colin Smythe Gerrards Cross, Buckinghamshire, Barnes and Noble Books, Totowa, New Jersey 1987, p. 89.

<sup>128</sup> Una delle più note fra i cantanti irlandesi, cantò insieme a Gigli, Martinelli e Pertile al Covent Garden.

<sup>129</sup> Di famiglia cattolica alto-borghese, dopo essersi laureata in inglese all'UCD, Kate O'Brien parte per l'Inghilterra, dove comincia a collaborare presso alcuni quotidiani. Trascorre un anno negli Stati Uniti, dieci mesi a Bilbao dove lavora come insegnante presso una ricca famiglia spagnola; torna a Londra dove sposa un giornalista olandese, dal quale si

«La sua unica scelta è la solitudine, uno stacco, al pari di Stephen Dedalus, dalla nazione e dalla famiglia. In diversi suoi romanzi, esplicitamente in *Pray for the Wanderer* e *As Music and Splendour*, implicitamente in *The Land of Spices*, Kate O'Brien nega all'artista i piaceri del coinvolgimento familiare, così che può essere libera di perseguire la sua arte.»<sup>130</sup> È così che il critico Dalsimer Adele evidenzia la prospettiva di exile spesso assunta dalla scrittrice, che, per prima ha affrontato temi quali l'indipendenza, la libertà sessuale, ecc.

Tale prospettiva le è cara ancora e più vivamente quando scrive, dall'Inghilterra, durante gli ultimi anni della sua vita, la sua rubrica, dal titolo *Long Distance* per l'*Irish Times*. Essa equivale all'ambivalenza di chi vuole rimanere lontano e allo stesso tempo ritornare al proprio luogo di origine, di chi si trova in un limbo, a metà fra nuovi stimoli artistici e i valori della dottrina cattolica; essa diviene il *leitmotif* del suo romanzo.

\* \*

### 2.8.1 Arte e finzione nel romanzo di Kate O'Brien

I am fond of music I think because it is so amoral.  
Herman Hesse

Nel 1887, all'età di sedici anni, Clare Halvey e Rose Lennane vengono spedite a Parigi, per ricevere un'adeguata istruzione oltre che per essere avviate alla carriera lirica. Poco tempo dopo, si trasferiscono a Roma<sup>131</sup>, dove studiano e vivono a casa del professore Buonatoli, direttore di

---

separa dieci mesi più tardi. Si stabilisce a Londra, ma torna annualmente in Spagna, dove ambienterà alcuni dei suoi romanzi; nel 1950 torna a vivere in Irlanda; nel 1954 è a Roma; nel 1960 è di nuovo in Inghilterra. Ha inoltre rappresentato l'Irlanda presso il Comitato Generale della Comunità Europea degli scrittori e per tale motivo è stata più volte in Italia. Tuttavia, per l'assenza di lettere, diari o manoscritti non si hanno date o informazioni precise relative ai suoi spostamenti e alle sue opere.

<sup>130</sup> V. A. M. DALSIMER, *Kate O'Brien. A Critical Study*, Gill & Macmillan, Dublin 1990, xv.

<sup>131</sup> «Rome, the Holy and Eternal City, was the most beautiful and interesting place on earth in which to study and be young» O'Brien, *op. cit.* p. 47. Durante la gita sui colli Albani, il gruppo di studenti del professore Buonatoli offre a Clare e Rose un breve panorama introduttivo delle strutture operistiche italiane: «Still, Rome must be very exciting when everything is going full blast. When the opera is on, and everything. Is the standard good at Costanzi's?» 'It varies. The important singers move about very much in Italy, you know – and after La Scala they like best arrangements at Costanzi's or at San Carlo in Naples. But we

orchestra e insegnante presso l'Accademia di Santa Cecilia, oltre che loro manager. «Che cosa c'è che non va con l'Irlanda?» chiede Rose a Mère Marie, la suora che le ha accompagnate sino a Roma, che le risponde: «Nulla, bambina, eccetto la sua totale ignoranza in fatto di musica.»<sup>132</sup>

L'Irlanda, fin dall'inizio del romanzo, si presenta come l'antitesi della vivace, cosmopolita, mondana e passionale Italia. La vita che le due ragazze immaginano sarebbe toccata loro, se fossero rimaste dove sono nate, certamente non è auspicabile:

“But seriously - supposing we'd both been left where we were, I'd have left school in Drumcondra and gone to work, in a shop I suppose, or perhaps dressmaking with Aunt Josie - and you, what would you be doing in Lackanashee?” “Oh, I'd have gone out earning - in Mellick, I suppose. Maybe in a shop, like you!” “You might have got married very quickly, of course.” “So might you.” “Married, me? Oh, no. I might have gone to be a nun. But, anyway, whatever we did, you'd still be Rose Lennane, your exact, born self, the very girl who was sent to France - only you weren't sent. And I'd be Clare Halvey [...] But that Rose Lennane and Clare Halvey there at home, our identical twins, wouldn't be recognisable to us now; to us, I mean, who are trying to imagine them, here in Rome at this minute [...] Only it's queer to realise that if I'd stayed at home I'd have - well - played, if you like - one specific character called Clare Halvey all my life - and now, because I came to Italy and learnt to sing, I'll play another one - a creature known on programmes as Chiara Alve, but who simply is Clare Halvey.”<sup>133</sup>

---

sometimes hear very good opera at the Argentina or the Valle. Don't we, Tonio?» «Eppure, Roma deve essere eccitante quando tutto va a gonfie vele. Quando ci sono concerti e tutto il resto. «Com'è il livello al Costanzi?» «Varia. I cantanti importanti si spostano molto in Italia, sai - e dopo La Scala preferiscono dei contratti migliori al Costanzi o al San Carlo di Napoli. Ma talvolta sentiamo della buona opera all'Argentina o al Valle, non è vero, Antonio?» Ivi, p. 59.

<sup>132</sup> «“What's wrong with Ireland?” asked Rose in a fury. “Nothing, child, save its total ignorance about music.”» Ivi, p. 46.

<sup>133</sup> «Supponiamo che venivamo lasciate lì dove eravamo, io avrei finito la scuola a Drumcondra e sarei andata a lavorare, suppongo in un negozio, o forse a fare la sarta con la zia Josie - e tu, che cosa avresti fatto a Lackanashee?” “Oh, sarei andata da qualche parte a lavorare - a Mellick, penso. Forse in un negozio, come te!” “Ovviamente ti saresti sposata abbastanza presto.” “La stessa cosa tu.” “Sposata, io? Oh, no. Sarei diventata una suora. Ma, ad ogni modo, qualsiasi cosa avessimo fatto, saresti rimasta, tu Rose Lennane, esattamente la stessa ragazza che è stata mandata in Francia - tranne che per il fatto che non ti avrebbero mandata. E io sarei Clare Halvey [...] Ma quelle Rose Lennane e Clare Halvey lì a casa, le nostre identiche gemelle, non saremmo in grado di riconoscerle oggi; noi, voglio dire, che stiamo cercando di immaginarle, qui a Roma in questo minuto [...] Solo che è strano pensare che se fossi rimasta a casa avrei - bè', avuto, se vuoi, un personaggio specifico chiamato Clare Halvey per tutta la mia vita - e adesso, perché sono in Italia e ho imparato a cantare, ne assumerò un altro - una creatura conosciuta come Chiara Alve, ma che è semplicemente Clare Halvey.”» Ivi, pp. 189-90.

In Italia, terra dell'amore, patria della musica, in una posizione inusuale per delle ragazze della loro età, una volta terminato il tirocinio, le due cominciano, lavorando, ad ottenere quella 'indipendenza la cui ricerca è la preoccupazione principale delle eroine di Kate O'Brien. Rose, la cui carriera avanza più velocemente di quella di Clare e la cui bellezza la rende quasi irresistibile agli uomini, nell'estate del 1889, canta con uno sconosciuto tenore francese, René Chaloux, e dopo la prima notte in *I Puritani*, diventa la sua amante.

Dal canto suo, la più austera, complessa e solitaria Clare, si ribella, dopo diverse parti come *seconda donna* e *prima donna*, contro il proprio destino di cantante lirica. Ben presto, realizza che i ruoli assegnatili sono assurdi e melodrammatici. Fare l'artista, Clare confiderà a Luisa Carriaga, una studentessa spagnola del collegio parigino, di cui lei diverrà l'amante, la fa sentire lontana dalla realtà:

travelling up and down Italy I stare about me and I feel absurd. Oh, all this confusion of splendour and misery, all this great and terrible story [...] and then the life and the beauty - the children, the singing, the flowers - and all the arts, all of them, teeming about everywhere - and the result only social tragedy, power and greed [...] and [...] we sit in [...] dressing-rooms - and we have no contact with the people we're making money out of, we know nothing about anything except a few old operas - and we've nothing to do with life, outside this state of our precious larynxes, and the state of our nerves and stomachs and senses.<sup>134</sup>

La necessità di lavorare la spingerà, verso la fine della storia, non solo ad intraprendere la carriera di cantante di musica sacra, ma anche a rinnegare il suo modo di sentire e concepire la musica<sup>135</sup>, e limitarsi, al pari dei suoi colleghi, a sfruttare la musica per dare prova del proprio talento. Lontana dagli amici, coi quali soleva lamentarsi, Clare, con impegno, si abbandona al difficile

business of learning to laugh like a gypsy on the stage, or flirt like a chambermaid, or [...] skip and blow kisses and peep and scream [...] And after a time, she found that if she gave all, or almost all, her attention to the actual music she was singing, this vocal unity with what was

---

<sup>134</sup> «viaggiare su e giù per l'Italia mi osservo e mi sento assurda. Tutta questa confusione di splendore e miseria, tutta questa grande e terribile storia [...] e poi la vita e la bellezza - i bambini, il canto, i fiori - e tutte le arti, tutto, pullula dovunque - e il risultato? Soltanto tragedia sociale, potere e sete [...] e [...] ci sediamo [...] nei camerini - e non abbiamo nessun contatto con la gente che ci paga, non sappiamo nulla al di fuori di qualche opera - e non abbiamo nulla a che vedere con la vita, fuori di questo stato delle nostre preziose laringi, e lo stato dei nostri nervi e stomachi e facoltà mentali.» Ivi, p. 139.

<sup>135</sup> Ovvero essere fedele allo spartito e al modo in cui la musica è stata intesa e scritta dal compositore e non usare la musica come espressione della propria personalità.

going forward in the story was sufficient to cover, in some degree, her *gaucherie*, so that she even began to notice on some good nights that she was flattering fans, throwing posies in the air and flinging her arms round soldiers with a greatly improved abandon. This amused her, but it was also a relief since she was committed to opera life, and within it could by no means command her rôles. She knew that she would never become, in the true sense, an actress, since she did not like acting – as Rose for instance did. But she believed that she would learn to be a good actress within those parts where she was required to be consistently either grave, or mad, or tragic, or royal, or disguised as boy or man.<sup>136</sup>

Adeguarsi significa riconoscere che l'unica ricompensa all'amore della nonna che ha lasciato in Irlanda, all'amore impossibile per una donna che parte per una tournée prima in America Latina poi nel nord d'Europa, è il successo professionale.

Kate O'Brien esplora il mondo dell'opera italiana — e lo fa dettagliatamente — non solo per illustrare la futilità dell'amore, per esplorare le conseguenze ed i limiti dell'indipendenza ma anche e soprattutto per affermare la sua relazione con la creazione letteraria e artistica. Talvolta, tuttavia, tale approfondita conoscenza delle tecniche di apprendimento di un cantante così come del suo mondo, rischia di apparire eccessiva e sorprendente. È secondo tale spartito, che ad intere pagine viene affidato il ruolo di accennare alle trame e ai vari ruoli di numerosi melodrammi, alle tecniche di canto e alla storia dei teatri italiani.

Prendiamo per esempio il brano in cui, quasi improvvisamente, la O'Brien inizia un resoconto della situazione dei teatri di opera in Italia nel diciannovesimo secolo:

In Italy, in the nineteenth century, through the persistence of a long tradition, theatre meant almost entirely il teatro lirico – opera. Almost every Italian town which was not a village had an opera house, a *teatro lirico* which was held in veneration of its citizens. Those theatres were used throughout the year for local concerts, lectures and amateur [...] performances of opera and drama. The tours stretched, in importance and in place, between say, Naples and

---

<sup>136</sup> «compito di imparare a ridere come una zingara sul palco, o civettare come una cameriera d'albergo, o [...] saltellare e mandare baci e urlare [...] E dopo un certo periodo trovò che se prestava tutta, quasi tutta la sua attenzione alla musica che stava cantando, quest'unità vocale con la quale andava avanti nella storia era sufficiente a coprire, in qualche modo, la sua *gaucherie*, così che cominciò persino a notare durante alcune buone serate che si compiacceva di avere alcuni fans, assumendo pose per aria e gettandosi fra le braccia di soldati con un abbandono di gran lunga maggiore [...] Questo la divertiva, ma era anche un sollievo – poiché [...] non riusciva a dominare le sue parti. Sapeva che non sarebbe mai diventata, nel vero senso, un'attrice, poiché non le piaceva recitare – come faceva Rose per esempio. Ma credeva che avrebbe imparato a diventare una buona attrice per quelle parti dove era richiesto di essere costantemente o seria, o folle, o tragica, o reale, o travestita da fanciullo o da uomo.» Ivi, pp. 240-1.



Treviso, Turin and Bari. They presented therefore, up and down the peninsula, a considerable field for the speculation of impresarios. These business men liked well to reap the summer profits [...] because in June, July, August and September, when all the great opera houses were dark, it was possible to get singers and conductors of standing, and even of fame, to perform in the lesser theatres – they always needing money, also desiring to extend their experience and their repertoires. Further, for the summer months it was possible to handpick singers, orchestral players and conductors out of the thousands of cadets and hopefuls thronging the musical academies and conservatories in Italy.<sup>137</sup>

Si tratta di informazioni piuttosto generiche, si potrebbe obiettare. Ma ci si sbaglierebbe nel limitare il giudizio alla lettura di solo questo brano, in quanto la scrittrice prosegue per un'altra pagina e mezzo, descrivendo i contratti e le tattiche degli impresari degli artisti e dei teatri; discutendo dell'apertura, nel 1888, del vecchio Teatro Nobile del Torre Argentina, rimasto chiuso per quasi venti anni<sup>138</sup>; dei gruppi di coro e di orchestra che lavoravano prevalentemente in estate; di come fossero precari i rapporti di lavoro o della "mania" italiana dello scambio: «Antonio sta cantando Nabucco ad Ancona, in un qualsiasi sabato sera e dopo che il sipario viene calato, gli viene detto che era stato destinato ad un'altra rappresentazione, a Perugia, per esempio, il lunedì per cantare non si sa bene cosa»<sup>139</sup>.

\* \*

---

<sup>137</sup> «attraverso la persistenza di una lunga tradizione, teatro significava per lo più *teatro lirico* – opera. Quasi ogni città italiana che non fosse un piccolo centro aveva un teatro d'opera, un *teatro lirico* che veniva venerato dai cittadini. Quei teatri venivano usati durante tutto l'anno per concerti locali, seminari e rappresentazioni [...] concerti amatoriali di opera e prosa. Le tournées variavano a seconda dell'importanza e del luogo, fra, diciamo, Napoli e Treviso, Torino e Bari. Presentavano, dunque, in tutta la penisola, una vasta gamma per la speculazione degli impresari. A questi uomini d'affari piaceva fin troppo raccogliere i profitti della stagione estiva perché a giugno, luglio, agosto e settembre, quando tutti i grandi teatri lirici erano chiusi, era possibile reperire cantanti e direttori d'orchestra con una certa reputazione e di fama, per recitare in teatri minori – avendo quelli sempre bisogno di denaro, desiderando sempre di avere maggiori esperienze e più repertori. Inoltre per i mesi estivi era possibile selezionare cantanti, musicisti e direttori d'orchestra tra i migliaia di allievi e speranzosi che affollavano le accademie musicali e i conservatori d'Italia.» Ivi, pp. 85-6.

<sup>138</sup> «Large, brilliantly decorated and electrically lighted, it became fashionable at once, and the excellence of the productions of its first season threatened the leadership of Costanzi's.» Ivi, p. 100-1. «Grande, brillantemente decorato e illuminato con l'elettricità, divenne immediatamente alla moda, e la qualità delle produzioni della sua prima stagione minacciò la supremazia del Costanzi.»

<sup>139</sup> «or to the Italian mania for exchange – for instance, Antonio might be singing Nabucco in Ancona on any Saturday night and after curtain fall be told that he was promised to another management, say in Perugia, for Monday, to sing – no one could remember exactly what.» Ivi, p. 86.

Because the human voice is music, child, and if we use it we must have it heard. It must be clear. Those who listen to it... must know what it is saying and why.

Kate O'Brien

L'esclamazione della signora Vittoria, moglie dell'insegnante di musica, un tempo vera e propria diva dell'opera, sembra esattamente l'antitesi della battuta di Uomo Irlandese. Dello stesso parere sembra essere Kate O'Brien, che dall'inizio alla fine del romanzo, ci fa apprendere le arti del mestiere del canto, col dettaglio pari a quello di un musicologo o un musicista. Di nuovo, la mole di informazioni riguardanti le opere in cui i vari personaggi reciteranno e soprattutto i singoli ruoli che interpreteranno, è quella di un tecnico. *Otello*, *Orfeo e Euridice*, *I Puritani*, *Lucia de Lammermoor*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Le Mariage de Figaro*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Don Giovanni*, *Don Carlos*, *Lucrezia Borgia*, *Figaro*, *Alceste*, *Norma*, *Fidelio*, *Il Trovatore*, *Vespri Siciliani* e *La Serva Padrona* sono tutti i melodrammi dai quali la O'Brien seleziona i ruoli da assegnare ai vari personaggi; le arie che canticchiano per esercitarsi; le tecniche da apprendere per la migliore esecuzione o, semplicemente a cui fa riferimento.

Così, se *I Puritani*, fatta eccezione di alcuni momenti magici, "musicalmente aggraziati", risulta un'aria poco adatta e incomprensibile a causa del tema della pazzia<sup>140</sup>, *Otello*, col suo primo atto, offre uno "splendido" esempio di "musica drammatica", musica per voci, "vera espressione della passione umana"<sup>141</sup>. Se *Il Trovatore* è ancora sconosciuto, appare comunque Arrigo Boito nelle vesti di invitato alla festa di compleanno di Rose, insieme ad un giovane sconosciuto compositore, suo

---

<sup>140</sup> «“I don't mind silly stories, Thomas [...] After all, the best stories were unreal; I mean unprovable. So the difficulty isn't for the composer – it's only for the unfortunate actor [...] I wonder how Rosie will manage the going mad? “It's beautifully written - that scene -” “Yes, lovely, *legato* – but tricky to express madness in, don't you think?”» Ivi, p. 160. «“Non mi dispiacciono le storie stupide, Thomas” dice Clare, “Dopo tutto le migliori storie sono quelle irreali; voglio dire indimostrabili. Così la difficoltà non è tanto del compositore – sussiste solo per lo sfortunato attore [...] mi chiedo Rosie come affronterà il pezzo in cui diventa pazza. È scritta meravigliosamente – quella scena-” “Sì, bella, ma in quel *legato* è difficile esprimere la follia, non pensi?”»

<sup>141</sup> «I think it's a superb opera – antiVerdi as I am [...] I think the conclusion of the first act of *Otello* is [...] true expression of human passion [...] Verdi wrote it [the first act] for voices» Ivi, p. 206.

“protégé, di nome Puccini”, trentatreenne, stagionato rispetto alla ventunenne *prima donna* irlandese<sup>142</sup>.

Il criterio che la O'Brien ha scelto, forse è tutto fuorché di tipo estetico. Esso consiste, bensì, nella ricerca di una sorta di corrispondenza fra la vicenda delle protagoniste e i conflitti interiori dei suoi personaggi. Così, non è un caso che i ruoli assegnati a Rose — Violetta, Gilda<sup>143</sup>, Desdesmona — sono quelli di donne che si sacrificano per amore. Ciascuna di queste eroine preannuncia il sacrificio che Rose farà per l'aristocratico baritono Antonio de Luca, quando, appreso che sta per sposare una ragazza destinatagli dalla famiglia, lei, rinunzia ad una vita con lui e parte per una tournée insieme al tenore francese René.

Allo stesso modo, Clare, come la Norma<sup>144</sup> che interpreta, soggetta all'infedeltà di Pollione, lo è a quella di Luisa<sup>145</sup>; il tragico sacrificio della coppia sul rogo, nel melodramma, allude al destino dell'amore anticonformista della giovane irlandese. Inoltre, le parti di *Orfeo*, normalmente ruolo travestito per mezzo soprano, qui interpretato da Luisa e di *Euridice*, Clare, suggeriscono la relazione fra le due.

Recitando le vite di eroine, Rose e Clare recitano anche la loro. Nello scegliere ruoli di successo che sembrano esprimere i loro destini privati e dolorosi, Kate O'Brien ribadisce che amare significa peccare, che una realizzazione duratura nell'amore adulto è impossibile, che il destino di ogni donna è legato alla sua arte.

---

<sup>142</sup> «Il giovane signor Puccini non fece nessun discorso formale; ma si chinò dinanzi a lei dopo il brindisi e disse: “Che occasione solenne! E ha soltanto ventun anni!” Rose gli sorrise. “Quanti anni ha lei, signor!” “Trentatré, signorina! E non ho ancora iniziato – con metà vita andata!”» «unknown young composer from the Conservatorio, a protégé of Signor Boito, called Puccini [...] Young Signor Puccini made no formal speech; but he leant towards her after the toasting, and said: “What a solemn occasion! And you're only twenty-one!” Rose smiled at him. ‘How old are you, signor!’ “Thirty-three, signorina! And I haven't got started yet – with life half over!”» Ivi, pp. 303-4.

<sup>143</sup> L'aria *Caro nome* da *Rigoletto* – che la O'Brien affida prima a Clare – non a caso, verrà citata solo all'inizio del soggiorno romano. La Gilda, adolescente innamorata, del primo atto, nell'interpretazione di Rose, non è più menzionato. Segno che ha lasciato il posto alla povera ingannata e morente.

<sup>144</sup> Anche per questo melodramma, la scrittrice non manca di esprimere un suo giudizio o forse di echeggiare giudizi letti? Fa dire a Duarte, con Luisa al San Carlo, che la bellezza della *Norma* è in qualche modo offuscata dai brani per orchestra e per il coro, dall'assurdità del tema e dalla bruttezza dei costumi. Inoltre riconosce la difficoltà del duetto fra Norma e Aldagisa, “l'arrangiamento migliore per due soprani”.

<sup>145</sup> Luisa Carriaga si lega al connazionale Iago Duarte, molto più grande di lei, suo insegnante, seppure continui, a contraccambiare i sentimenti di affetto a Clare.

Laddove Rose s'imbarca per una tournée in America, pensando che quella offerta è forse il modo divino di mostrare misericordia per i peccati commessi, in Clare ritroviamo il prototipo dell'artista, bohémienne, solitaria, tenace e vagabonda che si fa «interprete del mondo [...] di alcuni dei suoi eterni problemi e gioie»; che ha talento da coltivare e una voce da perfezionare.

Mentre parte per Dresda e Vienna, la promessa di lavorare sotto la direzione e la tutela di Thomas la consola. Con in mano il suo “pesante libro di canzoni”, ci lascia un ritratto fedele della realizzazione artistica contro il fallimento dell'amore; ribadisce che la musica — ricordando una frase da lei detta a Thomas — non ha bisogno di scuse, non ha bisogno di sentimenti.

\* \* \*

## **2.9 Non solo opera: da Battisti e Gino Paoli al... Festival di Sanremo: Pat Kinevane, Julia e Sean O'Faolain**

The man who hath no music in himself, Nor is not mov'd with concord of sweet sounds, is fit for treasons, stratagems, and spoils.

Shakespeare

Le tre opere fin qui esaminate hanno mostrato come molto spesso l'idea di musica viene associata al nostro Paese; come non si può non parlare di Italia quando si menziona il genere del melodramma.

Pretesto, scusa, ragione, opportunità, la musica italiana diviene l'argomento di conversazione di personaggi irlandesi; rappresenta e/o modifica una condizione dell'essere, un sentimento; diviene un'alternativa al linguaggio e alla vita; risolve problemi teatrali; funziona da metalinguaggio nel procedere del significato del testo.

Si è parlato del genere melodrammatico. Ma, cosa ne è della musica leggera italiana? Senza volere qui affrontare la questione del successo o del mancato successo della musica leggera italiana all'estero, mi sento semplicemente di affermare, con quasi assoluta certezza, che gli irlandesi, fatta eccezione di un paio di nomi e degli italianisti, non la conoscono.

Una qualche testimonianza la offre la presenza sporadica di riferimenti: *Sapore di Sale* viene presentato come uno dei maggiori successi

dell'anno in cui è ambientato un racconto di Julia O'Faolain <sup>146</sup>; «I giardini di marzo si vestono di nuovi colori» di Battisti è una delle musiche che si sentono durante una serata di un'estate dell'Italia meridionale, vissuta dal poeta Peter Sirr <sup>147</sup> ed infine il Festival di Sanremo, definito dal giornalista dell'*Irish Times*, Paddy Agnew, “glitzfestival” <sup>148</sup>, viene segnalato come un'occasione di ostentazione, di chiacchiera e ilarità, piuttosto che ascolto di bella musica. «E la canzone vincitrice del festival?»:

A unremarkable song called Message of Love, performed by a group called Matia Bazar and combining the usual mix of old troopers, saccharine lyrics and bombastic finale that always tends to win at San Remo. <sup>149</sup>

Riferimenti, probabilmente, un po' più rilevanti, si distinguono nell'opera di due ultimi scrittori.

Il primo, di nome Pat Kinevane, è un attore irlandese, autore di due *plays*. *The Plains of Enna* [*Le pianure di Enna*], il cui *script*, l'autore mi ha inviato, è stato rappresenta il 12 ottobre 1999 durante il Dublin Theatre Festival. Ambientato in un luogo indefinito dell'Irlanda del 1967, il play è anche una rivisitazione del mito di Proserpina.

L'amore di Kora Denis per Hady Power, vicino di casa, viene ostacolato dalla madre di lei, Nina, che ricorda più volte le dispute sulla terra che il marito, Con, aveva avuto con la famiglia Power. L'infatuazione è tale da spingere Kora a lasciare la casa, dove la madre vive insieme al figlio Seamar e a rompere i legami di amicizia con Hundred, una sorta di “fattucchiera buona”, sua amica.

Kora, che studiava l'italiano per potere diventare una guida turistica in Italia, si dedica, adesso, esclusivamente alla cura della casa e al nuovo *ménage familiare* a casa Power, “Enna House”. Perduta la verginità e la giovane età, picchiata dal compagno, lascerà quel mondo una volta che ha perso il bambino, per ritrovarsi infine a dialogare — e a vaneggiare — con il padre, Con, morto da anni.

---

<sup>146</sup> J. O'FAOLAIN, “An Afternoon on Elba”, in *We Might See Sights! And Other Stories*, Faber & Faber, London 1968. pp. 165-6.

<sup>147</sup> P. SIRR, “Rough Guide to July 18” in *The Ledger of Fruitful Exchange*, Gallery Press, Co. Meath 1995, p. 22.

<sup>148</sup> “Glitz” significa “sfoggio”, “ostentazione”. L'art.dal titolo “Tradition turning to glitz” è del 18 marzo 2002. *The Irish Times*, pp. 12-3.

<sup>149</sup> «una canzone eccezionale dal titolo *Messaggio d'amore*, cantata da un gruppo chiamato Matia Bazar e che combina il solito miscuglio di vecchie melodie, testo sdolcinato e un finale enfatico che tende sempre a vincere a San Remo.» Ivi, p. 13.

Cinque arie accompagnano la rappresentazione teatrale. Esse vengono cantate da una voce che il pubblico associa al personaggio di Julia, sorella di Kora, in Italia da tre anni per apprendere l'arte del bel canto. Come specificano le direzioni sceniche, un terzo spazio scenico, più rialzato, in fondo al centro del palcoscenico, rappresenta "L'Italia di Julia". La possiamo osservare mentre si muove a casa, legge la posta e fa esercizi di canto. Sta lavorando, infatti, su una nuova opera che il suo maestro ha scritto ispirandosi a lei, "Proserpina"<sup>150</sup>.

Agli occhi dei suoi compaesani, ecco come appare una ragazza, che al pari di Rose e Clare, dalla campagna irlandese si è trasferita in Italia:

Kora: Me older Sister. She's in Italy, now.

Hady: Good on her. Jesus, must be the first person ever from these parts to have travelled to the Continent!!

Kora: Well, she was doin a part time course in singing Then she got a Lucky Break, won a Scholarship to study full time in Italy. Twas a big decision, but she went.

Hady: Opera, no? Yeah.

Hady: Christ, it's fierce Exotic!

Kora: My father always listened to it on the wireless! Caruzo.<sup>151</sup>

Una lettura delle arie non solo evidenzia una maggiore fedeltà al mito, ma esclude che l'autore abbia tratto ispirazione da una qualche sua versione melodrammatica di esso<sup>152</sup>. «La preghiera della regina dei morti», per esempio, mentre si fa espressione del dolore di Persefone, ricorda particolari della sua vicenda e allo stesso tempo fa da sottofondo alla scena del funerale:

The Prayer of the Queen of the Dead. My mother where are you?/Why did you let this happen?/You sent me to the Plain/In your wisdom/And I tremble./My friend Hekate rescue me/From the hands of this fellow/Who gives me his riches/Of liquids and fruit./I do not want

---

<sup>150</sup> *Proserpina*: "Le violette misteriose" "The Mystery Violets"; "Un prato diverso" "A Different Meadow"; "Ancora sconosciuto" "Stranger yet"; "La preghiera della regina dei morti" "The Prayer of the Queen of the Dead"; "Realizzato" "Complete".

<sup>151</sup> «**Kora** Mia sorella più grande. Si trova in Italia adesso. **Hady** Buon per lei. Gesù, deve essere la prima persona da queste parti che abbia mai viaggiato nel Continente!! **Kora** Beh, faceva un corso di canto part-time. Poi ha avuto un colpo di fortuna, ha vinto una borsa di studio per studiare in Italia. È stata una decisione difficile, ma poi è andata. **Hady** Opera, no? **Kora** Sì. **Hady** Cristo com'è esotico! **Kora** Mio padre l'ascoltava sempre alla radio, Caruzo» P. KINEVANE, *The Plains of Emma* 1999, copia inviata dall'autore, p. 21.

<sup>152</sup> La prima versione in libretto è un monodramma di Karl Siegmund Von Seckendorff, con testo di Goethe del 1778; C'è un'altra versione, del 1781, in un atto, musicata da Joseph Martin Kraus, con libretto di Johan Henrik Kellgren, del 1781. Basata su *Proserpine* di Philippe Quinault. Plutone è qui sostituito da un giovane pastore di nome Attis.

them./My brother, Helios wherever you be./Resemble the might of your father./Crack open the crust of the land/Put down your heavy arm/And drag me up home./My father Zeus on high/Above, far above the Plain./On a Plain that is dazzling/With hope and with Angels/Give me flight.<sup>153</sup>

Sebbene il *play* non abbia molto da dire sulla musica italiana, tuttavia, rinnova la passione e l'interesse che gli scrittori irlandesi nutrono per essa. È per un desiderio di completezza, seppure sempre effimera, che non si possono non citare ulteriori riferimenti di minore rilievo. Penso ad una poesia del già menzionato Criostoir Flynn, che da Congreve a Schopenhauer, da Swift a Pater, sottolinea come il genere sia stato sfruttato in letteratura<sup>154</sup>, al racconto menzionato di Julia O'Faolain che, ispirandosi a *La Serva Padrona*, dà il soprannome di Vespone o "cameriere ottuso" al suo Vanni<sup>155</sup>; ad una *short story* di Sean O'Faolain che tratta di un vecchio ma rinnovato amore per una cantante lirica.

«La grande musica è quella che penetra l'udito con facilità e lascia la memoria con difficoltà. La musica magica non abbandona mai la memoria», disse una volta il direttore di orchestra Thomas Beecham. Magica, perché inattesa e memore del passato, è la musica che il protagonista di "One Night in Turin"<sup>156</sup> ascolta una sera di inverno nel capoluogo piemontese; è la voce del soprano che interpreta il ruolo di Amina in *La Sonnambula*. Molly O'Sullivan, che Walter ha conosciuto anni prima dietro il bancone di un pub a metà strada fra Cork e Kinsale, e che adesso ammira sul palcoscenico, improvvisamente lo fa sentire partecipe di una realtà che non è sua<sup>157</sup>.

---

<sup>153</sup> «Madre mia dove siete?/Perché avete permesso che questo accadesse?/Mi avete spedito in pianura/Nella vostra saggezza/Ed io tremo./Amico mio Hekate salvami/Dalle grinfie di questo tipo/Che mi offre le sue ricchezze/di vino e frutta./Io non le voglio./Fratello mio, Helios, ovunque tu sia/Imita la forza di tuo padre./Spacca a metà la crosta della terra/Metti giù il tuo pesante braccio/E trascinami su a casa./Padre mio Zeus nei cieli/Sopra, ancor più lontano sopra la pianura./Su una pianura che brilla/Di speranza e con angeli [...] Donami le ali.» Il nome del traduttore non compare sulla copia in mio possesso.

<sup>154</sup> V. pp. 84-5. C. O'FLYNN, "Il piacere della musica" in *A Poet in Rome*, Four Courts Press, Dublin 1992.

<sup>155</sup> Il soprannome gli viene dato da Mrs. Thorne, un'americana che offre a Vanni, marito fedele, di trasferirsi in America per un semestre, durante il quale avrà l'opportunità di guadagnare un ben po' di soldi, insegnando presso il *college* del padre. J. O'FAOLAIN, "A Travelled Man", in *Man in the Cellar*, Faber & Faber, London 1974, pp. 116 e 138.

<sup>156</sup> S. O'FAOLAIN, "One Night in Turin", *The Collected Stories of Sean O'Faolain*, vol. II, Constable, London 1981, pp. 202-35.

<sup>157</sup> «At once there grew in him the strangest and sweetest sense of secret complicity with her life - the only man in the whole theatre who had known her a girl, indeed almost as a child, in Ireland.» «Ad un tratto, crebbe in lui uno stranissimo e dolcissimo senso di segreta

Decide, mentre la osserva, che terrà gelosamente per sé il segreto di questa visione, immagina di compiacersi nell'evidenziare, dinanzi a conoscenti, i brani più belli del melodramma che il padre di Joyce amava ascoltare:

“Is this by Verdi?” or “Wally, is this the opera with the song that Joyce’s ould father used to love?” he would not correct them, he would not hear them, he would say, in the detached voice of the president of the Cork Grand Opera Society, «There’s a rather nice little aria coming up now.» Then, hearing once more the “Ah, non credea mirarti” or the “Ah, non giunge.” He would lean back in his armchair by the fire to see her again.<sup>158</sup>

Ben presto, il pensiero di lei diviene talmente ossessivo da indurlo a non scriverle affatto, come si era promesso; a non organizzare le sue vacanze in Italia, come abitualmente faceva; a non incontrare gli amici per paura di finire per parlare di lei, né le sue amanti; a temere, ogni qualvolta pensava a lei, di essere spiato. Per due anni interi, l'avvocato quarantenne le scrive delle lettere che non spedisce mai; organizza dei viaggi per andare ad ascoltarla ma poi non parte mai, fino al giorno in cui le scrive per congratularsi del matrimonio con un conte italiano di nome Giorgio Rinaldi. Riprende, dunque, i contatti e incontra la coppia durante le sue vacanze italiane, sulle Dolomiti, a Milano, a Roma. Cinque anni dopo, morto il marito di lei, la incontra, a Dublino e decide di confessarle il suo segreto:

“They were playing *La Sonnambula*,” he saw, with puzzlement, that her eyes were tear covered. At the end, when he said, “You walked out on the stage and I nearly died,” she looked straight at him through the water of her tears [...] Rapidly, as if he were racing backwards after it, he tried to re-create the night, talked of the music act by act, of her songs, of her singing, the lighting, the last fall curtain.<sup>159</sup>

La passione, l'ammirazione per la donna, è, occorre precisare, scemata via via che la frequentazione si fa assidua. Inoltre, la magia di quella serata trascorsa a Torino svanisce all'improvviso nel momento in cui la

---

complicità con la propria vita – l'unico uomo in tutto il teatro che l'aveva conosciuta da bambina, in Irlanda.» Ivi, p. 205.

<sup>158</sup> «“È di Verdi?” O “Wally, è questa la canzone che il vecchio padre di Joyce amava?” non li avrebbe corretti, non li avrebbe sentiti, avrebbe detto, col tono distaccato del presidente della Club Operistico di Cork, “Adesso arriva un'aria molto carina.” Poi, sentendo ancora una volta, “*Ah, non credea mirarti*” o “*Ah, non giunge*,” si sarebbe disteso sulla poltrona vicino al camino per vederla di nuovo» Ivi, p. 206.

<sup>159</sup> «“Davano *La Sonnambula*,” vide, con imbarazzo, che i suoi occhi erano pieni di lacrime. Alla fine, quando disse, “Sei uscita sul palco e sono quasi morto,” lei lo guardò fisso attraverso l'acqua delle sue lacrime [...] Rapidamente, come se stesse ripercorrendola all'indietro, cercò di ricreare la serata, parlò della musica, scena dopo scena, delle sue canzoni, del suo canto, della luce e dell'ultimo sipario calato.» Ivi, p. 231.



donna gli rivela che quella sera stessa ha realizzato che non sarebbe mai diventata una brava cantante, e deciso di sposare il conte. Rimasto da solo, immaginiamo Walter, spostarsi da un pub ad un altro di Dublino mentre riflette su ciò che ha vissuto:

A dream? Ah, well! It wasn't such a bad dream. If only I hadn't tried to make it become real. Still, isn't this the way most of us spend our lives, waiting for some island or another to rise out of the mist, become cold and clear.<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> «Un sogno? Be! Non era stato un sogno così brutto. Se solo non avessi cercato di farlo diventare troppo reale. Eppure, non è questo il modo in cui la maggior parte di noi trascorre le nostre giornate, aspettando che una qualche isola si sollevi dalla nebbia, diventi fredda e chiara.» Ivi, p. 235.



## Capitolo III

### I rapporti letterari fra Italia e Irlanda

L'angosciante questione/se sia a freddo o a caldo  
l'ispirazione/non appartiene alla scienza  
termica./Il raptus non produce, il vuoto non  
conduce,/non c'è poesia al sorbetto o al  
girarrosto./Si tratterà piuttosto di parole/molto  
importune.

Eugenio Montale

Rileggendo alcuni manuali di letteratura comparata mi sembra che l'adozione della definizione "rapporti letterari" data da Claudio Guillén, sia, proprio per la sua vaghezza, la più congeniale alla trattazione degli argomenti oggetto di quest'ultima parte.

"Influenza", "ricezione", "intertestualità", "emergenza", "flessibilità": sono queste le categorie che spesso vengono fatte rientrare nell'ambito più generale delle "relazioni letterarie".

Nel 1961 Henry Remak sottolineava, citando Carré e Guyard, come occorresse essere cauti nell'adozione del termine "influenza": il suo studio non solo «richiede ai suoi devoti una conoscenza enciclopedica e una *finesse* maggiore di quanta ne abbiano mostrata in altri tentativi del genere», ma spesso, soffermandosi sulle fonti, tralascia questioni quali

che cosa è stato *trattenuto* e cosa è stato *respinto*, e *perché*, e *come* è stato *assorbito* e *integrato* il materiale e con *quale successo?*» Se condotti in questo modo, gli studi sulle influenze contribuiscono non solo alla conoscenza della storia letteraria, ma alla nostra comprensione del processo creativo e dell'opera letteraria.<sup>1</sup>

Di "debito letterario" parla J. T. Shaw nel saggio contenuto nello stesso volume. Dopo avere passato in rassegna le motivazioni di coloro che

---

<sup>1</sup> «what was *retained* and what was *rejected*, and *why*, and *how* was the material absorbed and integrated, and with *what success?* If conducted in this fashion, influence studies contribute not only to our knowledge of literary history but to our understanding of the creative process and of the literary work of art.» H. H. H. REMAK, "Comparative Literature, Its Definition and Function" in *Comparative Literature, Method and Perspective*, a cura di H. FRENZ e N. P. STALLKNECHT, Southern Illinois University Press, Carbondale 1961, p. 4.

si sono opposti a tale approccio, Shaw, tuttavia, fa presente come allo stesso tempo, è tale ambito di studio a fornire l'asse portante della critica letteraria. È naturale, egli afferma, che

un qualsiasi studio serio di analisi di un autore includa considerazioni sulle parti che compongono la sua opera, il loro significato e il loro rapporto, su come sono state suggerite all'autore, e ciò che hanno significato per lui e la sua opera. Nessuno tra coloro che hanno disapprovato lo studio delle fonti o delle influenze, ha suggerito che non fosse d'interesse e di valore sapere come Shakespeare trasforma materiale preso da Boccaccio o da Holinshed.<sup>2</sup>

Non trovando un termine capace di esprimere da solo il significato e il ruolo svolto dall'espressione "debito letterario", Shaw cerca di dare una definizione di quelli che a suo avviso richiedono una maggiore chiarificazione: traduzione, imitazione, stilizzazione, prestito, fonte, confronto e influenza. Loro merito comune è quello di permettere ad uno scrittore di scoprire altrove "ciò che semplifica o soddisfa" la propria inclinazione.

Qualche anno dopo, Pichois e Rousseau, riconoscendo ai cosiddetti "scambi letterari internazionali" il primato di *ancienneté*, accennano al carattere di fugacità o "occasione mancata" che talvolta essi possono assumere; alla capacità di comunicare le differenze "delle strutture sociali" e alla presenza "dell'immagine pregnante" che ci si fa di un paese straniero:

Ai critici che contestano l'esistenza di questa nozione, considerata vaga e oscura, risponderemo con T. S. Eliot che lo scrittore è suscettibile di ricevere uno stimolo creatore dall'ammirazione che sente per un altro scrittore, ma ancora di più dal 'sentimento di parentela profonda', o meglio di una particolare intimità personale, che ha con un altro scrittore, probabilmente con un scrittore morto. Questo sentimento può invaderlo all'improvviso come un colpo di fulmine o dopo una lunga frequentazione; si tratta certamente di una crisi.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> «Any serious study of analysis of any author includes consideration of the component parts of his work, their meaning and relationship, how they were suggested to the author, and what they meant to him and his work. No one who has deprecated study of sources or influences has suggested that it is not of interest and value to know how Shakespeare transmutes materials taken from Boccaccio or from Holinshed.» J. T. SHAW, "Literary Indebtedness and Comparative Literary Studies", *op. cit.*, pp. 58-71; pp. 58-9.

<sup>3</sup> «Aux critiques qui contestent l'existence de cette notion, réputée vague et obscure, nous répondrons avec T. S. Eliot que l'écrivain est susceptible de recevoir un 'stimulus' créateur de l'admiration qu'il ressent pour un autre écrivain, mais plus encore du 'sentiment de parenté profonde [...] qu'il a avec un autre écrivain, probablement avec un écrivain mort. Ce sentiment peut l'invahir brusquement comme un coup de foudre ou après une longue fréquentation; c'est certainement une crise.» C. PICHOSIS e A. M. ROUSSEAU, *Littérature Comparée*, A. Colin, Paris 1967, p. 75.

Prima di concludere, i due presentano una lista delle varie tipologie di “influenza”: che si tratti d’imitazione consapevole, «emersione inconsapevole di versi un tempo letti e riletti», prestito o influenza, si applicherà sempre la formula “X e Y”, intendendo con la congiunzione “e”, «*giudicato da, visto da, influenzato da (o che influenza), che orienta, soggiorna in, che viaggia in, che legge, che sogna, tradotto da [...] imitato da, letto da, ecc.*» I due continuano: «Talvolta le influenze agiscono come i catalizzatori: provocano o accelerano una reazione senza entrare nel risultato di quella.»<sup>4</sup>

In un testo del 1974, François Jost, dopo avere elencato le sottocategorie a suo avviso più importanti — *fonte, fortuna, immagine o miraggio* — affianca alla parola “influenza” il termine “analogia”. Egli comunque individua una precisa differenza fra i due termini: se nel primo caso, si analizza il “come” della trasmissione, e anche gli effetti, nel secondo, «ci si preoccupa maggiormente del risultato o del livello di assorbimento». Inoltre gli studi sull’analogia sono in grado di rivelare relazioni particolari fra opere specifiche, laddove quelli sulle influenze più spesso suggeriscono conclusioni riguardanti comportamenti estetici o filosofici in generale.<sup>5</sup>

Brunel e Chevrel, per la prima volta, discutono di “emergenza”, “flessibilità” e “irradiazione”<sup>6</sup>: «queste tre nozioni permettono di precisare come si esercita un’influenza in letteratura».

La questione delle influenze è ripresa da Souiller e Troubetzkoy, che sottolineano la differenza fra “influenza” e “fonte”, intendendo con i due termini due direzioni opposte: se nel primo caso, l’interesse è volto verso il “ricevitore a valle”, nel secondo, esso è rivolto al “primo responsabile della

---

<sup>4</sup> «Les influences agissent parfois à la manière de catalyseurs: elles provoquent ou accélèrent une réaction sans entrer dans le résultat de celle-ci.» *ivi*, pp. 80-1.

<sup>5</sup> F. JOST, *Introduction to Comparative Literature*, Bobs Merrill, Indianapolis 1974. V. pp. 23-4 e p. 38.

<sup>6</sup> «L’emergenza [...] è caratterizzata “dall’apparizione di una parola straniera, di una presenza letteraria o artistica, di un elemento mitologico” [...] la flessibilità permette di suggerire l’agilità e contemporaneamente la resistenza dell’elemento straniero nel testo [...] [l’] irradiazione è l’effetto del prestito all’interno del testo che lo accoglie: si può trattare in lingua straniera, di una formula messa in epigrafe o della ripresa di personaggio famoso o ancora, di un mito.» P. BRUNEL e Y. CHEVREL, a cura di, *Précis de littérature comparée*, Presses Universitaires de France, Paris 1989, p. 37, p. 177.

formulazione”<sup>7</sup>. Ricordando l’interesse mostrato dall’autore del primo manuale di letteratura comparata in francese, Paul Van Tieghem<sup>8</sup> e la suddivisione da lui compiuta in “influenze nazionali, antiche, straniere, moderne”, i due autori del volume in francese ribadiscono la posizione centrale che tale settore di studi detiene nella critica letteraria francese. Nella stessa edizione si ripercorre brevemente il cammino verso l’adozione di vocaboli quali “ricezione” — dalla Scuola di Costanza — e “intertestualità”<sup>9</sup>, concetto discusso molto da Julia Kristeva. Secondo quest’ultima definizione, non si parlerà né di testo di arrivo né di partenza, ma della loro *relazione*. Genette, infine, preferisce parlare di *transtestualità*, all’interno della quale distingue cinque sottotipi di relazione fra i testi<sup>10</sup>.

Nonostante Wolfgang Zach suddivida il volume di studi comparatistici e letteratura anglo-irlandese, in due parti, secondo una prospettiva di “comparazione” ed un’altra di “influenza”, riconosce, al pari di suoi colleghi, la difficoltà di «individuare l’esistenza reale del diretto contatto fra gli autori» e afferma la conseguente necessità di adozione di termini quali influenza diretta e indiretta, analogia, affinità e convergenza:

“l’influenza” stessa non viene più definita nel senso ristretto meccanico di prestito letterario; adesso comprende anche le risposte creative ai vari “stimoli” e persino “l’influenza negativa” — nelle parole di Jean-Marie Carré: “Chi dice *influenza* dice anche *interpretazione, reazione, resistenza, combattimento*.”<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> D. SOULLER e W. TROUBETZKOY, a cura di, *Littérature comparée*, Editions du Seuil Paris, 1997; ed. it. a cura di G. Puglisi e P. Proietti, *Letteratura comparata*, Armando Editore, Roma 2001, vol. I, pp. 37-8.

<sup>8</sup> P. VAN TIEGHEM, *La Littérature Comparée*, A. Colin Paris 1931.

<sup>9</sup> SOULLER e TROUBETZKOY, *op. cit.*, p. 38.

<sup>10</sup> «*intertestualità* (citazione, plagio, allusione), *paratestualità* (titolo, prefazione, note, epigrafe), *metatestualità* (testo B come commento di un testo A), *ipertestualità* (testo prodotto senza commento attraverso la trasformazione dell’argomento o della materia), *arcitestualità* (statuto generico che orienta l’orizzonte di attesa del lettore).» G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris 1982; trad. it. a cura di R. Novita, *Palimpsesti*, Einaudi, Torino 1997.

<sup>11</sup> «‘influence’ itself is no longer defined in the narrow mechanical sense of literary ‘borrowing’; now it also comprises the creative responses to various ‘stimuli’ and even ‘negative influence’ — in the words of Jean-Marie Carré: ‘Who says *influence* says also *interpretation, reaction, resistance, combat*.» Cit. da C. LAIRD, “Comparative Literature” in *Contemporary Literary Scholarship. A Critical Review*, a cura di L. Lewis, Appleton-Century-Crafts, New York 1958, pp. 339-68 e 349. W. ZACH e H. KOSOK, “Literary Interrelations. Ireland, England and the World”, vol. I Comparison and Impact, di *SECL Studies in English and Comparative Literature*, Verlag, Tübingen, Narr 1987.

Condannato da René Wellek, difeso da Simon Jeune, sostenuto da Anna Balakin e Wolfgang Clemen, mi sembra lo studio delle influenze abbia trovato una sua sistemazione e chiarificazione rassicurante in Claudio Guillén<sup>12</sup>.

Riconoscendo le difficoltà di chi intraprende tale cammino, Guillén discute più propriamente di intertestualità, segnalando in tale concetto la presenza di una linea di demarcazione dall'influenza propriamente detta. È solo pensando il testo in termini di intertestualità che, a suo avviso, si può essere più liberi di muoversi:

Effettivamente, il vantaggio per i comparatisti è considerevole. Quando parliamo di intertesto, non c'è il minimo dubbio che vogliamo determinare qualcosa che appare nell'opera, che si trova in essa e non un lungo processo genetico nel quale si interessava soprattutto un passaggio, una crescita, relegando su un secondo piano tanto l'origine quanto il risultato. Noi comparatisti ci sforzavamo di distinguere fra l'influenza ed una certa X, sprovvista di ambiguità; e questa X è ciò che ora si definisce come intertesto. Il concetto di influenza tendeva ad individualizzare l'opera letteraria, ma senza alcuna efficacia. L'idea di intertesto rende omaggio alla socialità della scrittura letteraria, la cui individualità si definisce fino a un certo punto nell'incrocio particolare di scritture anteriori.<sup>13</sup>

Guillén definisce le condizioni senza le quali non si può parlare di intertesto: se l'*allusione* e l'*inclusione* "si impongono con maggiore forza", la *citazione* e la *significazione* rappresentano i loro estremi:

L'intertestato si limita a citare quando il suo effetto esclusivo è orizzontale, cioè quando consiste nell'evocare autorità o nello stabilire vincoli solidali (o polemici) con figure e stili passati, senza che ciò comporti un intervento decisivo sulla verticalità semantica del testo poetico.<sup>14</sup>

Qual'è allora lo scopo di questa analisi? In primo luogo osservare in quale contesto la "relazione" s'instaura e poi individuare l'eventuale cambiamento che la sua assenza/presenza avrebbe potuto esercitare sulla scrittura degli autori presi in esame; infine porre insieme a Paul Van Tieghem le seguenti domande:

---

<sup>12</sup> A. BALAKIAN, *The Literary Origins of French Surrealism*, University of London Press, London 1967. W. CLEMEN, "Was ist literarischer Einfluß?", *Neusprachliche Mitteilungen*, vol. III, 1968, pp. 139-47; C. GUILLÉN, *Literature as System: Essays towards the Theory of Literary History*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1971 e *Entre el uno y el diverso*, trad. it. di A. Gargano, *L'uno e il Molteplice*, Il Mulino, Bologna 1992.

<sup>13</sup> V. p. 344 di GUILLÉN, *L'uno e il molteplice*, op. cit.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 150-1.

Quale conoscenza [...] lo scrittore ricettore ha avuto dagli autori stranieri considerati? Di quale opera? Li ha conosciuti direttamente o in traduzioni? E di che tipo? Come è stata accolta negli ambienti letterari, nella stampa, nel grande pubblico? Quali simpatie, quali resistenze particolari possono essere riscontrate? Qual'è stata la diffusione vera di queste opere straniere, e in quali ambienti? Se sono stati imitati, che cosa si è imitato? Il genere, lo stile, le idee, i sentimenti, i soggetti, o lo sfondo? Hanno esercitato un'influenza sul pensiero o sulla forma? Influenza superficiale o profonda? Effimera o durevole? Hanno esercitato influenza sulla concezione dell'arte? Infine, queste immagini, come completano la figura dello scrittore di partenza?<sup>15</sup>

Infine, è utile rammentare la distinzione compiuta dallo stesso, in seno alla natura dell'influenza "propriamente detta". Tale termine, specifica Van Tieghem, deve essere applicato ai

mutamenti che subisce l'opera d'uno scrittore a contatto con l'opera di tale o tale scrittore straniero. L'interesse di questo fenomeno è sia di tipo psicologico che letterario [...] Generalmente si ammette che gli scrittori, non imitano che ciò di cui portano i germi: idee latenti, sentimenti inconsapevoli o consapevoli [...] In ogni caso questo contatto libera delle tendenze che senza di esso non sarebbero giunte all'espressione.<sup>16</sup>

Perché rimandare tale esposizione al termine di questo lavoro? Direi per la presenza — seppure saltuaria e talvolta settoriale — di pubblicazioni sullo stesso argomento<sup>17</sup>; e infine, direi piuttosto per la scelta di avviare e stimolare una riflessione di insieme su argomenti la cui trattazione implicherebbe, uno specifico approfondimento monografico.

È per tale motivo, che si vuole, infine, offrire una sorta di panorama in parte inesplorato, pur nella consapevolezza che rimarrà incompleto, una sorta di "antologia" commentata di opere di autori irlandesi che in un modo o in un altro sono stati "influenzati" dalla letteratura italiana.

---

<sup>15</sup> V. pp. 117-8, VAN TIEGHEM, *op. cit.*.

<sup>16</sup> «On doit réserver ce nom aux modifications que subit l'oeuvre d'un écrivain au contact de l'oeuvre de tel ou tel écrivain étranger. L'intérêt de ce phénomène autant psychologique que littéraire [...] On admet généralement que les écrivains n'imitent que ce dont ils portaient déjà les germes en eux-mêmes: idées latentes, sentiments inconscients ou subconscients [...] En tout cas, ce contact dégage des tendances qui sans lui ne seraient pas arrivées à l'expression.» Ivi, p. 135, p. 137.

<sup>17</sup> Più precisamente sulle "influenze" fra singoli scrittori dei due paesi.



### 3.1 L'Italia letteraria in Irlanda

La *Divina Commedia* è il simbolo della letteratura comparata.

François Jost

Due volumetti con la copertina color crema editi dall'Istituto Italiano di Cultura di Dublino nel 1964 e nel 1965 offrono le prime testimonianze di un interesse verso gli studi danteschi:

L'Italia ha ancora oggi più che mai molto da offrire a noi e a tutti i Paesi, perché più di altrove è l'erede di tutte le età. In arte, in letteratura e musica in special modo, il mondo continua ad esserle debitore [...] Il poeta e vincitore del premio Nobel Salvatore Quasimodo; la scrittrice Gianna Manzini; il compositore Roman Vlad [...] lo storico Nino Valeri, il critico Enrico Falqui; questi sono alcuni dei grandi nomi che l'Istituto ha portato qui.<sup>18</sup>

Le parole dell'allora Ministro per l'Istruzione P. J. Hillery formano un naturale trait d'union con alcuni dei temi trattati in questa sede, fra cui si segnala il contributo irlandese alla prima traduzione in inglese de *L'Inferno* nel 1802 e cinquanta anni dopo de *La Divina Commedia*<sup>19</sup>.

Non dovrebbe a questo punto, coglierci di sorpresa, la notizia della traduzione in irlandese di poesie del poeta siciliano menzionato e de *L'Inferno*<sup>20</sup>, quest'ultima analizzata su un numero dell'*Irish University Review*, così come la constatazione di un interesse costante per altri poeti italiani.

\* \* \*

---

<sup>18</sup> «Italy of today has still as much as ever to give to us and all other countries, for perhaps more than anywhere is she the heir of all the ages. In art, literature and music especially the world continues to be deeply in her debt [...] The poet and Nobel prizewinner, Salvatore Quasimodo; the writer Gianna Manzini; the composer Roman Vlad [...] the historian Nino Valeri; the critic Enrico Falqui; these are some of the great names which the Institute has brought within our sight and hearing.» AA.VV., *Italian Presence in Ireland, A Contribution to Irish-Italian Relations*, Istituto Italiano di Cultura, Dublino 1964, p. 2.

<sup>19</sup> AA.VV., *An Irish Tribute to Dante, on the Seventh Centenary of his Birth*, Istituto Italiano di Cultura, Dublino 1965. V. introd. di G. BISTOLFI, l'allora Direttore dell'Istituto.

<sup>20</sup> La prima ad opera di M. Bean Uí Dhálaigh e del professore Byrne-Costigan, la seconda di P. De Brún.

### 3.2 Ignazio Silone ripercorso da Harry Clifton

You parked your car in Fontamara,  
when evening sunlight lapped the town  
like water. And what else could you do  
but drive until you reached the Fount  
of Bitternes? We knew  
by your faces as you passed  
that one of us had left his mark.<sup>21</sup>

Ciaran O'Driscoll

Offrire un omaggio ad uno dei nostri maggiori esponenti della resistenza letteraria italiana, è probabilmente l'idea di Ciaran O'Driscoll (1943-), nativo di Kilkenny.

Dal soggiorno italiano nel 1997, questa meditazione sulla vita e sulle sue difficoltà, nasce come rievocazione di un'ideologia probabilmente condivisa, di una lotta probabilmente persa. Costretto ad emigrare, Ignazio Silone diviene il prototipo dell'intellettuale che lotta contro le istituzioni del proprio paese.

Analoga sembra essere la condizione dello scrittore irlandese degli anni Cinquanta/Sessanta, che a causa della legge sulla censura, è costretto a cercare altrove un'altra possibilità, un altro pubblico, un altro mercato.

Con un gesto di autoidentificazione, il desiderio di potere esprimere per l'ultima volta di essere libero di morire in un paesaggio privo della fonte vitale — l'acqua — viene riproposto nelle parole di O'Driscoll con quella nota corale ed epica che caratterizza la scrittura di *Fontamara*:

*I want to be buried under the bell  
of the ancient church, a cross  
upon my tomb, facing the place  
where water once and no longer shines.*<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> «Hai parcheggiato la macchina a Fontamara,/quando la luce solare della sera avvolgeva la città/come l'acqua. E che altro potevi fare/se non guidare fino a quando non raggiungesti la Sorgente/dell'Amarezza? Sapevamo/dall'espressione del tuo viso, mentre passavi/che uno di noi aveva lasciato tracce.» C. O'DRISCOLL, "You parked Your Car in Fontamara" in *The Old Women of Magione*, Dedalus Press, Dublin 1997, p. 65.

<sup>22</sup> «Voglio essere sepolto sotto la campana/dell'antica chiesa, una croce/sulla mia tomba, dirimpetto al luogo/dove l'acqua brilla una volta sola.» *ibidem*

Suo è lo sguardo “di acqua assente” perché sua è la volontà di non cambiare strada, di fermarsi nel luogo fittizio, con la stessa convinzione di sempre.

È quello stesso luogo, della vita e dell’opera di Silone, ad essere percorso volutamente dal poeta Harry Clifton (1952-) qualche anno dopo. Nato a Dublino, autore di varie raccolte di poesie, una di racconti ed un resoconto di viaggio, Clifton è vissuto tre anni in Italia<sup>23</sup>.

Di particolare interesse sono le sue raccolte di poesie *At the Grave of Silone: An Abruzzo Sequence, Poems* e *Night Train Through the Brenner*. Esse trovano un naturale commento nel “resoconto di viaggio” *On the Spine of Italy: a year in Abruzzi*<sup>24</sup>.

Come suggeriscono i titoli, Clifton si trasferisce in un paesino, per ovvi motivi non menzionato<sup>25</sup>, tra le montagne abruzzesi, con la moglie, la scrittrice Deirdre Madden. Grazie ad un riferimento letterario<sup>26</sup>, apprendiamo che l’anno è il 1988.

La decisione di vivere per un anno in quella che una volta era la casa del parroco, ormai abbandonata, priva di riscaldamento, e con un budget molto ristretto; di adottare una dieta fatta di pane e insalata, o tonno e pastina, il tutto accompagnato da un po’ di vino locale; le passeggiate e le ore trascorse seduto a scrivere; gli inviti sporadici degli amici: tutto ciò dà un’idea del tipo di vita condotto dalla coppia.

D’altra parte, è Clifton stesso a specificare all’inizio il motivo per il quale avevano scelto quel luogo: “essere soli e scrivere”. Le prime

<sup>23</sup> Un anno in Germania, due anni a Londra, per brevi periodi negli Stati Uniti e in Nigeria; ha scritto della Tailanda. Da sette anni sembra essersi stabilizzato nella periferia di Parigi. Da poco – l’estate del 2004 – i due sembrano aver deciso di ritornare a vivere in Irlanda.

<sup>24</sup> H. CLIFTON, *At the Grave of Silone, An Abruzzo Sequence, Poems*, Honest Ulsterman Publications, Belfast 1993; *Night Train Through the Brenner*, Gallery Press, Co. Meath, Ireland 1994; *On the Spine in Italy, A Year in the Abruzzi*, Macmillan, London 1999.

<sup>25</sup> In una lettera del 6 ottobre 2001 Clifton mi scrive: «I am, as you will understand, a little wary of giving exact information as to the community in the Abruzzo I live among and wrote about. I’ve been as careful as I can to change all names and “blur” the location a little without compromising the overall geography. I wanted to write a book that was honest not only to the lyrical but also the darker side of life up there, yet not lay open the local people to the wrong side of curiosity.» «Sono, come potrai comprendere, un po’ cauto nel dare informazioni esatte riguardo la comunità in Abruzzo dove vivo e di cui scrivo. Sono stato il più possibile attento a cambiare tutti i nomi e “confondere” la località un po’ senza compromettere l’intera geografia. Volevo scrivere un libro che fosse fedele non solo al lato lirico ma anche a quello oscuro della vita lassù e allo stesso tempo non suscitare nella gente del posto il tipo di curiosità sbagliata.»

<sup>26</sup> Era il decimo anniversario della morte di Silone.

impressioni italiane lasciano il posto a considerazioni più convincenti sulla vita degli abitanti del paese: scandita da un impiego statale di mattina e dalle attività ricreative di pomeriggio, essa è l'espressione di una società in cui ogni cosa testimonia l'importanza della collettività: il rituale del pasto consumato in compagnia; "l'inviolabilità della vita di famiglia" in un paese che tuttavia «si riscalda in una sorta di benevola atemporalità, come qualcosa che ha smesso di lottare per l'esistenza»<sup>27</sup>.

È questo senso di comunione a fornire l'atmosfera ideale per cogliere l'essenza delle cose, dei profumi e dei suoni. Nella camera al primo piano di quella casa, Clifton riscopre se stesso: in una sorta di ritorno al mondo fisico, tutto gli appare tangibile, palpabile, percettibile:

In this state of heightened attention, the village came back to me as a complex of primary sounds, primary human emotions. Frustration, rage, the grip of necessity. If the village embodied disappointment, an acute sense of human limitation. Therefore, to overcome this, the villagers were great daydreamers. They dreamed incessantly of making it big in America [...] occasionally, they woke to the pain of their actual condition. It was then, outside my window, that the snarling sounds of their arguments [...] reached me from below – or not so much reached me as fell into the dark pool of primary receptivity I had become, where anything and everything was reconstituted as language.<sup>28</sup>

In quella stanza, dove trascorre buona parte del suo tempo, le letture si succedono speditamente. La biblioteca include manuali di storia dell'arte italiana; una biografia di Mussolini, imprigionato in un luogo vicino al paese nel 1943; le *Lettere Luterane* di Pasolini; alcune poesie di Sandro Penna; *La Ciociara* di Moravia; *L'Infinito* di Leopardi, citato alla fine del resoconto; Dante, la cui *Divina Commedia*, egli cercherà di leggere sulla spiaggia e metterà ben presto da parte<sup>29</sup>; i romanzi di Dostoevskij; resoconti di

---

<sup>27</sup> «which sunned itself in a kind of benevolent timelessness like something that had given up on the struggle for existence.» CLIFTON, *On the Spine*, cit., p. 45.

<sup>28</sup> «In questo stato di particolare attenzione, il paese ritornò a me in un complesso di suoni primari, di emozioni umane primarie. La frustrazione, la rabbia, la stretta della necessità. Se il villaggio incarnava qualcosa, era la delusione, un senso profondo di limite umano. Quindi, per superare ciò, gli abitanti del paese erano dei grandi sognatori. Sognavano incessantemente di fare carriera in America [...] di tanto in tanto si svegliavano col dolore della loro condizione presente. Era allora, fuori della mia finestra, che i suoni ingarbugliati delle loro discussioni [...] mi raggiungevano da sotto – o piuttosto [...] cadevano dentro quell'oscura pozza di mera recettività che ero divenuto, dove nulla e tutto si ricostituiva sotto forma di linguaggio.» ivi, p. 98.

<sup>29</sup> Il prete, ormai divenuto loro amico, gli dice: «“When Goethe visited Italy [...] Italians told him, “You have a sad expression on your face – it’s because you think too much!” So I put away Dante» «Quando Goethe venne in Italia [...] gli Italiani gli dissero “Hai un’espressione triste sul tuo volto – è perché pensi troppo!”» ivi, p. 32.

viaggiatori stranieri, come quello del poeta russo Aleksandr Blok <sup>30</sup> o di inglesi che «osservano attraverso una foschia di condiscendenza fornita dal cibo e dal vino» <sup>31</sup>.

Fatta eccezione di alcuni testi di cucina e di arte medievale, afferma implicitamente Clifton, non si può non volgere l'attenzione alla letteratura, soprattutto in un luogo dove la vita e la scrittura del poeta locale fanno ormai parte del sapere comune:

But we were living in a mountain village [...] half-proud, half-ashamed of its fascist architecture; in a region where many still bore the name Benito, where the church walls and rubbish skips were scrawled with neo-fascist slogans. <sup>32</sup>

Inevitabili, dunque, l'incontro con Ignazio Silone, i cui *Pane e Vino* e *Fontamara*, Clifton legge in inglese e il resoconto dell'impegno politico dello scrittore italiano:

As a young communist in the Twenties, he had seen the boys of his own village strutting about in Black shirts. His family had had murder and torture visited upon it. In the Thirties, he had been forced into exile in Switzerland. There he had lived out of the dark spasm of the war years, writing the novels of Abruzzo mountains life which, when published openly in Italy after the war, made him synonymous with the ideals of the new left. <sup>33</sup>

*Pane e Vino* e *Fontamara*, che denunciano le atrocità del fascismo, riflettono, agli occhi del nostro viaggiatore, le immutate realtà della vita del paese. Attratto dall'idea di percorrere i luoghi di Silone, inconsapevolmente

---

<sup>30</sup> Blok, che visitò l'Italia nel 1909, colse l'essenza di ciò che Clifton aveva visto al suo arrivo: «a crazily active modernity swarming about in the shadows of its own heroic past as if the two had never been connected.» «una modernità follemente attiva che brulica attorno le ombre del suo eroico passato, come se non fossero stati mai connessi.» ivi, p. 14.

<sup>31</sup> «looking through a haze of condescension brought on by food and wine.» ivi, p. 14.

<sup>32</sup> «Vivevamo in un paese di montagna [...] per metà orgoglioso per metà vergognato della sua architettura fascista; in una regione dove molti ancora si chiamavano Benito, dove le mura della chiesa e i cassonetti della spazzatura erano imbrattati con slogan neofascisti.» ivi, p. 14.

<sup>33</sup> «Da giovane comunista negli anni Venti, aveva osservato i ragazzi del suo stesso paese camminare impettiti con le camice nere. La sua famiglia aveva conosciuto l'assassinio e la tortura. Negli anni Trenta, era stato costretto ad andare in esilio in Svizzera. Lì era vissuto fuori dall'oscuro spasma degli anni di guerra, scrivendo i romanzi della vita della montagna abruzzese, che, una volta pubblicati in Italia dopo la guerra, lo resero sinonimo degli ideali della nuova sinistra.» ivi, p. 15.

offrendoci una mappa della sua opera, vediamo Clifton per strada, a sud verso il luogo natio di Silone, Pescina de' Marsi e la pianura di Fucino:

Across this valley floor his village women had long ago marched in the heat to the district town to protest at the diverting of their water supply, to be laughed at by the government clerks, and provoked by the fascist gangs. The sour local wine, the half an onion the boy in *Fontamara* takes as food on the train to Rome [...] The modern road signs – Sulmona to the south, Avezzano to the west, to the north L'Aquila – defined the geography of the novels.<sup>34</sup>

Clifton e la moglie visitano la tomba di Silone. La stessa enfasi data al paesaggio umano e alla natura circostante, viene accompagnata dall'immagine simbolica di Fontamara, il luogo dei romanzi di Silone, emblema della ordinarità locale e universale. L'evocazione di quel particolare luogo, assume dunque una connotazione metafisica:

I think again  
 Of you, Ignazio Silone  
 Ten Years Dead  
 A hundred miles to the south  
 On this freezing  
 Apennine chain  
 A body interred, forever looking out  
 On a endlessly fertile plain  
 And how we have visited you, one day [...]  
 And harvesters toiled, in the drained lake  
 Of human promise... Skies were passing away  
 But nothing had changed on the ground  
 Heat and apathy, everyday sound  
 In your natal village. Unsuccess  
 With its local dreamers, revving their motorbikes  
 Punishing the slot machines  
 Fontamara... it could have been  
 Aranyaprathet or Ballagherreen  
 Without knowing it, we had come to pray  
 At the shrine of ordinariness –  
 We, who were running away<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> «Lungo questo fondovalle, le sue donne del villaggio, avevano marciato, col caldo, verso il municipio, per protestare contro la deviazione del rifornimento dell'acqua, per essere derise dagli impiegati e provocate dai gruppi fascisti. Il secco vino locale, quella mezza cipolla che il ragazzo in *Fontamara* porta con sé da mangiare sul treno per Roma [...] i moderni segnali stradali – Sulmona a sud, Avezzano ad ovest, L'Aquila a nord – definivano la geografia dei suoi romanzi.» *ivi*, p. 17.

<sup>35</sup> «Penso ancora/A te, Ignazio Silone/Morto da dieci anni/Cento miglia a sud/Su questa ghiacciata/catena appenninica/Un corpo interrato, che guarda per sempre/Su una pianura eternamente fertile/E come ti abbiamo reso visita, un giorno [...]I mietitori

### 3.3 Siamo i figli del Sessantotto... Pasolini in Clifton e Mahon

There remains now for your only a long/nest here  
in the 'non-Catholic' cemetery,/a last internment  
though this time among/boredom and privilege,  
and the only cries/you hear are a few, final  
hammer-blows/from an industrial neighbourhood  
which rise/in the evening over wretched roofs, a  
grey/rubble of tin cans and scrap metal  
where/with a fierce song of boy sounds out his  
day/grinning, while the last rain falls everywhere.

Pasolini (trad. di Derek Mahon)

Talvolta, tuttavia, i parallelismi appaiono forzati. I ragazzini di Teramo con le loro motociclette rumorose vengono paragonati per la loro «violenza, senso di perdizione ed energia» ai giovani descritti da Pasolini, «la cosiddetta classe lavoratrice, privata della propria cultura, a caccia di un sogno consumistico al di fuori dei propri mezzi e pronta al fascismo»<sup>36</sup>.

L'immagine di Pasolini con la sua capacità di distinguersi e di sapere cogliere i più scottanti problemi della società italiana di allora, viene riproposta successivamente da uno dei "personaggi" di cui Clifton è ospite: Franca ha partecipato alla rivoluzione studentesca del Sessantotto e creduto negli ideali comunisti al punto tale da chiamare una delle sue figlie Guevara.

Nonostante i ritratti dei "personaggi" di questo libro mi sembrano vogliono riprodurre alcune realtà di un momento specifico dell'Italia, allo stesso tempo si vuole suggerire — ecco allora anche il ruolo attribuito a Franca — la fine di quel tempo stesso, quello del comunismo e l'immagine di uno scrittore che ha previsto tale fine, così come la crisi della società italiana, con l'avvento del consumismo e della televisione. Il Pasolini qui ricordato ha condannato la Chiesa e per questo è stato screditato<sup>37</sup>; si è

---

lavoravano duramente, nel lago prosciugato/della promessa umana... I cieli proseguivano/Ma sulla terra nulla era cambiato/Il caldo e l'apatia, il suono di ogni giorno/Nel nostro paese natale. L'insuccesso/Con i suoi sognatori locali, che mandavano su di giri le loro moto/forzavano le slot machine/Fontamara... poteva essere/Aranyaprathet o Ballagherreen/Senza saperlo, eravamo venuti a pregare/Al tempio dell'ordinarietà -/Noi, che stavamo fuggendo.» CLIFTON, "At the Grave of Silone", *At the Grave of Silone*, op. cit.

<sup>36</sup> «the so-called working class, stripped of its inherited culture, chasing a consumeristic dream beyond its means and ripe for fascism.» *ivi*, p. 23.

<sup>37</sup> «"It would have been better for Italy if the popes had stayed in Avignon," Franco said. "We might have evolved more naturally.» «"Sarebbe stato meglio per l'Italia se i papi

distinto e rinchiuso nella sua arte perché incompreso. Eppure, nella finzione-realtà di Clifton, più avanti gli viene concessa più tolleranza. Racconta Clifton:

I had asked the priest one day about Pasolini, one of whose collections of poems, *Per la chiesa cattolica*, I had found lying around with other abandoned texts in the house. A smile of gentle condescension. Pasolini, he said, was an intelligent man in many ways, but tormented, always tormented by his homosexuality. That was the main thing about Pasolini.<sup>38</sup>

Forse Clifton preferisce affidarsi ad un'immagine più pacata di un personaggio della cultura italiana che tuttavia dedicò, dal *Vangelo secondo Matteo* a *Poesia Casarsa*, da *L'usignolo della Chiesa Cattolica* a *La religione del mio tempo*, molto tempo alla trattazione di temi religiosi.

\* \*

Infine, con una citazione de *La Ciociara*, Clifton completa la presentazione di un quadro dell'Italia che, nonostante non sia più devastata dalla guerra, è ancora quello di una realtà provinciale povera. Piuttosto che introdurre il libro di Moravia come l'esaltazione dell'amore istintivo e sincero di una popolana e dell'arrivo degli alleati, Clifton evidenzia la stabilità di una società montanara lontana dalla realtà della guerra, priva di speranza e volontà, non dissimile da quella che lui sta per lasciare<sup>39</sup>.

Pur tuttavia, il suo ultimo sguardo sembra volutamente rivolto ad una società che, come lui stesso dice, muta:

---

fossero rimasti ad Avignone," disse Franco. "Ci saremmo evoluti in modo più naturale."» ivi, p. 59.

<sup>38</sup> «Un giorno chiesi al prete cosa ne pensava di Pasolini, la cui raccolta di poesie, *Per la chiesa cattolica*, avevo trovato a terra insieme ad altri testi abbandonati a casa. Un sorriso di compiacenza. Pasolini, disse, per molti versi era un uomo intelligente, ma tormentato, sempre tormentato dalla propria omosessualità. Questa era la cosa principale.» ivi, p. 59. Si tratta probabilmente della raccolta *L'usignolo della Chiesa cattolica*, del 1958.

<sup>39</sup> «That novel, set in the mountains a few hours east of where we were, tells of maladapted city people in their hundreds, scouring the high mountain terraces like these for herbs and berries, while the battle for central Italy rages on the costal plains.» «Quel romanzo, ambientato tra le montagne poche ore ad est da dove siamo noi, racconta di centinaia di maladattati cittadini, che perlustrano le alte terrazze di montagna, come fanno questi, alla ricerca di erbe e bacche, mentre la lotta per l'Italia centrale imperversa sulle pianure della costa.» ivi, pp. 190-1.



A travel book? Emphatically not [...] the events referred to in *On The Spine* took place Summer 1988-Summer 1989 i.e. the last year before the collapse of the political Left in 1989. It was intended, among other things, as a look at a community at a moment of European history when some kind of ideal, the one expressed in the books of the Abruzzese writer Ignazio Silone, was about to pass away forever, and its original (and real) title was and is *The Children of Silone*. The publishers thought this too obscure a title, sending out the wrong signals, and also wished it to be timeless rather than time-specific to the late Eighties, so certain date-references were cut. Hence, (with the new title) it appears more of a 'travel book.'<sup>40</sup>

\* \*

Ma torniamo per un attimo a Pasolini: il ritratto che ne fa il poeta irlandese Derek Mahon nella sua lunga poesia "Roman Script"<sup>41</sup> si presenta come l'esaltazione dell'adesione ad un mondo che è in primo luogo fisico e ad una scrittura che ad esso è fedele.

Gli odori, i sapori, le luci — quella della notte piovosa e del sole che rischiarava gli interni e ne esalta l'architettura — gli oggetti, i personaggi contribuiscono a creare il ritratto di una città maestosa e provinciale allo stesso tempo:

Turn back into the room where sunlight shows  
dim ceilings, domino tiles, baroque frescoes,  
a scenic interior, a theatrical space  
for Byronic masquerade or Goldoni farce [...]  
the amorous bad-boy and the glamorous nun,  
boudoir philosophy, night music on balconies.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> «Un resoconto di viaggio? Decisamente no [...] gli eventi a cui mi riferisco in *On the Spine* risalgono al periodo estate 1988-estate 1989 ovvero l'ultimo anno prima del crollo della sinistra politica nel 1989. Voleva essere, fra le altre cose, uno sguardo ad una comunità in un momento della storia europea in cui ideali, come quelli espressi nei libri dello scrittore abruzzese Ignazio Silone, stavano per trascolorare per sempre, e il suo titolo originario (e vero) era ed è *I figli di Silone*. Gli editori hanno pensato che fosse un titolo troppo oscuro, che mandava i segnali sbagliati, inoltre volevano che fosse privo di riferimenti temporali piuttosto che specificamente sugli anni Ottanta. Così alcuni riferimenti temporali furono tagliati. Da lì [col nuovo titolo] sembra più un "resoconto di viaggio".» Lettera del 6 ottobre 2001.

<sup>41</sup> L'epigrafe riporta la citazione "Nel rifiuto del mondo nasce un nuovo mondo".

<sup>42</sup> «Volgiti indietro alla stanza dove la luce solare mostra/pallide soffitta, piastrelle bianche e nere, affreschi barocchi/un interno pittoresco, uno spazio teatrale/per balli mascherati alla Byron o farse alla Goldoni [...]/il ragazzaccio sensuale e la suora attraente/filosofia da salotto, musica notturna di balconi.» D. MAHON, *Collected Poems*, Gallery Books, Co. Meath 1999, pp. 273-7.

Tra le stradine, i palazzi antichi e le vite dei condomini, Mahon segue lo scrittore italiano, al quale poi si rivolge col suo stesso linguaggio:

Now out you go among the botteghe oscure  
and fluttering street-lamps of Trastevere,  
over the bridge where Fiat and Maserati  
lourn up the race-track of the eternal city,  
floodlit naiad and triton; for at this hour  
the beautiful and the damned are in Harry's Bar  
or setting out for pit-stops, sexy dives  
and parties, as in the movie of our lives.<sup>43</sup>

Roma deve essere vissuta nella sua bellezza, ricchezza artistica, quella della veste che indossa dinanzi ad un viaggiatore contemporaneo, quella delle chiese, delle basiliche, delle fontane, di San Pietro.

Insieme alla realtà di un presente di vita perduta:

Mid-morning noise of prisoners playing hard  
in the Regina Coeli's echoing exercise yard [...]  
and the poet of poverty, ash on the night wind [...]  
peripheral rubbish dumps beyond the noise  
of a circus, where sedated girls and boys  
put out for a few bob on some building site  
in the cloudy imperium of ancient night  
and in the ruins, amid disconsolate lives  
on the edge of the artful city, a myth survives<sup>44</sup>

Tuttavia, indelebile è il ricordo del suo passato grandioso quanto tragico e lontano:

Rome of conspiracy theories and lost causes  
exiles have died here in your haunted palaces  
where our own princes, flushed with wine and hope<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> «Adesso sei fuori tra le botteghe oscure/e i lampioni ondegianti di Trastevere/sul ponte dove la Fiat e la Maserati/accendono la pista della città eterna/naiade e tritone illuminati; perché a quest'ora/i belli e i dannati sono all'Harry's Bar/o si preparano per giri infernali, bettole erotiche/e feste, come nel film delle nostre vite.» *ibidem*

<sup>44</sup> «Rumore mattutino di detenuti che giocano duro/nel cortile del Regina Coeli [...]/ E il poeta della povertà, cenere nel vento notturno [...]/discariche di rifiuti di periferia al di là del rumore/di un circo, dove ragazze e ragazzi fatti/lavorano a domicilio per qualche soldo in qualche cantiere/nel nebuloso impero dell'antica sera/e nelle rovine, fra vite sconsolate/sull'orlo della città artificiosa, un mito sopravvive.» *ibidem*

<sup>45</sup> «Roma delle congiure e delle cause perdute/esiliati sono morti qui nei tuoi palazzi spettrali/dove una volta i tuoi stessi principi erano saturi di vino e di speranza.» *ibidem*

Con il ricordo dell'autore de *Le Ceneri di Gramsci*, si conclude il ritratto di una realtà che non è solo locale, ma, per l'aderenza ad essa, è divenuta espressione di un sentire universale, quello di chi non crede nel consumismo, alla "storia impacchettata", di chi spera nella possibilità di trovare "nel rifiuto del mondo" attuale, un mondo nuovo <sup>46</sup>.

\* \* \*

### 3.4 Antonio Fogazzaro letto e commentato da Sean O'Faolain

Ponte ideale fra passato e presente, l'Italia che osserva Sean O'Faolain offre un'alternativa alla vita in Irlanda <sup>47</sup>.

Viaggiatore in Italia, per vocazione e per mestiere, O'Faolain presenta l'indifferenza delle comunità rurali del centro-sud d'Italia verso le dimenticanze del governo come un segno di flessibilità e di indipendenza.

Ponte fra due paesi, la sua scrittura vuole offrire al pubblico irlandese un modello di cattolicesimo liberale, intellettuale. Non mancano, dunque, articoli su aspetti della cultura italiana del tutto ignorati, fino ad allora, dai suoi connazionali. Un esempio è un articolo <sup>48</sup>, apparso sulla rivista da lui edita, *The Bell*, in cui molto ampiamente presenta l'opera di Antonio Fogazzaro e cerca allo stesso tempo, da buon comparatista, di sottolineare similarità fra i temi e le preoccupazioni dell'autore vicentino e quelle dei suoi colleghi irlandesi.

Fogazzaro gli offre l'esempio di una religiosità passionale; di una scrittura volta alla "sapienza" piuttosto che al diletto, di un insieme, come

---

<sup>46</sup> «His is the true direction we have lost/since his corpse showed us on the beach at Ostia/and life as we know it evolved into imagery/production values, packaged history/the senocidal corporate imperative/and the bright garbage on the incoming wave/best seen at morning rush-hour in driving rain:/in the refuse of the world a new world is born'» *ibidem*

<sup>47</sup> Si legga il saggio di M. ARNDT, "Sean O'Faolain and Carlo Levi: Travelling on Different Passports in Southern Italy" in *The Classical World and the Mediterranean*, a cura di D. ABBATE BADIN e G. SERPILLO, Università di Sassari, Tema, Cagliari 1996, pp. 147-51.

<sup>48</sup> S. O'FAOLAIN, "Antonio Fogazzaro" in *The Bell*, n. 6, vol. V, pp. 475-81.

scrive il Petronio, di sensualità e spiritualità, come una indistinzione della vita affettiva e morale della quale soffre finanche il Santo <sup>49</sup>.

Quello stesso anelito verso un modello diverso di religiosità — evidente nella recensione de *Il Santo* — rende Fogazzaro, ancora più comprensibile e vicino ad O'Faolain. Raccontando ai lettori di *The Bell* di trovarsi in un ristorante di Soho in attesa di un suo ospite, a leggere una copia del libro che «ha creato il più grande subbuglio che un romanzo europeo abbia mai creato, fatta eccezione, forse, di *Guerra e Pace*» <sup>50</sup>, O'Faolain si rammarica di come *Il santo* venga spesso associato a controversie che non hanno nulla a che fare con la persona del suo autore. Insieme al “distinto uomo di chiesa”, che lo ha raggiunto al tavolo, egli riconosce che «nell'opera di Fogazzaro vi è molto di prezioso e di illuminante per qualsiasi romanziere»; che egli è “appassionato, vibrante, intossicante, desideroso” come gli irlandesi ed «ha ciò che manca ai romanziere inglesi [...] un'intelligenza filosofica che sostiene e dà scopo al suo bisogno romantico.» <sup>51</sup>

Prosegue, narrando la trama dei romanzi che compongono la trilogia. Di questa analisi sorprende l'interesse rivolto alla religione e alla politica. Così *The Patriot (Piccolo Mondo Antico)*, oltre a presentare un incantevole quadro lirico e romantico della vita coniugale e dell'amore nel “piccolo mondo antico della Valsolda”, offre l'opportunità di raccontare del modo in cui quel mondo fu sconvolto “dall'occupazione austriaca della Lombardia attorno al 1855”; del fermento politico del tempo, “patriottico” quanto quello irlandese fra il 1916 e il 1922. I suoi personaggi, dunque, sembrano avere molto in comune con quelli irlandesi: medesimo è l'eterno conflitto fra ideali patriottici e fede religiosa, tuttavia alla fine risolto, con la partenza di uno di loro, Franco, per la guerra contro l'Austria <sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> «il personaggio al quale egli affida il suo messaggio, ma che non sa rappresentare se non mosso da una religiosità commista di inquietudini febbrili, di una sensualità quanto più acre quanto più sottile.» G. PETRONIO, *L'attività Letteraria in Italia*, Palumbo, Palermo 1977.

<sup>50</sup> «*The Saint (Il Santo)* was creating a stir greater than any modern European novel has ever created, except, perhaps, *War and Peace*.» O'FAOLAIN, *art. cit.*, p. 475.

<sup>51</sup> Il “we” verosimilmente si riferisce al lettore di lingua inglese, quindi più genericamente anche agli inglesi, dato che O'Faolain si trova a Londra: «Fogazzaro is warm, throbbing, intoxicating, eager, as we are: and he has the thing that all English novelists lack [...] a philosophical intelligence that gives purpose and aim to his romantic urge.» *ivi*, p. 476.

<sup>52</sup> «there are scenes of police-raids that might have been written by any passionate Irishman of our generation – there is the characteristic note of all Fogazzaro's best work: a clash of religious belief.» «vi sono scene di blitz polizieschi che potrebbero essere scritte da un qualunque appassionato irlandese della nostra generazione – vi è la nota caratteristica di tutta la migliore opera di Fogazzaro: conflitti di fede religiosa» *ivi*, p. 477.

In modo analogo, nell'analisi di *Piccolo Mondo Moderno* (*The Man of the World*), tale conflitto sembra provvisoriamente risolversi nel coinvolgimento del protagonista, Piero, nella vita politica così come nella sua dedizione ad una vita religiosa e di assoluta povertà, oggetto del successivo *Il Santo* (*The Saint*).

Di quest'ultimo libro, O'Faolain evidenzia nuovamente i tratti comuni alle preoccupazioni dei lettori irlandesi. Veniamo introdotti ad una discussione, presso la Villa del Professore Selva, fra alcuni membri del clero e un certo Professore Dane "famoso professore della Dublin University" su una certa organizzazione per la riforma della Chiesa. Si riconosce, evidenzia lo scrittore irlandese, «l'urgente bisogno di riconciliazione con le scoperte della scienza moderna», il desiderio di rinnovamento da una parte e lo scetticismo dall'altra, in breve, che riflette quella forza della religione e della tradizione propria di molti romanzi irlandesi, che finisce per oscurare i sentimenti.

Che O'Faolain osservasse ciò che dell'Italia gli appariva più vicino alla storia e alla cultura del proprio Paese, è evidente dunque dalla scelta dei temi dei suoi resoconti di viaggio così come dalla prospettiva assunta nei suoi racconti. Tale aspetto è stato più volte sottolineato dai suoi studiosi. Marie Arndt, durante un convegno dedicato allo scrittore in questione, organizzato dall'Università di Torino, dice:

He had the notion that Italians, as opposed to the Irish, were able to embrace Catholicism without moral restrictions [...] O'Faolain's criticism of past and present Ireland is often compared to an idealised interpretation of the Italian mind. He repeatedly emphasised links to the past in contemporary Italian life [...] In particular he stressed ancient classical ideals and those of the Roman Catholic Church during the Renaissance, the epoch that for him stood out as an ideal era because, he argued, the Roman Catholic Church then cherished intellectualism.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> «Era convinto che gli Italiani, di contro agli irlandesi, fossero capaci di abbracciare il cattolicesimo senza alcuna restrizione morale [...] La sua critica [...] del passato e del presente irlandese viene spesso messa in relazione ad una interpretazione idealizzata del pensiero italiano. Più volte ha sottolineato legami fra il passato e il presente italiano [...] In particolare ha sottolineato gli antichi ideali classici e quelli della Chiesa Cattolica Romana durante il Rinascimento, l'epoca che a suo avviso si distingue come ideale perché, afferma, la Chiesa Cattolica Romana allora coltivava l'intellettualismo.» M. ARNDT, "Sean O'Faolain's Italy" in *Sean O'Faolain. A Centenary Celebration*. Proceedings of the Turin Conference, Università di Torino, 7-9 April 2000, a cura di D. ABBATE BADIN, M. ARNDT, M. CATALDI, V. FISSORE Trauben, Torino 2001, p. 247, p. 248.

### 3.5 Forme pirandelliane e contenuti irlandesi: il teatro di Brian Friel

Le frontiere di un libro non sono mai ben definite: al di là della sua configurazione interna, dell'autonomia della sua forma, esso è intrappolato in un sistema di riferimenti ad altri libri, altri testi, altre frasi: è un nodo all'interno di un rete.

Michel Foucault

Nel panorama teatrale irlandese contemporaneo è indubbiamente Brian Friel (1922-) il drammaturgo forse più noto in Irlanda e all'estero, a presentare, ad utilizzare particolari strutture, tecniche pirandelliane. Quando si parla di prestiti, influenze è chiaro che non si può non tenere conto dei grandi scrittori teatrali del mondo. Diviene talvolta rischioso discutere con certezza del ruolo che uno scrittore ha esercitato su un altro rispetto ad un altro ancora. È così che dunque non appena rileggiamo alcune delle opere di Friel, più che un nome, vengono in mente più nomi: Pirandello, Eugene O'Neill, Arthur Miller, Beckett.

Prendiamo il caso di *The Loves of Cass McGuire*. La trama dell'opera è semplice: Cass torna in Irlanda dopo cinquantadue anni trascorsi in America. La prospettiva di essere accolta nella famiglia del fratello, alla quale la donna ha inviato, per tutto il periodo della sua assenza, dieci dollari al mese, presto incontra l'indifferenza della cognata oltreché del fratello stesso. Questi, uomo di affari di successo, le rivela con orgoglio che ha conservato il denaro regalatogli in un conto che ha fruttato interessi e che lei adesso può vivere tranquillamente di quello; inoltre decide che lei vada a Eden House, una casa di riposo.

Nonostante la semplicità della trama, la sua rappresentazione teatrale non si presenta linearmente. La complessità deriva in primo luogo da alcuni espedienti che non sono, come si osserverà, che frutto di prestiti, adattamenti: i personaggi cercano di impossessarsi della trama; dimenticano alcuni "momenti" della propria vita; si rivolgono direttamente al pubblico e attraverso una serie di "rapsodie" riscrivono il proprio passato.

Tutti questi mezzi in qualche modo riguardano la natura, la struttura e il ruolo dell'illusione; esplorano le esigenze emotive e psichiche dei personaggi e del drammaturgo. Secondo il primo di questi stratagemmi, d'ispirazione pirandelliana — *Sei personaggi in cerca d'autore* — Cass e

Harry agiscono da personaggi e reagiscono da autori nell'intento di accaparrarsi il controllo del testo teatrale.

La prospettiva da cui apprendiamo degli eventi è quella di Harry e della famiglia. Nella rappresentazione del resoconto di ciò che li ha spinti a mandare Cass a "Eden House"; risiede l'inevitabile impossibilità di un'altra realtà: Cass si è ubriacata, ha recato numerosi danni al pub della zona, ha insultato l'anziana madre sorda e cantato nel cuore della notte.

Mentre accettiamo l'inammissibilità del suo comportamento in un contesto alto borghese e seguiamo le "direttive" di Harry che, quasi impone una certa sequenzialità e un certo tempo alla narrazione degli eventi<sup>54</sup>, irrompe sul palcoscenico la donna: «la storia inizia dove dico io che inizia e io dico che inizia con me intrappolata nel maledetto ospizio»<sup>55</sup>, sostiene Cass, sottolineando l'importanza di come una storia debba essere raccontata e capovolgendone la sequenza temporale.

Sebbene Cass si impadronisca della narrativa, non riesce ad averne il completo controllo. Il suo scopo nel dirigere la narrativa non è solo quello di accusare Harry di averla mandata all'ospizio ma anche di reprimere i dolorosi ricordi del passato:

So we're going to skip all that early stuff, all the explanations, all the excuses, and we'll start off later in the story – from here. (*Light up bed area*) My suite in the workhouse, folks. Drop in and see me some time, okay? Where the hell was I? (*Remembering*) Yeah – the homecoming – back to the little green isle. Well, that's all over and done with – history; and in my book yesterday's dead and gone and forgotten [...] And they'll see what happens in the order I want them to see it; and there will be no going back into the past!<sup>56</sup>

Tale disordine implica passaggi da un tempo ad un altro, da un luogo ad un altro, intrecci di memoria, di azioni insieme a monologhi, che tuttavia non riescono a reggere la lunghezza del *play* e si liberano del prestito

---

<sup>54</sup> «It must be shown slowly and in sequence why you went to Eden House.» «Si deve mostrare lentamente e in sequenza perché sei andata a Eden House.» B. FRIEL, *The Loves of Gass McGuire*, Faber & Faber, London 1967, p. 15.

<sup>55</sup> «The story begins where I say it begins, and I say it begins with me stuck in the gawddamn workhouse!» *ibidem*

<sup>56</sup> «Così saltiamo tutta la prima parte, tutte le spiegazioni, tutte le scuse e iniziamo da più avanti nella storia - da qui. (*Luci sulla zona notte*). Ragazzi, la mia camera con bagno nell'ospizio. Passa qualche volta a venirmi a trovare, ok? Dove cavolo ero arrivata? (*Cercando di ricordare*) Sì – il mio ritorno – all'isoletta verde. Bè', è tutto finito, sepolto – la storia; e nel mio libro il passato è morto e andato, dimenticato [...] E vedranno [gli spettatori] cosa succede nell'ordine in cui voglio che succeda; e non vi sarà alcun ritorno al passato!» *ivi*, p. 16.

pirandelliano non appena risultano troppo ingombranti. Friel non usa il mezzo con costanza e quasi sembra stancarsene dopo i commenti di Cass sulla peculiarità del titolo del testo teatrale stesso.

\* \*

Al pari di *Sei personaggi in cerca d'autore*, anche *Living Quarters* opera simultaneamente su un registro narrativo da un lato e su uno metanarrativo dall'altro, ovvero di rappresentazione teatrale del primo. Popolano il *play* di Friel dei personaggi di stampo pirandelliano. Il ruolo di Sir, per esempio, proiezione immaginaria dei "veri" personaggi, somiglia al direttore di scena del dramma pirandelliano, ma somiglia anche all'autore i cui personaggi si ribellano ed impongono un'altra trama.

Seppure sia condizionato dalla guida del "libro mastro", Sir tratta i personaggi come farebbe un regista o un manager di teatro con gli attori e talvolta, tralasciando quelle stesse regole, come un drammaturgo. Come un regista, Sir legge l'analisi del personaggio di Tom dal libro mastro<sup>57</sup> ed interpreta un personaggio per un attore; talvolta dà chiaramente delle indicazioni di scena; altre volte discute lo stato emotivo di un personaggio con quel personaggio come un regista potrebbe fare con l'attore che interpreta quel ruolo<sup>58</sup>; dà apprezzamenti sulle rappresentazioni dei personaggi o semplicemente, fornisce informazioni necessarie alla trama.

Sir dice, per esempio, ai personaggi, che organizzerà i loro ricordi e "imporrà" loro una struttura, giusto per dare loro una qualche forma, assicurandoli della correttezza della sua selezione e fissando per loro la cronologia degli eventi.

Nonostante alcune ambiguità, sotto molti aspetti, Sir rappresenta il modo in cui Friel intende il ruolo del regista di teatro. Il regista interferisce nella relazione fra drammaturgo e attore il meno possibile. Ecco perché i tratti più significativi di Sir sono volti ad affermare la fedeltà ed il rispetto del testo del drammaturgo; ad non allontanarsi dai dati più importanti di esso. Per tale motivo non permette a Charlie di avere un ruolo più esteso; si rifiuta di alterare una scena secondo il modo in cui la intende Helen. Con l'aiuto di Sir, e ancora prima di Pirandello, Friel è riuscito a comunicare il suo modo di intendere i ruoli di regista, drammaturgo e attore.

---

<sup>57</sup> B. FRIEL, *Living Quarters*, in *The Plays of Brian Friel*, Faber & Faber, London 1984, pp. 171-246.

<sup>58</sup> Per esempio con Helen e con Frank, *ivi*, pp. 192-3.



Appare dunque evidente come Friel sia stato influenzato da Pirandello, così come dai grandi drammaturghi del ventesimo secolo.

Comune è l'interesse per una realtà che non è mai univoca, ma dai molteplici aspetti. In un'intervista, lo scrittore irlandese ha affermato di non essere interessato alla ricerca di una realtà oggettiva:

The facts: What is a fact in the context of autobiography? A fact is something that happened to me or something I experienced. It can also be something I thought happened to me, something I thought I experienced. Or indeed an autobiographical fact can be pure fiction and no less true or reliable for that.<sup>59</sup>

Per quanto le parole del drammaturgo esprimano un'opinione personale, esse suonano davvero familiari. La loro ricorrenza, sotto forma di idee, parole e gesti, tuttavia, sembra così frequente da rischiare di divenire noiosa e indurmi ad immaginarmi un'altra opera<sup>60</sup> sulla stessa linea, con gli stessi temi e le stesse tecniche. Forse aveva ragione Jean Cocteau nel dire che «un artista originale è incapace di copiare [...] deve solo copiare per essere originale».

\* \* \*

---

<sup>59</sup> «I fatti: cosa è un fatto nel contesto dell'autobiografia? Un fatto è qualcosa che mi accade o qualcosa che ho vissuto. Può anche essere qualcosa che ho creduto sia successo a me, qualcosa che ho pensato di vivere. Un fatto autobiografico può essere mera finzione e non per questo meno vero o meno attendibile.» B. FRIEL, "Self-Portrait", *Aquarius 5 (Everyman)* 1972, pp. 17-22, p. 18.

<sup>60</sup> D'impronta pirandelliana è anche *Philadelphia, Here I Come!* in cui due attori impersonano due sé dello stesso personaggio, Gar Privato e Gar Pubblico, alla vigilia della partenza per l'America.

### 3.6 L'eredità dantesca.

The claiming of Dante as poetic mentor and ancestor has obvious advantages for Irish poets writing in English. Irish Catholicism brings them (for better or worse) closer to the urban, national and universalising culture of Dante than any American or English poet can imagine.

David Wallace

Dante was a key influence in the writing of the play.

Frank McGuinness

I would often ask myself, while walking in the Pitti or looking at the pictures or frescoes of some church: What work of art here best sums up, and will crystallise in the memory, this persistent aura? And I always felt that I should select something that was vigorous, human, and unmistakably local.

Sean O'Faolain

Allo stesso modo, si domanda O'Faolain, quale nome di artista può immediatamente essere associato alla città di Firenze, così come inevitabilmente si sceglierebbe Balzac per Parigi, Dickens per Londra e Joyce per Dublino? <sup>61</sup> La domanda è ovviamente retorica, perché già nel titolo di uno dei vari paragrafi che formano il suo resoconto di viaggio *A Summer in Italy*, O'Faolain ha anticipato il tema della discussione: i parallelismi fra Dante e Joyce. Senza entrare nel merito di un giudizio analitico di ciò che lo stesso autore ha definito «non più di una divagazione fuori luogo», si è voluto qui ribadire l'insistenza con cui egli si sofferma su alcuni aspetti comuni al popolo irlandese e al popolo italiano. Non è un caso che i due scrittori sono accomunati dallo stesso «cattolicesimo medievale [...] [da una] lotta fra lirismo e brutalità [...] [dall'] esilio» elementi che,

---

<sup>61</sup> « Mi sono spesso chiesto, camminando ai Pitti o guardando i dipinti o affreschi di alcune chiese: qui, quale opera d'arte riassume al meglio, e cristallizzerà nella memoria, quest'aura? E ho sempre pensato che avrei dovuto individuare qualcosa di vigoroso, umano, e inesorabilmente locale.» S. O'FAOLAIN, *A Summer in Italy*, Eyre & Spottiswoode, London 1950, p. 113.

insieme all'amore per la patria e la solitudine, formano l'immagine dell'artista *par excellence* <sup>62</sup>.

\* \*

### 3.6.1 Intertestualità, citazione e critica nell'opera di Seamus Heaney

Parallelismo ben più attuale è quello noto fra il premio Nobel per la Letteratura Seamus Heaney (1939-) e Dante.

Quasi all'unanimità, infatti, i suoi critici hanno rintracciato riferimenti danteschi nella sua opera: da *Field Work* (1979) a *Station Island* (1984), da *Seeing Things* (1991) a *The Spirit Level* (1997), le fonti dalle quali ha tratto spunto direttamente e indirettamente, attraverso vari scrittori, sono molteplici.

Nel saggio dal titolo "Envy and Identifications: Dante and the Modern Poet" <sup>63</sup>, Heaney ricorda l'influenza che Dante ha svolto sulla poesia moderna. Da W. B. Yeats a Geoffrey Hill, da Wilfred Owen a Thomas Kinsella, da Ezra Pound a T. S. Eliot, l'opera del grande maestro è divenuta di volta in volta un'immagine delle diverse creazioni, "un riflesso" di diverse esigenze creative, di diverse inclinazioni. È così che il convertito Eliot non può che sottolineare la natura quasi salvifica del suo messaggio religioso <sup>64</sup> oltre che la natura didattica del suo linguaggio, un linguaggio "comune" ed universale, che permette di rendere in versi personali valori e giudizi sul sociale e sul politico. Invece, il poeta russo Osip Mändel'stam, prototipo dell'*inner emigré*, evidenzia il carattere personale e locale di una scrittura che tuttavia può ricondurre all'universale ma che è in primo luogo forma, tecnica, più che significato <sup>65</sup>.

Dal canto suo, Heaney è piuttosto interessato alla sua

---

<sup>62</sup> Ivi, p. 115.

<sup>63</sup> S. HEANEY, "Envy and Identifications: Dante and the Modern Poet" in *Irish University Review*, a cura di M. HARMON, n. 1, vol. XV, Spring 1985, pp. 5-19.

<sup>64</sup> Eliot, scrive Heaney, riteneva che l'idioma fiorentino avesse, per la sua somiglianza con il latino, delle qualità universali capaci di esprimere i pensieri di tutti i popoli della Cristianità.

<sup>65</sup> Esiliato per avere scritto una poesia contro Stalin, Mändel'stam portò con sé la *Commedia*. Il Dante di Mändel'stam sostiene il valore e l'autonomia della poesia di fronte all'impellente presenza di un'arte dai contenuti politici o religiosi; è il poeta della pura impulsiva creatività.

the local intensity, the vehemence and fondness attaching to individual shades, the way personalities and values were emotionally soldered together [...] The way in which Dante could place himself in an historical world yet submit that world to scrutiny from a perspective beyond history, the way he could accommodate the political and the transcendent, this too encouraged my attempt at a sequence of poems which would explore the typical strains which the consciousness labours under in this country [...] to be faithful to the collective historical experience and to be true to the recognition of the emerging self.<sup>66</sup>

Le corrispondenze fra la Firenze medievale, le atmosfere infernali e purgatoriali e la contemporaneità irlandese, da lui individuate, gli consentono dunque di volgersi dalla descrizione della sua “esperienza storica” — i *troubles* del Nord d’Irlanda — a quel trascendente, reso possibile, nella scrittura, da una serie di incontri con anime, abitanti del mondo irlandese. In cosa consiste il “trascendente”, Heaney non lo chiarisce subito, ma il suo significato diviene evidente via via che si percorrono le tappe del suo viaggio. Tale motivo rende più chiara e possibile la lettura heaniana della *Commedia*, dunque la sua esperienza di pellegrinaggio fisico e fittizio nella “Station Island”, su Lough Derg, lago della contea di Donegal, luogo noto in tutta Europa con il termine di “Purgatorio di San Patrizio”<sup>67</sup>.

Cronologicamente parlando, occorre, tuttavia, fare riferimento al primo esperimento dantesco, la traduzione di ciò che egli definisce “una

---

<sup>66</sup> «intensità locale, la veemenza e l’affetto per le singole anime, il modo in cui i comportamenti ed i valori sono emotivamente in accordo [...] Il modo in cui Dante si colloca in un mondo storico eppure esamina quel mondo da una prospettiva al di là della storia, il modo in cui concilia il politico e il trascendente [...] la sua capacità di essere fedele alla comune esperienza storica e leale alle realizzazioni dell’emergente sé.» Heaney, *art. cit.*, pp. 18-9.

<sup>67</sup> Heaney stesso ci parla della scoperta di un affresco, qualche anno fa, a Todi che risale alla prima parte del XIV sec., raffigurante l’isola. V. K. MILLER, *Seamus Heaney in Conversation with Karl Miller*, *Between the Lines*, BTL, London 2000, pp. 34-5. Secondo la tradizione, in una caverna, durante un digiuno che durò cinquanta giorni, San Patrizio ebbe una visione del mondo ultraterreno e subì realmente le pene del purgatorio. Uno dei suoi discepoli, San Davog, fondò un rifugio penitenziale sull’isola, che dal Medioevo in poi prese il nome di “Purgatorio di San Patrizio”. Nella metà del XII sec., un cavaliere chiamato Owein visitò il luogo ed ebbe «visioni di anime tormentate dai diavoli». Recosanti della sua esperienza velocemente si diffusero in Europa, e possono avere influenzato Dante nella progettazione de *La Divina Commedia* dove se ne fa infatti menzione. Il pellegrinaggio consiste nel camminare a piedi nudi e pregare attorno dei “letti”, ovvero dei cerchi di pietre che si suppone siano resti di celle dell’Alto Medioevo. Ogni luogo viene da Heaney chiamato “station”.

sorta di punizione”<sup>68</sup>, ovvero la traduzione dei canti I, II, III (questi due poi inseriti nell’ultima parte di *Seeing Things*), XXXII e XXXIII dell’*Inferno*.

Essa viene svolta nel periodo successivo alla pubblicazione della raccolta *North* (1975) e pubblicata quattro anni dopo, come parte della raccolta *Field Work*<sup>69</sup>. Heaney ha trentasette anni e si è da poco trasferito dal Nord d’Irlanda nella contea di Wicklow. In un stato di incertezze spirituali e politiche, il poeta comincia a tradurre l’opera di Dante. Da quello che nasce come mero tentativo di traduzione e di esercizio nella terza rima, comincia a distinguersi una scrittura dalla cadenza e dalla dizione propria della sua più recente produzione, una poesia locale, ancorata al contemporaneo.

È così che il verso dell’inferno dantesco «E come ‘I pan per fame si manduca» inevitabilmente nella sua versione inglese ci riconduce all’esperienza della Grande Carestia irlandese:

We had already left him  
And saw two soldered in a frozen hole  
On top of other, one’s skull capping the other’s  
Gnawing at him where the neck and head  
Are grafted to the sweet fruit of the brain,  
Like a famine victim at a loaf of bread.<sup>70</sup>

Noi eravam partiti già da ello,  
ch’io vidi due ghiacciati in una buca,  
sì che l’un capo all’altro era cappello  
E come ‘I pan per fame si manduca,  
Così il sovràn li denti a l’altro pose  
Là ‘ve ‘I cervel s’aggiunge con la nuca.<sup>71</sup>

I versi sul conte Ugolino, la cui famiglia per volontà del suo avversario politico, fu rinchiusa in una torre, a Pisa, e lasciata morire di fame, divengono anche presagio delle morti di alcuni dei membri dell’IRA, che, nelle prigioni di Long Kesh, scioperarono e morirono di fame per ottenere il riconoscimento dello *status* di prigioniero politico:

when I saw

---

<sup>68</sup> Potremmo prendere sul serio Heaney per il quale indubbiamente sarà stato arduo tradurre da una lingua che neppure conosce.

<sup>69</sup> Heaney ha tradotto i canti II e III usando parte di quest’ultimo per l’ultima parte di *Seeing Things*; inoltre ha utilizzato il brano di Ugolino nell’ultima parte di *Field Work*, Faber & Faber, London, 1979, dai canti XXXII e XXXIII.

<sup>70</sup> HEANEY, “Ugolino” in *Field Work*, p. 61.

<sup>71</sup> DANTE, *Inferno*, XXXII, vv. 124-9.

The image of my face in their four faces  
 I bit on my two hands in desperation  
 And they, since they thought hunger drove me to it,  
 Rose up suddenly in agitation  
 Saying, 'Father, it will greatly ease your pain  
 If you eat us instead, and you who dressed us  
 In this sad flesh undress us here again.'  
 So then I calmed myself to keep them calm.  
 We hushed.<sup>72</sup>

io scorsi  
 per quattro visi il mio aspetto stesso,  
 ambo le man per lo dolor mi morsi;  
 ed ei, pensando ch'io 'l fessi per voglia  
 di manicar, di subito levorsi  
 e disser: "Padre, assai ci fia men doglia  
 se tu mangi di noi: tu ne vestisti  
 queste misere carni, e tu le spoglia".  
 Queta'mi allor per non farli più tristi;  
 lo di e l'altro stemmo tutti muti.<sup>73</sup>

La sua traduzione diviene un'interpretazione, un adattamento del tutto personale della forma oltre che del contenuto dei versi danteschi; una identificazione, dunque una "drammatizzazione" della vicenda di Ugolino che è destinato all'incomprensione così come lo fu Heaney, all'indomani del suo trasferimento nella Repubblica d'Irlanda.

In quanto testimonianza, essa diviene comprensione, esorcizzazione dell'amarezza vissuta, anche sotto forma di parodia, come nel caso della poesia della stessa raccolta, dal titolo "An Afterwards". La vedova del poeta gli rende visita nel nono cerchio dove collocherebbe tutti i poeti per "backbiting" ovvero per maldicenza:

She would plunge all poets in the ninth circle  
 And fix them, tooth in skull, toungeing for brain;  
 For backbiting in life she's make their hell  
 A rabid egotistical daisy-chain.  
 Unyielding, spurred, ambitious, unblunted,  
 Lockjawed, mantrapped, each a fastened badger  
 Jockeying for position, hasped and mounted  
 Like Ugolino on Archbishop Roger.<sup>74</sup>

<sup>72</sup> HEANEY, *op. cit.*, p. 63.

<sup>73</sup> DANTE, *op. cit.*, canto XXXIII, vv. 57-65.

<sup>74</sup> «Lei tutti i poeti li sprofonderebbe nel nono cerchio/E messi lì, dente nel cranio, a slinguare il cervello/Per maldicenza in vita il loro inferno lo farebbe/Una rabbiosa egoistica

La *Divina Commedia* diviene dunque per Heaney il punto di partenza — così come l'*Eneide* di Virgilio lo è per Dante — per osservare la realtà politica del tempo e per tentare di definire una propria teoria estetica. Lo scrivere versi diviene l'espressione del linguaggio stesso, una "categoria della coscienza" che è quasi inconsapevole. Secondo tale prospettiva, è chiaro, confessa Heaney, che leggere un testo in traduzione significa quasi fraintenderne il suo significato originario; significa perderne il suo sentimento così come i suoi suoni.

È per tale motivo che probabilmente Heaney evita il più possibile di tradurre e si dedica a evocazioni dantesche nel volume *Station Island*<sup>75</sup>.

Dall'evocazione del destino di Pier delle Vigne in "The Loaning"<sup>76</sup>, ad una trasposizione quasi interlineare del passo sui fioretti, nell'elenco di nomi di farfalle che in qualche modo viene associato ad una raggiunta libertà sessuale, nella sesta parte<sup>77</sup>, con "Sandstone Keepsake" si giunge ad una esplicita evocazione di un'atmosfera dell'*Inferno*:

A stone from Phlegethon,  
bloodied on the bed of hell's hot river?  
Evening frost and the salt water  
made my hand smoke, as if I'd plucked the heart  
that damned Guy de Montfort to the boiling flood —

---

ghirlanda di margherite./Irremovibili, pungolati, ambiziosi, mai smussati,/Fauci bloccate, intrappolati, ognuno un tasso intanato/In aspra gara per un posto, agganciati e montati/Come Ugolino sull'arcivescovo Ruggieri.» S. HEANEY, *Poesie Scelte*, trad. it. con testo a fronte, di N. Fusini, F. R. Paci, G. Sacerdoti, R. Sanesi, Marcos y Marcos, Milano 1996, pp. 212-3.

<sup>75</sup> La raccolta ha tre parti che seppure siano legate da allusioni, diverse sono per l'atmosfera e la forma: la prima contiene una serie di poesie — fra cui "Sandstone Keepsake" o "The Loaning" — occasionali; la seconda dal titolo "Station Island" consta di dodici canti; la terza, "Sweeney Redivivus", presenta alla maniera calviniana de *Il Barone Rampante*, Sweeney in esilio sugli alberi dai quali osserva la vita degli uomini.

<sup>76</sup> «When Dante snapped a twig in the bleeding wood/a voice sighed out of blood that bubbled up/like sap at the end of green sticks on a fire.» «Quando Dante spezzò un ramoscello nel bosco sanguinante/una voce sospirò insieme al sangue che sgorgava/simile alla linfa sulle punte dai rami verdi nel fuoco.» HEANEY, *op. cit.*, pp. 38-9. V. i vv. 40-2 del canto II dell'*Inferno*.

<sup>77</sup> «Quali fioretti dal notturno gelo/Chinati e chiusi, poi che '1 sol li 'mbianca,/si drizzan tutti aperti in loro stelo,/tal mi fec'io di mia virtude stanca,/e tanto buono ardire al cor mi corse/ ch'i' cominciai come persona franca» Dante, *op. cit.*, Canto II, vv. 127-32; «As little flowers that were all bowed and shut/By the night chills on their stems and open/As soon as they have felt the touch of sunlight,/So I revived in my own wilting powers,/And my heart flushed, like somebody set free.» HEANEY, *Station Island*, trad. it. con testo a fronte, a cura di G. Morisco, Mondadori, Milano 1996, pp. 78-9.

but not really, though I remembered  
his victim's heart in its casket, long venerated.<sup>78</sup>

Prima ancora del tema, Dante sembra fornire a Heaney la struttura, il modello per un lungo poema e suggerisce l'uso, seppure non pedissequo, della terza rima nei canti II, IV, VI, VII e XII<sup>79</sup>.

Ogni poesia racconta l'incontro con personaggi che da vivi o da morti hanno avuto una qualche importanza nella vita di Heaney: il re del XVII sec. trasformato in uccello, Sweeney; il romanziere William Carleton, una sorta, come indica lo stesso Heaney, di Virgilio, che, nonostante non accompagni il protagonista nel suo viaggio, sostiene il valore della storia e del ricordo; il poeta Patrick Kavanagh; una ragazza di cui si innamorò; un suo amico negoziante ucciso; un militante dell'IRA morto dopo avere fatto lo sciopero della fame; James Joyce.

Da tale struttura, il tema del pellegrinaggio si allontana per assumere una propria personale interpretazione, per dare spazio alle voci di ciò che appare un collettivo distacco dall'esperienza religiosa.

Già nel canto II, la presenza e le parole di William Carleton, che esorta Heaney a non proseguire il viaggio, creano un contrasto ironico con i racconti e i gesti dei fedeli lì presenti. La scelta dello scrittore che, dopo essersi recato a Station Island, decise di rinunciare alla fede cattolica e convertirsi al protestantesimo — esperienza di cui reca testimonianza in "Lough Derg Pilgrim" — non è dunque casuale. Le fantasie religiose, a suo avviso, non ci permettono di dimenticare che:

"We are earthworms of the earth, and all that  
has gone through us is what will be our trace."<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> «Un sasso del Flegetonte./insanguinato sul letto del bollente fiume infernale?/Il gelo della sera e l'acqua salata/mi facevano fumare la mano, come se avessi strappato il cuore/che condannò Guido di Montfort al bulicame-/ma no, non proprio, anche se mi sovvenni/del cuore della sua vittima nello scrigno, a lungo venerato.» *ibidem*, pp. 10-1. Interessante la comparazione con un'altra traduzione in italiano, quella, posteriore, di F. R. Paci in *Poesie Scelte*, pp. 214-5. Essa mi pare renda meno felicemente l'atmosfera del luogo con la scelta di "dell'inferno" piuttosto che dell'aggettivo "infernale"; con il passaggio dell'azione dalla temperatura alla mano («Per il gelo della sera e il sale nell'acqua/fumava la mia mano»); del "non proprio" che quasi segna uno stacco troppo colloquiale al pari dell'imperfetto di "ricordavo" in luogo del più elegante "mi sovvenni".

<sup>79</sup> Heaney utilizza la terza rima con molta libertà. Nei canti II e IV, per esempio, raccontando i suoi incontri con William Carleton e il prete, alterna l'uso della rima a quello di versi liberi.

<sup>80</sup> «"Noi siamo lombrichi della terra, e tutto quello che/è passato attraverso noi diventerà la nostra traccia."» HEANEY, *op. cit.*, pp. 58-9.



Le forme di devozione cattolica praticate dai pellegrini, come il gesto di girare attorno ai cerchi che Heaney si accinge a compiere, diventano dunque “una superstiziosa assurdità”:

I thought of walking round  
and round a space utterly empty,  
utterly a source, like the idea of sound;  
like an absence stationed in the swamp-fed air  
above a ring of walked-down grass and rushes  
where we once found the bad carcass and scraggs of hair  
of our dog that had disappeared weeks before.<sup>81</sup>

Lo stesso prete che Heaney incontra nel Canto IV e che conobbe quando era ancora studente, piuttosto che sostenere il valore della sua missione, evidenzia i limiti che la religione ha imposto sull'individuo e mentre chiede il motivo della sua presenza in quel luogo, suggerisce implicitamente nella libertà della poesia, dell'arte una valida alternativa alle imposizioni sociali:

“And you,” he faltered, ‘what are you doing here  
but the same thing? What possessed you?  
I at least was young and unaware  
that was I thought was convention.  
But all this you were clear of you walked into  
over again. And the god has, they say, withdrawn.  
What are you doing, going through these motions? Unless...Unless...”<sup>82</sup>

Heaney dunque non viaggia per spiare le proprie colpe e raggiungere nella salvezza la conoscenza di Dio, bensì per avere la possibilità di essere libero di giudicare e di descrivere in versi, per “un'ultima volta”, ciò che osserva. La fontana, immagine dominante della

---

<sup>81</sup> «Pensavo di camminare in tondo/attorno ad uno spazio assolutamente vuoto,/un principio assoluto, come l'idea del suono;/come un'assenza formatasi nell'aria paludosa/sopra un anello d'erba e giunchi calpestati/dove una volta trovammo la carcassa imputridita e ciuffi di peli/del nostro cane scomparso da alcune settimane.» ivi, pp. 62-3.

<sup>82</sup> «“E tu”, balbettò lui, “cosa stai facendo qui?/se non la stessa cosa? Cosa ti ha preso?/Io ero giovane almeno e non sapevo/che la mia presunta scelta fosse scontata./Ma tu eccoti di nuovo sulla strada un tempo/Lasciata. E il dio, come si suol dire, s'è tirato indietro./Cosa fai, coi soliti gesti senza convinzione?/A meno che...a meno che...”» ivi, pp. 66-9.

poesia di Juan de la Cruz <sup>83</sup>, che Heaney sceglie di tradurre in atto penitenziale dinanzi ad un monaco, nel canto XI, da simbolo della presenza di Dio e fonte di vita, si trasforma in simbolo della poesia, dell'ispirazione poetica intesa come missione, al pari dell'anelito joyciano al termine di *Un ritratto dell'artista da giovane*.

Anche Patrick Kavanagh <sup>84</sup> e James Joyce sembrano avere lo stesso compito. I due ribadiscono l'illusione del rituale, il primo affermando che ai suoi tempi si andava in quell'isola "in cerca di donne", il secondo sostenendo la necessità di prenderne le distanze fisiche e morali e di tornare a svolgere il proprio compito:

"Your obligation  
is not discharged by any common rite.  
What you must do must be done on your own  
so get back in harness. The main thing is to write  
for the joy of it.  
Cultivate a work-lust  
that imagines its haven like your hands at night  
dreaming the sun in the sunspot of a breast.  
You are fasted now, light-headed, dangerous.  
Take off from here. And don't be so earnest,  
let others wear the sackcloth and ashes.  
Let go, let fly, forget.  
You've listened long enough. Now strike your note. <sup>85</sup>

Paradossalmente Lough Derg diviene il luogo dove si può sperare nella realizzazione dei propri desideri; dove molteplici verità e non una sola — quella divina — sussistono, seppure sotto forma di mera illusione; l'isola è come un "romanzo che non rifiuta nulla" e che, grazie alle sue molteplici contraddizioni, riesce a rendere la sensazione che il rifiuto della fede cattolica espresso da un Heaney collo sguardo rivolto al mare, non sia convincente né definitivo, "neither here nor there".

Heaney ritorna alle traduzioni di passi dell'*Inferno* e del *Purgatorio* nella raccolta *Seeing Things* (1991). La traduzione conclusiva dei versi su Caronte, dal canto III dell'*Inferno*, in "The Crossing", che agisce quasi da

---

<sup>83</sup> Si tratta di «Canto del alma que se huelga de conocer a Dios por fé» [«Canto dell'anima che si diletta a conoscere Dio per fede»].

<sup>84</sup> Nel 1942 Patrick Kavanagh scrisse un poemetto dal titolo "Lough Derg".

<sup>85</sup> «"Il tuo dovere/non viene esonerato da nessun rito comune./Quello che devi fare da te solo dev'esser fatto/quindi torna alla briglia. Essenziale è scrivere/per la gioia di farlo [...] [...] lascia che altri si coprano col saio e le ceneri./Lasciati andare, buttati, dimentica./Hai ascoltato abbastanza. Ora suona la tua nota.» HEANEY, *op. cit.*, pp. 112-3.

prologo per completare il tema della raccolta e confermare la virtù mistica del poeta pellegrino, conferma l'interpretazione tutta personale della *Commedia*:

No good spirits ever pass this way  
And therefore, if Charon objects to you,  
You should understand well what his words imply.

Quinci non passa mai anima buona  
E però, se Caron di te si lagna,  
ben puoi sapere omai che 'l suo dir suona.<sup>86</sup>

Il motivo del pellegrinaggio — che non viene mai compiuto — agisce più come struttura poetica di sostegno, al pari dell'Odissea di Joyce, che come sistema di fede. La messa in dubbio di quel sistema diviene la premessa dalla quale ci si affida interamente alla poesia e grazie ad essa si osserva la realtà con uno sguardo nuovo. Le interpretazioni che Heaney offre dell'opera di Dante, di cui ammira la versatilità, la passione per la lingua e la libertà artistica, rendono possibile la trattazione di temi a lui cari, danno voce alle sue preoccupazioni, ai suoi timori, alle sue percezioni e ai suoi desideri; consentono di «definire il [nostro] rapporto con qualcosa del mondo contemporaneo»<sup>87</sup>.

\* \* \*

---

<sup>86</sup> HEANEY, *Seeing Things*, Faber & Faber, London 1991; trad. it. di G. Sacerdoti, *Veder Cose*, Mondadori, Milano 1991, pp. 230-1. V. i vv. 82-129 del canto III dell'*Inferno*.

<sup>87</sup> V. R. CARVALHO HOMEM, "An Interview with Seamus Heaney" in *The European English Messenger*, vol. X, 2, Autumn 2001, p. 29.

### 3.6.2 Un'altra versione dell'Inferno dantesco: *Autumn Sequel* di Louis MacNeice

Like Luthe Falling on his knees/in the Piazza del  
Popolo and crying/"Hail, holy Rome!" the poet  
who sees/these ancient domes and monuments  
rising/towards his pilgrim plane  
remembers/Dante's example and willingly would  
kiss the very stones where Virgil, Juvenal,/Horace  
and Ovid walked

Criostoir O'Flynn

Forse, più che *Station Island*, si potrebbe considerare *Autumn Sequel* (*A Rhetorical Poem*) di Louis MacNeice (1907-63), pubblicato nel 1954, come l'esercizio più sostenuto di una forma dantesca in versi. Si tratta infatti di un poema i cui ventisei canti sono scritti in terza rima e la cui lunghezza corrisponde a quelli danteschi. Il risultato di una scelta, che sembra essere stata dettata dal rifiuto di utilizzare il verso libero, è quello di una forma regolare e ordinata e allo stesso tempo prosastica e diaristica.

Anche MacNeice lavorò su una traduzione di brani dell'*Inferno* — a suo avviso più ricca di materiale narrativo — che tuttavia rimase incompleta alla sua morte. Essa era destinata ad un programma radiofonico.

*Autumn Sequel* è la narrazione di un viaggio di cinque mesi fatto di incontri e di occasioni per riflettere. La presenza di amici, morti e vivi, diviene, per il poeta, occasione di conoscenza, di approfondimento, di comprensione di se stesso. Il giovane protagonista, distinto dal narratore, entra in un palazzo dove ha l'occasione di osservare alcune opere d'arte; va su per una scala; entra in un labirinto nero, simbolo di tentazione e confusione, dove una regina viene acclamata; infine, dopo essere uscito da un secondo labirinto simile alle viscere umane, dove una voce assolutista proclama "I'm the only way" e dopo aver avuto un sogno, si fa strada per raggiungere il cielo.

La presenza del motivo religioso, qui di chiara ispirazione dantesca nonostante perda la sua centralità, non è una novità della poesia di MacNeice. Non è la prima volta che MacNeice discute di fede religiosa. In *Ten Burnt Offerings* e in *Varieties of Parable*, per esempio, con dubbi e frustrazioni, parla di un Dio sconosciuto la cui assenza implica comunque una discussione che può risultare proficua. L'intertesto, dunque, scontrandosi con il sé del poeta non fa che sostenerlo, incoraggiarlo.

L'uso che MacNeice fa di quei simboli cristiani a lui così familiari nonostante sia dettato da un'esigenza di tipo estetico, al contrario di *Station Island*, non conduce all'esaltazione dell'arte. Ad essa spetta il difficile ed importante compito di esortare non solo alla libertà di pensiero ma anche all'azione, alla partecipazione politica e alla condanna. In poesia il contenuto, è più importante della forma:

“Then I have choice!”  
The young man cries; “Most certainly I choose;  
Choose to grow and decay, to weep and rejoice,  
To be what I was and shall be.”<sup>88</sup>

Mentre la forma della terza rima illude su un'apparente unità strutturale, la coerenza di *Autumn Sequel* è determinata principalmente dal costante riferirsi del poeta alla sua contemporaneità, al presente da cui scrive, quasi volesse fare credere che descrive in quell'istante in cui si legge.

Per lo stesso motivo, la poesia è ben ancorata al terreno:

It is the time when someone we know dies  
That life becomes important; it is the same  
Time that the leaves fall and the trees rise  
In their own right, articulate as flame,  
It is the same time that time is crime  
And virtue all in one, when pride and shame  
In their own time blend and transcend their time.<sup>89</sup>

Viaggi in Galles; riflessioni sul tempo e passeggiate a Londra; dissertazioni su dipinti del British Museum; tragitti metropolitani; visite familiari che danno una parvenza di tranquillità; riflessioni sulla politica internazionale; ricordi di amici e del figlio, conducono ad un'ultima, conclusiva immagine, quella del “bosco che nessuno distintamente vede”,

---

<sup>88</sup> «“Allora posso scegliere!”/Il giovane piange; “Di sicuro faccio la mia scelta/scelgo di crescere e perire, di piangere e godere,/di essere quello che ero e quello che sarò.”» L. MACNEICE, *Autumn Sequel*, in *The Collected Poems of Louis MacNeice*, a cura di E. R. Dodds, Faber & Faber, London 1966, canto XVI, vv. 25-8, p. 394.

<sup>89</sup> «Solo quando qualcuno che conosciamo muore/la vita diventa importante; nello stesso/momento le foglie cadono e gli alberi crescono/Secondo il loro corso, splendenti come una fiamma,/nello stesso momento il tempo si fa crimine/e virtù in una unica volta, quando l'orgoglio e la vergogna/coi loro tempi si fondono e trascendono il tempo.» ivi, canto XIX, vv. 127-33, p. 410.

metafora delle relazioni umane e del ricongiungimento urbano con una persona che crede ancora nel sacro <sup>90</sup>.

Come nell'opera di Heaney, la scelta di episodi danteschi di MacNeice sembra essere stata determinata anche da preoccupazioni politiche. Mentre il canto XXIV si conclude con l'esaltazione delle festività natalizie, si concretizza sempre più il dibattersi dell'autore fra partecipazione e distacco da ciò che avviene attorno a lui. Del resto un riferimento, in un saggio mai completato scritto negli anni Quaranta, al canto III dell'*Inferno*, suggerisce la definizione di "ignavo" e ripropone la delicata questione della libertà di pensiero e di azione, del conflitto fra il mito da una parte e il reale e il contemporaneo dall'altra.

Non è un caso, dunque, che ripetutamente, nel corso del poema, il poeta affermi il "sì" della vita <sup>91</sup>, delle cose della vita, dei valori umani e civili contro il "no" del diniego; contro l'assenza di un dio che si prende gioco dell'uomo <sup>92</sup> o contro l'inutilità delle "ragioni" e delle "rime" della MadreChiesa. Non è un caso che fra tutte le frasi dantesche, sia quella sul Papa che si dichiarò incapace, Celestino V — "fece per viltà il gran rifiuto" — che ricorre in diverse parti dell'opera; infine, che non vi sia nessuna guida.

Il poema dunque drammatizza il rapporto fra l'autore ed il suo contesto, fra la sua esaltazione della vita e i limiti dell'imposizione di un'ideologia religiosa o politica, lontana dal concetto di democrazia:

We share the word democracy but what  
is Demos now? A muse or two play  
His game at moments, but play cold and hot;  
Those poets born all fire, what truck can they  
Have with this huge and lukewarm monster, why  
Should they remake their many-coloured day  
In its ungendered image and decry  
Their own clairvoyance for its book of rules?  
Let Demos rule the streets, they own the sky.

---

<sup>90</sup> «But yet a wood which none distinctly sees/Or fully finds his way in. This being true,/I wait unmoving, moving by degrees/Towards home where waits one person which is you/Who takes the ancient view that life is holy./Meanwhile, to bring me nearer to that view./This train approaches London. Quickly, slowly.» *ivi*, vv. 126-7, canto XXVI, p. 439.

<sup>91</sup> «Remembering which, remembering that for ever/We are bound to live and give and make and act» *ivi*, p. 395.

<sup>92</sup> «Thus Boyce, both classical scholar and gardener,/Alike in shelves and plots can plant a Yea/Against that obstinate No» «Allora Boyce, studioso classico e giardiniere./Su scaffali e trame riesce a piantare altrettanto bene un Sì/contro quell'ostinato No» *ivi*, canto VII, vv. 62-4, p. 359.

Society and the whole? We are nor such fools  
 As  
 to equate the two.<sup>93</sup>

### 3.6.3 PS: *l'Inferno* di Ciaran Carson.

Si presenta come esercizio linguistico prima di ogni altra cosa, la traduzione dell'*Inferno* data dal poeta, romanziere di Belfast, Ciaran Carson (1948-) e pubblicata nel 2002.

Dopo avere sottolineato la difficoltà che un traduttore dell'opera possa avere nel cercare di rendere la terza rima e allo stesso tempo essere in qualche modo fedele al contenuto espresso in una lingua che oltre ad non essere la propria non è neanche quella della sua contemporaneità, Carson esprime il suo modo di approcciarsi al testo suddetto. Come rendere quella lingua — che è, ricorda Carson, il vernacolare del Trecento — e rinnegare o essere aiutato dai vari tipi di inglese offerti dalle diverse traduzioni più o meno recenti, in circolazione, con cui è venuto inevitabilmente a confronto.

Come rendere il significato del testo? Carson mira alla semplicità: leggere significa comprendere e quella comprensione viene resa con le proprie parole, “in my own words”, quelle in primo luogo di colui che parla Hiberno-English e che individua nella musica e nel canto, in particolare nella ballata irlandese, le assonanze e i tempi adatti per una traduzione dei versi danteschi. Se dunque, da una parte, egli cerca di riprodurre quella arcaicità propria della lingua di Dante, con la forma della ballata irlandese del diciottesimo secolo, dall'altra incorre in colloquialismi e parole dialettali proprie del luogo e del tempo in cui vive:

Just after leaving him, I saw these two  
 packed so into one hole that this one's head  
 served as the other's hat, though slightly skew;

and like a starving man devouring bread

---

<sup>93</sup> «Utilizziamo la parola democrazia ma cosa ne è oggi delle dimostrazioni? Una o due muse talvolta stanno al loro gioco/ma fanno il buono e il cattivo gioco;/quei poeti infervoriti, che peso possono avere/con questo enorme mostro tiepido, perché/dovrebbero modellare le proprie giornate/sulla sua immagine asessuata e screditare/la loro stessa chiarezza sul libro delle regole?/Lasciamo che le dimostrazioni controllino le strade, esse possiedono il cielo./La società è tutto il resto? Non siamo così stupidi/da paragonare le due.» *ivi*, p. 407.

the upper chewed the nape of him below:  
 on bits of brain and spinal cord he fed,<sup>94</sup>  
 [...]

and I could see  
 in their four images the image of my plight,

I gnawed at both my hands for misery;  
 and they, assuming hunger would explain  
 my action, rose at once, and said to me:

“Father, it would give us much less pain  
 if you ate of us; you clothed us in this  
 unhappy flesh; strip you it off again.”

I calmed myself to make their sorrow less;  
 with silence that day and the next were weighed.<sup>95</sup>

\* \* \*

### 3.7 Infiniti modi di interpretare Leopardi: *Or volge l'anno*

Whatever is given can always be re-imagined.  
 Seamus Heaney

Mi sembra che l'epigrafe riportata all'inizio di una raccolta di poesie scritte e pubblicate in occasione del duecentesimo anniversario della nascita di Leopardi, costituisca una buona introduzione ad una discussione sui modi in cui centosei poeti irlandesi hanno offerto un loro contributo; hanno riletto, con interesse e/o sollecitazione, ciò che è stato scritto dall'autore di Recanati.

Esistono svariati modi di “reagire” ad una determinata poesia: dalla traduzione all'interpretazione, dall'imitazione alla trasformazione, le risposte presenti in questa raccolta edita da Marco Sonzogni<sup>96</sup> sembrano offrire un'immagine tutt'altro che univoca dell'influenza poetica leopardiana.

Alcuni dei poeti interpellati hanno risposto con una “traduzione” quasi fedele di particolari testi; altri ne hanno imitato lo stile adottando un

---

<sup>94</sup> C. CARSON, *The Inferno of Dante Alighieri. A New Translation*, Granta Books, London 2002, vv. 124-9, canto XXXII, p. 228.

<sup>95</sup> Ivi, vv. 57-65, canto XXXIII, pp. 231-2.

<sup>96</sup> M. SONZOGNI, a cura di, *Or Volge L'anno/At the Year's Turning*, Dedalus Press, Dublin 1998.



contenuto diverso, o al contrario, trasformato lo stile mantenendo il contenuto; altri ancora hanno risposto in modo molto più libero che finisce per sfociare nella satira<sup>97</sup> o semplicemente in qualcosa che apparentemente non ha nulla a che fare con Leopardi.

Come definire la trasformazione — eppure fedele all'originale — della poesia “Sabato nel villaggio” compiuta da Matthew Sweeney? Probabilmente, adottando lo schema proposto da Genette, la sua “Festival in the Village” si presenta come «un puro divertimento, un esercizio di distrazione»<sup>98</sup>. La trasformazione ha come risultato la parodia.

Non solo Sweeney sceglie un linguaggio schietto, ma omette qualsiasi riferimento temporale, che renda quel senso di abitudine, del tempo che passa, così come del conforto che per un attimo si prova nell'udire la campana della festa, proprio di alcune poesie di Leopardi:

The country girl arrives with the sunset  
carrying a bunch of roses and violets.

Tomorrow she'll stick these in her hair  
and on her dress, and dance with the others [...]

She doesn't see the old woman watching,  
sitting on the steps among her neighbours,

doesn't hear the talk about her time  
of flowers, and dancing through the night

Allo stesso modo i ragazzini nella piazza del villaggio danno l'impressione di fare schiamazzi piuttosto che un “lieto romore”; un giardiniere, venuto fuori dal nulla, ritorna alla sua “bruschetta”, mentre lo zappatore è sostituito da un falegname che tuttavia non è così ingenuo da sperare solo di riposarsi ma di divertirsi con le ragazze descritte prima:

while the gardener, whistling, returns  
to his *bruschetta*, and tomorrow's lie-in

But the carpenter's hammer and saw work on -  
*he* hopes to be finished by daybreak,

---

<sup>97</sup> Con un tono eccessivamente familiare, Rita Ann Higgins chiede a “Leo” di “tirarsi sù”: «Listen Leo love/pardon me for saying so/but that cockaleekie/about the storm/is hard to stomach./A little less/of your lethargic lingo/would go a long way/In order words Leo love/lighten up.» R. A. HIGGINS, “For Crying Out Loud”, *ivi*, p. 150.

<sup>98</sup> V. p. 32 di G. Genette, *Palinsesti*, *op. cit.*

when he, too, will take to the streets  
and dance among the flower-blazoned girls.<sup>99</sup>

Allo stesso modo, la luna della poesia di Brendan Kennelly, professore di letteratura inglese e anglo-irlandese al Trinity College di Dublino, poeta e bravissimo *reader* delle sue poesie, è ben lontana dall'essere leopardiana. Si presenta nelle spoglie di un'anziana donna senza denti, una delle tante figure facilmente identificabili della sua vita:

Mary Anne Boland's face  
lit with joy at the sight of the youngsters  
my brothers and sisters  
chattering up steps/to flock her chair  
on a Sunday afternoon  
is a toothless, happy moon.  
[...] Yet no moon can equal  
the light in her eyes  
when she sits and names them  
like the Maker on the seventh day.<sup>100</sup>

Il contenuto delle poesie di Leopardi viene trasformato anche da Francis Harvey che colloca un quadro molto più pessimista di "Se stesso" nel contesto dei conflitti dell'Irlanda settaria:

Nights and he empties himself of himself.  
The dregs. All that's left of him now. What used  
To wither away and die in the furrows of her flesh  
now withers away and dies on the sheet  
he didn't wash for weeks after she died.  
He tents the bedclothes with his upraised knees,  
lifts the edge of the coverlet and sheet,  
but all he can smell is the reek of himself: bad seed  
[...] remembers how they found the body  
of Owney Bán curled up under a whinbush  
like a beast that had crawled away into  
a dark place to lie down and die.

---

<sup>99</sup> G. LEOPARDI, "Il sabato del villaggio" in *Sonzogni*, *op. cit.*, p. 52. M. SWEENEY, "Festival in the Village", p. 237.

<sup>100</sup> «La faccia di Mary Anne Boland/Illuminata alla vista dei ragazzini/i miei fratelli e le mie sorelle/chiaccherando su per le scale/per radunarsi attorno a dove è seduta/in una domenica pomeriggio/è una sgangherata luna felice/Eppure nessuna luna può eguagliare/la luce dei suoi occhi/quando siede e li pronuncia i loro nomi/come il Creatore al settimo giorno» B. KENNELLY, "A Toothless, Happy Moon", *ivi*, p. 159.

He took her for granted. Like God or the rain.  
Now all he can do is bury his head  
in her clothes like one of his bitches <sup>101</sup>

In molti dei contributi, il passaggio dall'ipotesto all'ipertesto ha determinato un'appropriazione di forme e contenuti che, come nel caso precedente, fa fede a sensibilità, preoccupazioni del tutto personali così come ad un senso di estraniamento di fronte ad una realtà italiana.

Harry Clifton, non a caso, si sente al di fuori di quella contemporaneità che, ben lontana dai luoghi evocati da Leopardi, evoca in "The Dead of Poggio" <sup>102</sup>.

Analogamente, lo sguardo di Desmond Egan, dalla realtà presente — quella della figlia quattordicenne intenta a suonare, in qualche modo simile alla giovane Silvia — si volge quasi improvvisamente ad un passato che non gli appartiene:

and I watch him now poor Leopardi  
struggling along a back street beneath  
the indifferent balconies of 1828  
[...] you were only 30 but half blind deformed  
limbs lagging behind your soul  
whose glance pierces the years [...]  
but your winter words Giacomo  
hold more hope in their defeat/than any library of lies. <sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> «Notti e si svuota di se stesso./La feccia. Tutto quello che è rimasto di lui adesso. Ciò che/Solitamente appassiva e moriva nelle rughe della sua pelle/Adesso si appassisce e muore sul lenzuolo/Non si lavò per settimane dopo che lei morì./Sistema le coperte del letto con le sue ginocchia alzate,/alza il bordo del copriletto e delle lenzuola/ma tutto quello che sente è il puzzo di se stesso: sperma marcio [...]/ricorda come trovarono il corpo/di Owney Bán incartocciato sotto un cespuglio di ginestra/come una bestia che si è trascinata/in un posto buio per distendersi e morire/Era prevedibile/Come Dio o la pioggia./Adesso tutto quello che può fare è seppellire la propria testa/fra i vestiti di lei come fosse una delle sue puttane.» F. HARVEY, *ivi*, p. 144.

<sup>102</sup> «Because there's no soil/To bury them, the dead/Are stacked above Poggio/In honeycombed vaults [...]/I pause/Among the plastic flowers/And photographs – the dead/Dressed in their Sunday clothes,/As if eternity/Were a country dance/They were going to [...] Come All Soul's, the dead/Give presents to the children/Of Poggio, as if out of nowhere.» «Perché non c'è terra/Per seppellirli, i morti/Sono accatastati sopra Poggio/In tombe a nido d'ape [...]/indugio/Fra i fiori di plastica/E le fotografie – i morti/nel loro vestito della domenica/Come se l'eternità/Fosse un ballo del paesano/a cui stessero andando [...]/Vieni Ognissanti, i morti/danno regali ai bambini/di Poggio, come usciti dal nulla» H. CLIFTON, "The Dead of Poggio", *ivi*, pp. 108-9.

<sup>103</sup> «e lo osservo adesso povero Leopardi/che lotta in una stradina laterale dietro/i balconi indifferenti del 1828 [...]/avevi solo trenta anni ma mezzo cieco/arti deformati che

### 3.8 Alcuni casi di traduzione: Devlin, Grennan, O'Grady e Hutchinson

I think translation is a wonderful activity. On the other hand, it's always a failure. You're always aware of what you didn't manage to convey. My major failure, probably, is the Italian poet Sandro Penna, who is really difficult to translate [...] I used to feel that the business of the translator was to write a new poem, and I now feel that the business of the translator is to be as close as possible to the original poem.

Eiléan Ní Chuilleanáin

Le traduzioni delle poesie di Leopardi inserite nella prima parte del volume antologico di cui si è discusso, realizzate da Eamon Grennan inevitabilmente ci conducono ad una comparazione. Anche Desmond O'Grady, poeta irlandese nativo di Kinsale, viaggiatore e residente in Italia per alcuni anni <sup>104</sup>, si è cimentato nell'arte del tradurre Leopardi, oltre che numerosi poeti italiani e stranieri<sup>105</sup>.

Guardiamo per un attimo le traduzioni, rispettivamente di O'Grady e Grennan, dei primi versi di "A Silvia":

Do you still remember, Silvia,  
that part of your mortal life  
when a splendid fugitive beauty  
smiled in your eyes  
and you climbed, happy and thoughtful,  
to the frontiers of youth? [O'Grady]

Silvia, do you still remember  
The time in your brief life here  
When beauty brightened  
Your eyes and your shy smile,  
And you stood in thoughtful joy on the brink

---

ristagnano dietro la tua anima/il cui sguardo trafigge gli anni [...] /ma le tue parole d'inverno, Giacomo/hanno più speranza nella loro sconfitta/di qualsiasi biblioteca di menzogne.» D. EGAN, "Silvia", *ivi*, pp. 128-9.

<sup>104</sup> Come mi racconta, in una lettera molto dettagliata del dicembre 2001, è vissuto in Italia dal '57 al '62, dal '64 al '74 e per periodi meno lunghi negli anni successivi fino ad oggi.

<sup>105</sup> Dai greci ai cinesi, dagli arabi ai gallesi, dagli spagnoli agli irlandesi. Tra gli italiani, Saba, Campana, Ungaretti, Montale, Quasimodo, Pavese, Luzi, Pasolini, Sanguineti.

Of becoming a young woman? [Grennan]

Silvia, rimembri ancora  
 Quel tempo della tua vita mortale,  
 Quando beltà splendea  
 Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi  
 E tu, lieta e pensosa, il limitare  
 Di gioventù salivi?

Si nota l'intenzione da parte di O'Grady di rendere vivamente lo stato di fugacità della bellezza e della giovinezza. Quasi, traspone letteralmente, traduce fedelmente con l'intento di rendere quanto più possibile il significato "voluto" da Leopardi. Forse, dietro di essa, così come dietro altre sue traduzioni, si celano preoccupazioni, tematiche a lui care, insieme alla volontà di nutrire la propria scrittura di esse e di conoscere meglio se stesso.

Come egli afferma nella prefazione alla raccolta delle sue traduzioni, egli è sempre presente in ognuna di esse e la scelta di tradurle è sempre dettata dalla accettazione, dalla comprensione e condivisione di ciò che si legge nonché dal desiderio di rendere quel particolare, parte dell'universale:

Because these translations, versions, renderings, what you will, are in my own likeness, they are related to my own poems [...] Much of what has been written about the translation of poetry. It's all true. All I wish to do is bring my Ireland into the greater Europe and bring that greater Europe into Ireland.<sup>106</sup>

Del resto, le poesie nel suo volume sono così numerose che davvero si potrebbe parlare di intento di diffusione di letterature e culture straniere poco conosciute. Suo è il merito di rendere accessibile al pubblico irlandese la fruizione di una parte della letteratura italiana — quella scritta in versi — che, a mio avviso, è stata forse meno esplorata nelle sue molteplici possibilità.

Di traduzioni o tentativi di traduzione ve ne sono stati in passato. Non si può non menzionare quello del drammaturgo John M. Synge di alcuni sonetti di Petrarca, edita dalla Dolmen Press nel 1971; non fare riferimento all'interesse mostrato dalla rivista *Irish University Review*, che ha pubblicato

---

<sup>106</sup> «Perchè queste traduzioni, versioni, interpretazioni, o come si vogliono chiamare, riflettono me stesso, sono legate alle mie poesie [...] molto di quello che è stato scritto in materia di traduzione di poesia. È tutto vero. Tutto quello che voglio fare è portare la mia Irlanda nella più grande Europa e portare quella più grande Europa in Irlanda.» D. O'GRADY, *Trawling Tradition, Translations 1954-1994*, University of Salzburg, Salzburg 1994, xii.

qualche testo di D'Annunzio, probabilmente anche con il proposito di dare qualche informazione sulle città italiane da lui descritte, e Pascoli<sup>107</sup> insieme a qualche articolo di letteratura italiana<sup>108</sup>; non si può non ricordare la traduzione di Louis MacNeice di "Dialogo" di Quasimodo, per un programma sulla BBC dal titolo *The Poems of Salvatore Quasimodo*, trasmesso il 2 Novembre 1961; del poeta Denis Devlin (1908-59) di tre poesie: "Dove la luce" di Ungaretti, "Ride la ragazza, nera sugli aranci" e "Strada di Agrigentum" di Quasimodo<sup>109</sup>.

Le traduzioni di Devlin si presentano come meri esercizi di lingua italiana, che in qualche modo rivelano parte della sua sensibilità artistica. Devlin sentì molto probabilmente parlare di Ungaretti a Parigi, mentre il Nobel per la letteratura non era certamente uno sconosciuto all'estero, né tantomeno in Irlanda, di cui ci lascia un ricordo nella poesia "Glendalough". La rievocazione della "Strada in Agrigentum", seppure geograficamente proiettata su un remoto altrove, ricorda al traduttore occasionale i sentimenti provati durante i suoi soggiorni all'estero negli anni Quaranta e Cinquanta. Tale esperienza, indubbiamente, rese Devlin più vicino all'Europa e lo convinse della necessità di una identità culturale comune all'Irlanda e al

---

<sup>107</sup> V. il n. 5, vol. I, summer 1955. Le poesie in questione sono "Pisa" "Ravenna" "Padova" e "Ferrara". Sul n. 8, vol. I, spring 1956 dell'*Irish University Review*, tre poesie di Pascoli, *Novembre, Lavandare, Casa*, trad. di L. Reynolds e G. Gaidoni.

<sup>108</sup> V. per es. "Enchained and enchanted Petrarch and a Tradition of Love", *Irish University Review*, n. 11, vol. II, 1961, p. 43.

<sup>109</sup> "Where the Light": «Like the undulant lark/In glad wind above young fields, come/Let us forget all about down there/And about evil and heaven/And my blood quickly towards war./And of footsteps in the shadow of memory/In the red colours of new mornings./Where the leaf moves light no longer/Dreams and angers having crossed the river/Where evening is spread/I shall carry you/To the hill of gold./That unchangeable, ageless gold/In its lost nimbus/Shall be our winding-sheet.» "The Magpie Laughing, Black Over the Orange Trees": «Perhaps it is e/ Around me boys with light/Movements of the head dance in a game/Of weaving and of voices along the meadow/Of the Church./Pity is in the evening, shadows/Reddening above the grass so green/Lovely in the fire of the moon!/Memory concedes you short sleep;/Now wake up. Now the well roars/With the first tide. This is the hour:/No longer mine, burnt remote images/And you South wind [heavy with the scent/of orange/blossom]/Drive the moon where naked sleep/The boys, drive the colt into the fields/Wet with the tracks of moves, open/The sea, lift the clouds from the trees/Now the heron walks towards the water/Sniffing slow at the mud among the thorns/The magpie laughs, black over the orange trees.» "Street in Agrigento" [Fragment]: «There lasts a wind which I remember, burning/In the names of sidelong horses/Galloping over the great plains, a wind/Which stains and chafes the sandstone, and the heart/Of the mournful sculptured pillars, overthrown/On the grass.» D. DEVLIN, *Translations into English*, a cura di R. Little, Dedalus Press, Dublin 1992, pp. 304-7.

Continente<sup>110</sup>. Più volte, infatti, nelle sue poesie, Devlin criticò gli eccessi puritani del cattolicesimo irlandese in difesa di una qualche forma di liberalismo.

Troppo poco, affermano i critici, si conosce delle circostanze che lo spinsero ad impegnarsi in esercizi di traduzione e nella scelta di particolari testi in luogo di altri; troppo poco per potere dire con sicurezza se le sue traduzioni siano il prodotto di una affinità poetica o il risultato di sollecitazioni o amicizie editoriali. Sappiamo che Devlin fu Ministro degli esteri dal 1935 e in Italia dal 1950 al 1959 e che durante tale periodo proseguì la sua attività letteraria, creativa e traduttiva, partecipando a gruppi letterari come quello delle Botteghe Oscure.

In tempi più recenti, le traduzioni di poesie di autori italiani, compiute da Pearse Hutchinson (1927-) e pubblicate nel 2003<sup>111</sup>, dicono molto sulla sua persona e sulle sue scelte. Come chiarisce lui stesso, essa fu essenzialmente determinata dalla lettura di un volume regalatogli da Melita Cataldi, *Le parole di legno—poesia in dialetto del 900 italiano*<sup>112</sup>.

Oltre ad individuare delle affinità nei temi trattati nelle poesie, Hutchinson apprende del valore del dialetto nella letteratura italiana del dopoguerra. Nella scrittura di Umberto Saba, Sandro Penna, Pier Paolo Pasolini, Franco Loi, Amedeo Giacomini, Virgilio Giotti e Nelo Risi, il poeta irlandese sembra trovare un motivo comune: la solitudine, uno sguardo sempre nuovo e perplesso sul mondo, l'incapacità dell'uomo di conoscere e comprendere veramente se stesso:

Through tired air we go, filled up with nothing  
 tho unbeknownst to ourselves, we're full of words,  
 we go as if searching for our own shadow  
 then we get lost, but one of these clays we'll find  
 our shadow there before us entirely empty –  
 air in the soul, and no more searching.<sup>113</sup>

Dalla lettura di questa poesia di Franco Loi così come di «I want to say a prayer to you, God» e «Was it here in Milan – I can't remember»<sup>114</sup>, si

---

<sup>110</sup> D. Kiberd ricorda che Devlin dedicò l'elegia di Michael Collins a Ignazio Silone. V. p. 463 di *Inventing Ireland, The Literature of the Modern Nation*, Vintage, London 1996.

<sup>111</sup> P. HUTCHINSON, *Done into English. Collected Translations*, Gallery Press, Co. Meath 2003, pp. 72-85.

<sup>112</sup> Secondo quanto da lui indicato, si tratterebbe di un testo a cura di M. Chiesa e G. Tesio, Mondadori, Milano 1984.

<sup>113</sup> «Through tired air we go, filled up with nothing» in HUTCHINSON, *op. cit.*, p. 82.

evince quella propensione che il poeta lombardo ha verso una sorta di spiritualità; una meditazione sul significato dell'esistenza, della morte e della presenza di Dio che giustamente sembra collocarla in una dimensione irreali, quasi onirica. La poesia mira alla scoperta del proprio io, di ciò che non si conosce ma di cui si realizza l'esistenza nel momento in cui si mette per iscritto quello stato impreciso dell'essere in un determinato tempo, in un determinato luogo, così come in nessun tempo, in nessun luogo. Il suo contenuto, le emozioni da cui esso scaturisce, sembrano, in queste traduzioni, aver preso il sopravvento.

Analogo interesse per uno stato di "assenza", o meglio, di presenza dell'individuo, delle cose che vanno via, che circolano, che passano quasi fuggevolmente e non sono definibili, percepibili, traspare dalla interpretazione della poesia dell'udinese Amedeo Giacomini (1940-) o da quella di "La strada" di Virgilio Giotti (Trieste 1885-1857):

I look at a street in my city,  
a street I must have passed a thousand times  
and it's as if I've never seen it before.  
The pale yellow facades, the shops  
a bar, a few cars, the odd passerby.  
Yes, it's just like our life: lived,  
Soon over, and never really known.

Vardo 'na strada de la mia zità,  
che ghe sarò passado mille volte,  
e no' me par de averla vista mai.  
Le fazzade zaletè, le boteghe,  
un bar, dei àuti, e el fiatin de viavai.  
Come la nostra vita, sì: vissuda,  
finida ormai, e mai ben conossuda. <sup>115</sup>

Infine, perché tradurre Giacomo Noventa <sup>116</sup>?

---

<sup>114</sup> Nato a Genova nel 1930, da una famiglia sarda. Vive a Milano. «Was it here in Milan – I can't remember/the timeless air/of that piazza?/I tried to round a corner and in the rain/people passed by like the wind./Around that corner a white shirt/seemed to be waiting for me –/but no, there was nothing./The timeless piazza, an exhausted woman,/and men going by, locked into their feelings./I don't know where I was. I remember a bench,/and I was walking among the people/and the corner I never rounded/was life heard from afar», *ivi*, p. 81.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 85. «La strada – Guardo una strada della mia città,/da cui sarò passato mille volte,/e non mi par di averla mai veduta./Le facciate giallicce, le botteghe,/ un caffè, le automobili, il viavai./Come la nostra vita, sì: vissuta,/ormai conclusa, e mai ben conosciuta.»

<sup>116</sup> Pseudonimo usato da Giacomo Ca' Zorzi, nato a Noventa-di-Piave (Venezia) nel 1898 e morto nel 1957.



Forse, al di là della impossibilità di conoscere il reale; dell'idea di una letteratura aperta ad ogni sperimentalismo; del desiderio di riforme espresse da lotte contro il potere dello Stato, è il tipo di cattolicesimo, da lui auspicato e in qualche modo "professato", quasi astratto, trascendente, come quello di cui, a suo avviso, danno testimonianza Dante e Petrarca, che attrae maggiormente Hutchinson. "What's beyond" sembra offrirne testimonianza:

What's beyond?  
the sky, father?  
Sky, my son.  
And beyond that?  
More sky.  
And beyond that?  
Worse luck,  
God.<sup>118</sup>

Cossa ghe xé, pare mio  
Al de là de 'sto ciel ?  
Çiel, fio.  
E al de là ?  
Çiel ancora.  
A al de là ?  
In malora: al de là ghe xé Dio.<sup>117</sup>

\* \* \*

### 3.9 Interpretazioni: casi di "Irish literature *after* Italian literature"

Ridipinsi il quadro da cima a fondo, utilizzando la vecchia tela e cornice.

Ignazio Silone

Gli ultimi esempi di seguito riportati sono anch'essi, nel ricordo di scrittori italiani, punti di partenza per esaminare la propria coscienza. È il caso di "In Memoriam Primo Levi" di Vincent Woods (1960-) che ricorda, con una esplicita condanna, le atrocità del nazismo vissute dallo scrittore torinese:

In the narrow streets of Turin  
In the yellow laboratory of your mind  
On the train that never stops  
I think of you, Primo Levi  
I think of your eyes [...]  
How they never slept again  
What they saw at the end of the stairs  
I think of your body

<sup>117</sup> Ivi, p. 84.

<sup>118</sup> G. NOVENTA, *Versi e poesie*, Mondadori, Milano 1975, p. 40.

The number on your arm <sup>119</sup>

Se talvolta alcune poesie suonano come meri esercizi letterari, come “Reading Primo Levi by the Family Fireside at Evening” di Durcan o le poesie di Paul Muldoon, una sorta di sezione su importanti personaggi del mondo culturale italiano — Galilei, Vico, Croce, Marconi e Gramsci — o le poesie di Derek Mahon ispirate ad Ariosto o Saba, è pur vero che esse testimoniano un rinnovato, crescente interesse per l’eredità culturale, storica, artistica, musicale italiana. In particolare, l’attrazione per la letteratura diviene portavoce di sentimenti di solidarietà verso eventi storici dai quali gli irlandesi furono assenti o solo lontanamente partecipi. Non è un caso che molti degli scrittori italiani menzionati o scelti come punto di partenza furono politicamente impegnati nella lotta contro il fascismo.

Lettura, scrittura, traduzione, ispirazione, imitazione, allusione, citazione, fonte, intertesto: sono questi i termini critici che hanno fatto da supporto teorico alla discussione su quelle che più genericamente ho scelto di chiamare “influenze” letterarie.

Picasso una volta disse a proposito dei suoi dipinti che vi metteva tutto ciò che gli piaceva e che tutto quel qualcosa doveva solo far fronte alla situazione. Mi pare che nella loro eterogeneità gli esempi riportati offrano e possano offrire ulteriori spunti per riflettere sul modo in cui i nostri scrittori hanno ispirato, sollecitato forme, temi, discussioni e sensibilità negli scrittori irlandesi degli ultimi cinquanta anni circa.

Parlare nei suddetti termini significa accettare che una traduzione da una cultura ad un’altra ha avuto luogo e che essa appaia importante quanto la “tradizionale” scrittura dai “temi irlandesi”.

***... but everything in Italy was in those days magical...***

---

<sup>119</sup> «Tra le stradine di Torino/Nel giallo laboratorio della tua mente/Sul treno che non si ferma mai/Penso a te, Primo Levi/Penso ai tuoi occhi [...] /Come non si addormentarono più/Ciò che videro alla fine delle scale/Penso al tuo corpo/Il numero impresso sul tuo braccio.» V. Woods, “In Memoriam Primo Levi” in *The Colour of Language*, Dedalus, Dublin 1994, p. 29.

## Postfazione

And yet you know, there is something very strange in this: that Ireland isn't a Christian country at all. What I like about Ireland is that just below this crust of Catholicism it is pure paganism.

Deirdre Madden

What I want is a literature which should be unconsciously, rather than deliberately and definitely, Christian.

T. S. Eliot

Madonna Eating a Piece of Bread and Jam.

Jennifer Johnston

Venami Tu di mille accettazioni che non siano fragili eminenze di un assente principio.

Alda Merini

Le opere prese in esame in questa sede offrono un'opportunità di confronto con un'altra cultura e permettono di sottolineare come la scelta dell'Italia, in qualità di *setting* culturale, sia determinata dalla ricerca di sé e dell'altro, di cui quel sé si appropria; dalla volontà di immaginare un'esistenza in un altrove che ha spesso le qualità della purezza, dell'incanto, dell'Utopia.

L'Italia viene rappresentata come il Paese in cui le arti visive e la musica propongono due dimensioni oniriche, due possibilità di bellezza altrove impossibili da raggiungere; dove la società offre l'opportunità di vivere un tipo diverso di religiosità, priva di condizionamenti.

Gli irlandesi a contatto con un mondo "migliore", ivi si stabiliscono senza alcuna difficoltà, creandovi dei piccoli mondi personali, oltre che religiosi, letterari, artistici, politici. Ciò che importa dunque è che l'Italia venga creduta un'utopia "realizzata" e che per un attimo si possa persino credere di riprodurre quelle circostanze in cui i desideri si realizzano nell'altrove, nel luogo da cui si è venuti. Seguendo questa prospettiva, alcuni scrittori anglo-irlandesi hanno investito certa letteratura italiana di un valore

simbolico, attribuendo al passato, anche recente, la possibilità di quella stessa realizzazione.

Viaggiatori in Italia senza quattrini, non dimentichiamo furono il drammaturgo e scrittore *maudit* Brendan Behan e l'intellettuale Anthony Cronin<sup>1</sup>. Il resoconto del loro viaggio programmato e solo parzialmente compiuto alla fine degli anni Quaranta, in Italia, nelle spoglie appunto di presunti pellegrini, per ottenere vitto e alloggio approfittando dell'ospitalità di istituzioni religiose italiane, è testimonianza importante di un'intera generazione di scrittori che solo negli anni Sessanta trova la forza di guardare verso un altrove che sembra se non ateo quanto meno più liberamente cattolico. Così facendo, inconsapevolmente o no, tale generazione mette in dubbio la propria religiosità, fino al punto di sentirla quasi estranea e ritorna alla pura fruizione dell'arte. Se in Irlanda il cattolicesimo costituiva il credo dominante, in Italia, sottolinea Brian Fallon, nonostante la presenza di cattolici ferventi o bigotti, «vi erano anche atei, socialisti, comunisti o semplicemente agnostici in abbondanza pronti a fronteggiarli.»

Ecco dunque che l'Italia del «socialista senza partito e cristiano senza Chiesa» Silone fornisce un modello di impegno civile e politico per Clifton; il modo esplicito e diretto col quale Fogazzaro tratta problematiche religiose diviene per O'Faolain esempio di un rinnovato cattolicesimo al passo con i tempi; la rappresentazione pasoliniana, pur crudamente realistica, sottolinea in Mahon la necessità di affidarsi a sentimenti quali l'umanità e l'istintività, in uno scenario che è tanto affascinante quanto selvaggio.

Si insiste talvolta sul passato perché priva di legame con la realtà attuale e dunque destinata a fallire sembra talvolta l'eccessiva idealizzazione della cultura italiana. In tal senso possono essere lette le *short stories* di William Trevor o lo *script* teatrale di Jim Nolan o, prendendo in prestito un termine da D. H. Pageaux, è possibile individuare esempi di immagini di tipo “fobico”, stereotipi,  *cliché*, in alcuni saggi, recentemente pubblicati su aspetti della politica italiana.

Joseph O'Connor, per esempio, si limita a mettere per iscritto impressioni nate da brevissimi soggiorni. Allo stesso modo, Colm Tóibín<sup>2</sup> coglie l'occasione, dalla semplice processione della Domenica delle Palme

---

<sup>1</sup> V. il racconto di J. MONTAGUE, *The Lost Notebook*, Mercier Press, Cork, 1987; trad. it. di A. Gentili, *Il quaderno smarrito*, Passigli Editori, Firenze 1995.

<sup>2</sup> C. TÓIBÍN, “Forza Italia”, *The Sign of the Cross. Travels in Catholic Europe*, Jonathan Cape, London 1994, pp. 271-89.

che ha luogo a Palermo, per parlare delle elezioni politiche di quell'anno, il 1994, e dunque darci un quadro della politica e del suo legame con la Chiesa non solo locale ma nazionale. L'immagine di una forma di religiosità che per un attimo egli definisce liberale nel suo contesto naturale — il Vaticano — appare come il riflesso di quella irlandese. Alla ricerca dell'altrove, egli ritorna, seppure con la mente, al luogo di partenza.

Il passato più che il presente, le nostre bellezze artistiche più che il nostro popolo vengono osservate, ammirate, imitate.

Indubbiamente, la creazione di immagini dell'Italia nelle opere esaminate è legata ai mutamenti politici, sociali ed economici che l'Irlanda ha vissuto negli ultimi cinquanta anni.

Se negli anni Sessanta l'esperienza del viaggio era esclusivamente legata alla necessità di trovare lavoro nella vicina Inghilterra e in America, oltre che sollecitata da più sporadici impegni editoriali per pochi altri, negli ultimi venti/trenta anni, la facilità con cui essa viene vissuta e il *boom* economico, hanno avuto nella produzione letteraria conseguenze rilevanti: è fiorito un *corpus* di letteratura ambientato fuori d'Irlanda, non più solo in America o in Gran Bretagna, ma anche in paesi europei quali l'Italia, la Francia, la Spagna e la Germania.

Allo stesso modo, la coscienza religiosa — quel sentimento che O'Toole definisce più nazionale che propriamente spirituale, questione di identità pubblica piuttosto che credo privato — che accompagna tanti secoli di storia irlandese, condiziona la visione del mondo nonché la fruizione e la critica dell'arte di buona parte delle opere in questa sede lette. Essa lega a sé indissolubilmente la cultura.

Non è un caso dunque che Eiléan Ní Chuilleanáin riconosca in alcune delle maggiori opere dell'arte rinascimentale italiana, delle rappresentazioni non verbali di temi a lei cari che, seppure siano tipiche dell'iconografia sacra, vengono vissute in maniera quasi atea. Negli affreschi di Correggio e nei versi della Ní Chuilleanáin, i soggetti divini hanno assunto una certa autonomia da Dio, adesso mero pretesto spirituale; i loro sentimenti sono quelli dei comuni mortali: la nostalgia, il dolore, l'inquietudine sono adesso di colei che finisce per associare l'immagine della Madonna in Ascensione a quella della madre. Allo stesso modo, come lei stessa confessa in un'intervista, la Maddalena alla quale si riferisce altrove non è che «la visionaria di Tiziano, non la figura ai piedi della

Croce»<sup>3</sup>, ma colei che medita in solitudine, che aspira ad una spiritualità vissuta in modo individuale, intimo, in contrasto con la religiosità quasi collettivamente imposta nel suo Paese.

Una sua forma di religiosità, un tentativo di liberarsene ed un'esaltazione del potere dell'arte presenta allo stesso tempo il *play* di McGuinness. *Innocence* è indubbiamente un testo dal forte contenuto religioso per il modo in cui il suo autore tratta i temi della vita e della morte, cruciali nell'esistenza di ogni fedele; per il modo in cui Caravaggio non a caso assume alcuni dei tratti di Cristo, che, tuttavia, per la tenacia che lo contraddistingue, sembrano perdere qualsiasi elemento di religiosità stessa. Comprendere dunque il Caravaggio di McGuinness significa comprenderne il suo cattolicesimo e insieme a lui, liberarsene. Lo dimostrano le stesse parole del Cardinale che, verso la conclusione, quasi rinnega il valore della fede in Dio:

I have looked on God and found him lacking, Caravaggio. There's nothing there. Nobody there [...] Beware the power of God. But do not believe. Do not believe.<sup>4</sup>

Analogamente, l'esperienza del soggiorno italiano per i personaggi di Deirdre Madden non può non svolgersi a stretto contatto con i luoghi artistici di culto religioso. L'ammirazione e talvolta la descrizione di tale bellezza diviene per la Madden un pretesto per accanirsi, specialmente nel suo ultimo romanzo, contro il potere della Chiesa che ha, per secoli, inflitto un senso del peccato impossibile da redimere; che ha contribuito alla diffusione di un'immagine della donna legata esclusivamente alla maternità; che ha disseminato un senso di panico e di nevrosi più che costituito un punto di riferimento per i fedeli. Ma di ciò il presente sembra essere esente: ne è testimonianza la descrizione del paesaggio italiano così come l'analisi di forme e contenuti artistici simboli della nostra contemporaneità, come quelli dell'arte astratta.

Similmente, col pellegrinaggio di *Station Island*, Heaney, interrogandosi sulla fede, premessa dell'opera dantesca, finisce per fare di quel contenuto un pretesto letterario che ha come fine non solo

---

<sup>3</sup> V. L. WILLIAMS, "The stone recalls its quarry" An interview with Eiléan Ní Chuilleanáin" in *Representing Ireland, Gender, Class, Nationality*, a cura di S. SAILER SHAW, University Press of Florida, Gainesville, Orlando 1997, p. 38.

<sup>4</sup> «Ho guardato Dio e l'ho trovato carente, Caravaggio. Non vi è nulla in lui. Nessuno [...] Guardati bene dall'autorità di Dio. Ma non credere. Guardati bene dal credere.» MCGUINNESS, *op. cit.*, p. 275.

l'esercitazione ma anche, come gli suggerisce Joyce, l'affermazione del valore della scrittura. Il poeta irlandese utilizza il modello letterario per ricrearlo, pur conservandone in buona parte la metrica, a proprio modo, dando spazio a quella "esperienza storica collettiva" e alle "esigenze del proprio sé" che considera aspetti fondamentali dell'opera dantesca. Da "superstizione grande e distruttrice", secondo le parole di Carleton, a mera "convenzione" per il prete Terry Keenan, l'esperienza religiosa nelle parole di Heaney diviene "habit's afterlife", un rituale, deriso nel momento stesso in cui viene compiuto, che ci permette, tuttavia, con più forza, di ricordare i "possibili aspetti della vita" fra cui appunto la "forza dell'immaginazione poetica".

Intepretazione dell'*Inferno* dantesco antecedente a quella di Heaney — dalla quale non è escluso che questi abbia tratto spunto — è quella offerta da Louis MacNeice in *Autumn Journal*. Il poema, seppure conservi la forma dell'endecasillabo e il motivo del viaggio inteso come ricerca interiore propri dell'esperienza dantesca, ne sovverte la funzione limitando la sua importanza all'affermazione personale del libero arbitrio e della scrittura poetica. È così che il cammino verso la realizzazione e la conoscenza della fede si trasforma in un viaggio metropolitano volto a incontri casuali e all'asserzione di valori esclusivamente umani che in ultima istanza si presentano in antitesi all'idea dell'esistenza di Dio.

Simile appare il percorso compiuto da Ciaran Carson, nativo di Belfast, autore di quella che sembra la prima ed ultima completa traduzione dell'*Inferno*, compiuta da un irlandese. Da mero esercizio linguistico, la sua interpretazione non è altro che una trasposizione tutta personale — e locale — di un altrove che offre svariati scenari di distruzione, sofferenza e miseria, piuttosto che salvezza, proprio come la realtà del Nord d'Irlanda.

Seguendo tale mosse possiamo accostare dei testi apparentemente così diversi come quelli di Paul Durcan e Philip Casey: volutamente all'oscuro del significato iconografico dei dipinti osservati il primo e attento osservatore di ogni dettaglio il secondo, i due si concentrano sugli elementi dal contenuto religioso di tali opere e li interpretano, li modellano a proprio piacimento. Laddove Durcan si volge alle realtà quotidiane della sua esistenza, Casey torna ad un momento preciso della storia collettiva irlandese, l'insurrezione del 1798.

In un'Irlanda attraversata dalla Tigre Celtica e dunque anche più pluralista e cosmopolita, non tutti sono oggi d'accordo nel ritenere marginale l'unica forma di espressione della nazionalità irlandese, la religione cattolica.

Non a caso Tim Pat Coogan conclude il suo voluminoso testo sull'*Irlanda nel ventesimo secolo* con le seguenti parole:

The Irish have successfully negotiated the difficult, lengthy transition from one form of colonialism, that of Mother England, to arrive at a position of independence and co-existence. They must now complete the equally difficult task of developing an efficient and a caring society by similarly freeing themselves of the constraints of – while not being unmindful of the benefits of – that other form of colonialism: Mother Church.<sup>5</sup>

Eppure, mi sembrano più appropriate al mutato volto di una Dublino sempre cara, le parole di Bruce Arnold, che nota come quell'apparentemente insignificante spira eretta ad O'Connell Street nel 2003, proprio lì dove si ergeva il pilastro di Nelson, rappresenti un mutato atteggiamento nei confronti della religione: la mancanza di religiosità stessa, il raggiunto "internazionalismo", dunque forse anche la volontà di essere (o apparire?) uguale all'altro.

---

<sup>5</sup> «Gli irlandesi hanno con successo negoziato il lungo e difficile passaggio da una forma di colonialismo, quello dell'Inghilterra, per giungere ad una posizione di indipendenza e convivenza. Adesso devono perseguire l'altrettanto difficile compito di sviluppare una società efficiente e attenta, liberandosi allo stesso modo dalle costrizioni – senza tuttavia tralasciarne i benefici – di un'altra forma di colonialismo: la Santa Madre Chiesa.» T. P. COOGAN, *Ireland in the Twentieth Century*, Hutchinson, London 2003, p. 754.



## Bibliografia

### Opere letterarie

Binchy M., *Evening Class*, Orion, London 1996.

-----, "Self-Portrait on a Summer Evening", in *The Journey and other Poems*, Arlen House, Dublin; Carcanet, Manchester 1986.

Bolger D., *A Second Life*, Viking, Penguin Group, London 1994.

-----, a cura di, *Ireland in Exile. Irish Writers Abroad*, introd. di J. O'Connor, New Island Books, Dublin 1993.

Carson C., *The Inferno of Dante Alighieri. A New Translation*, Granta Books, London 2002.

Casey P., *The Fisher Child*, Picador, London 2001.

Chiesa M., Tesio G., a cura di, *Le parole di legno – poesia in dialetto del 900 italiano*, Mondadori, Milano 1984.

Clifton H., *At the Grave of Silone. An Abruzzo Sequence*, Poems, Honest Ulsterman Publications, Belfast 1993.

-----, *Berkeley's Telephone & other Fictions*, Lilliput Press, Dublin 2000.

-----, *Night Train Through the Brenner*, Gallery Press, Co. Meath, Ireland 1994.

-----, *On the Spine in Italy. A Year in the Abruzzi*, Macmillan, London 1999.

-----, "The Poet Sandro Penna, in Old Age" in *Poetry Ireland Review*, Summer 1992, n. 35.

Doyle R., *The Van*, Martin Secker & Warburg Limited, Great Britain 1991;  
trad. di G. Zeuli, *Due sulla strada*, Guanda, Parma 1996.

Durcan P., *Crazy About Women*, National Gallery of Ireland, Dublin 1991.

-----, *Give Me Your Hand*, MacMillan, London & National Gallery  
Publications, London 1994.

-----, *Paul Durcan's Diary*, New Island, Dublin 2003.

Friel B., *Selected Plays*, Faber & Faber, London 1984.

-----, *The Loves of Cass McGuire*, Faber & Faber, London 1967.

Heaney S., *New Selected Poems, 1966-1987*, Faber & Faber, London 1990.

-----, *North*, trad. di R. Mussapi, Mondadori, Milano 1998.

-----, *Poesie scelte*, a cura di R. Sanesi, trad. it. di R. Sanesi, G.  
Sacerdoti, N. Fusini, F. R. Paci, Marcos y Marcos, Milano 1996.

-----, *Seeing Things*, Faber & Faber, London 1991; trad. it. di G.  
Sacerdoti, *Veder Cose*, Mondadori, Milano 1991.

-----, *Station Island*, trad. it. di G. Morisco e A. Oldcorn,  
Mondadori, Milano 1996.

Hogan D., *Children of Lir. Stories from Ireland*, Hamish Hamilton, London  
1981.

-----, *A Farewell to Prague*, Faber & Faber, London, Boston  
1995.

-----, "The Tipperary Fanale" in *Lebanon Lodge*, Faber & Faber,  
London, Boston 1988.

Johnston J., *How Many Miles to Babylon*, Coronet, London 1975; trad. it. di  
M. Bartocci, *Quanto manca per Babilonia?* Fazi, Roma 2001.

-----, *The Christmas Tree*, Flamingo, London, 1986. Trad. it. di R. Dossena, *L'albero di Natale*, La Tartaruga, Milano 1994.

-----, *The Gingerbread Woman*, Review, London 2001.

Kilroy T., *The Shape of Metal*, Gallery Books, Co. Meath, Ireland 2003.

Lavin M., *A Memory and other Stories*, Constable, London 1972.

-----, *In A Café*, introd. di T. Kilroy, Town House, Dublin 1995.

-----, *The Stories of Mary Lavin*, Constable, London 1964, 2 vol.

Longley M., *The Weather in Japan*, Cape, London 2000.

McGuinness F., *Booterstown*, Gallery Press, Co. Meath, Ireland 1994.

-----, *Innocence. The Life and Death of Michelangelo Merisi, Caravaggio*, Faber & Faber, London, Boston 1987.

-----, *The Sea With No Ships*, Gallery Press, Co. Meath, Ireland 1999.

MacNeice L., *The Collected Poems of Louis MacNeice*, a cura di E. R. Dodds, Faber & Faber, London, Boston 1966; trad. it. di F. Romana Paci e a cura di A. Lombardo, *Poesie*, Mondadori, Milano 1974.

Madden D., *Hidden Symptoms*, Faber & Faber, London, Boston 1986.

-----, *Remembering Light and Stone*, Faber & Faber, London, Boston 1992.

Mahon D., *Collected Poems*, Gallery Books, Co. Meath, Ireland 1999; trad. it. a cura di R. Bertoni e G. Pilonca, *L'ultimo re del fuoco. Poesie scelte*, Trauben, Torino 2000.

Montague J., *The Lost Notebook*, Mercier Press, Cork, 1987; trad. it. di A. Gentili, *Il quaderno smarrito*, Passigli Editori, Firenze 1995.

Moore G., *Hail and Farewell*, Heinemann, London 1947.

Murphy T., *Plays: 3. The Morning After Optimism, The Sanctuary Lamp, The Gigli Concert*, Methuen Drama, London 1994.

-----, *The Wake*, Methuen Drama, London 1998.

Ní Chuilleanáin E., *Acts and Monuments*, Gallery Books, Dublin 1972.

-----, *The Brazen Serpent*, Gallery Books, Dublin 1994.

-----, "River, With Boats", in *The Magdalene Sermon and Earlier Poems*, Gallery Press, Oldcastle 1989; Wake Forest University Press, Winston-Salem, N.C., 1991.

-----, *The Rose-Geranium*, Gallery Books, Dublin 1981.

Nolan J., *The Salvage Shop*, Gallery Press, Co. Meath, Ireland 1998.

O'Brien C., a cura di, *In the Eastern Sky. Selected Poems of Margherita Guidacci*, Dedalus, Dublin 1993.

-----, a cura di, *After Many Years. Selected Poems of Mario Luzi*, Dublin, Dedalus, Dublin 1990.

-----, Gentili A., a cura di, *The Green Flame. An Anthology of contemporary Italian poetry*, Academic Press, Dublin 1987.

-----, a cura di, *Renzo Ricchi. Selected Poems*, Cork Lee Abbey Press, Cork 1997.

-----, a cura di, *Italian Women Poets of the Twentieth Century*, Irish Academy Press, Dublin 1996.

O'Brien E., *Time and Tide*, Penguin, London 1992. Trad. it. di S. Nono, *Le Stanze dei figli*, Edizioni E/O, Roma 1994<sup>1</sup>, 2001.

O'Brien K., *As Music and Splendour*, Heinemann, London 1964.

O'Driscoll C., *Moving On, Still There. New & Selected Poems*, Dedalus Press, Dublin 2001.

-----, *The Old Women of Magione*, Dedalus Press, Dublin 1997.

O'Driscoll D., *Weather Permitting*, Anvil, London 1999.

O'Faolain J., "An Afternoon on Elba", in *We Might See Sights! And Other Stories*, Faber & Faber, London 1968.

-----, "A Travelled Man", in *Man in the Cellar*, Faber & Faber, London 1974.

O'Faolain S., *A Summer in Italy*, Eyre & Spottiswoode, London 1950.

-----, "A Sweet Colleen" in *The Heat of the Sun*, 1966; *The Collected Stories of Sean O'Faolain*, Constable, London 1981.

-----, "One Night in Turin", *The Collected Stories of Sean O'Faolain*, vol.II.

-----, *South to Sicily*, Collins, London 1953; *Autumn in Italy*, Devlin-Adair, New York, 1953.

O'Flynn C., *A Poet in Rome*, Four Courts Press, Co. Dublin 1992.

-----, *Van Gogh Chocolates. Poems and Translations*, Obelisk Books, Dun Laoghaire, Co. Dublin 2000.

O'Grady D., *A Limerick Rake*, Gallery Books, Dublin 1968<sup>1</sup>, 1975.

-----, *The Wandering Celt*, Dedalus Press, Dublin 2001.

Sirr P., "Rough Guide to July 18" in *The Ledger of Fruitful Exchange*, Gallery Press, Co. Meath, Ireland 1995.

Sonzogni M., a cura di, *Or Volge L'anno/At the Year's Turning*, Dedalus Press, Dublin 1998.

Trevor W., *Angels at Ritz and other Stories*, Penguin, Harmondsworth, London 1979.

-----, *After Rain*, Viking, London 1996.

-----, *Beyond the Pale and other Stories*, Bodley Head, London 1981.

-----, *Excursions in the Real World*, Penguin Books, London 1994.

-----, *Family Sins and other Stories*, Bodley Head, London, 1990.

-----, *Other People's Worlds*, King Penguin, London 1982.

-----, *The Day We Got Drunk on Cake and other Stories*, Bodley Head, London 1966.

-----, *The News from Ireland and other Stories*, Bodley Head, London 1986; trad. it. di L. Pignatti, *Notizie dall'Irlanda*, Guanda, Parma 2002.

-----, *Two Lives: Reading Turgenev and My House in Umbria*, Penguin Books, London 1992.

Walsh C., a cura di, *Arrows in Flight. Short Stories from a New Ireland*, Scribner, Town House, London, New York 2002.

Woods V., *The Colour of Language*, Dedalus Press, Dublin 1994.

**Per un approccio teorico allo studio delle letterature e delle arti comparate, di musicologia, di critica e storia dell'arte, i seguenti testi sono stati utilizzati:**

Adorno T., *Introduction to the Sociology of Music*, Seabury Press, New York 1976.

Agacinski S., *Mimesis. Desarticulations. La philosophie en effet*, Aubier-Flammarion, Paris 1975.

Alberti L., a cura di, *Dizionario enciclopedico dell'opera lirica*, Le Lettere, Firenze 1991.

Allen G., *Intertextuality*, Routledge, London 2000.

Anderson D., Knight S., a cura di, *Cunning Exiles*, Angus and Robertson Publishers, Sydney, London 1974.

Arendt H., a cura di, *Illuminations*, Jonathan Cape, London, 1970.

Arnheim R., *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1969.

Aronson A., *Music and the Novel. A Study in Twentieth Century Fiction*, Rowman and Littlefield, Totowa 1980.

AAVV, *Literatura y Pintura*, Arco Libros, Madrid 2000.

AAVV, *On Translation*, O. U. P., Oxford, New York 1966.

Balakian A., *The Literary Origins of French Surrealism*, University of London Press, London 1967.

Bassani R., *Caravaggio assassino: la carriera di un valentuomo fazioso nella Roma della Controriforma*, Donzelli, Roma 1994.

Bassnett S., *Translation Studies*, Methuen, London, New York 1980.

-----, Lefevere A., a cura di, *Translation, History and Culture*, Pinter Publishers, London 1990.

Batteaux C., *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Durand, Paris, 1743; trad. it. a cura di E. Migliorini, *Le belle arti ricondotte ad unico principio*, Aesthetica, Palermo 1990.

Beckett S., *Proust*, Grove Press, New York 1931.

Benjamin W., *Illuminations*, Fontana Press, Harper Collins, London 1993.

Berbotto P., a cura di, *Luciano Pavarotti*, Ricordi, Milano 1990.

Bernardelli A., *Intertestualità*, La Nuova Italia, Milano 2000.

Berthier P., Ringger K., a cura di, *Littérature et opéra*, Presses Universitaires de Grenoble 1987.

Bianconi L., *Il teatro d'opera in Italia*, Il Mulino, Bologna 1993.

Blacking J., *Com'è musicale l'uomo?*, Ricordi LIM, Lucca 1986.

Blackstone B., *The Lost Travellers. A Romantic Theme with Variations*. Longmans, London 1962.

Bloch E., *Philosophy of Music*, C. U. P., Cambridge 1985.

Bloom H., *The Anxiety of Influence*, O.U.P., Oxford, London, New York 1973; trad. it. a cura di M. Diacono, *L'angoscia dell'influenza*, Feltrinelli, Milano 1983.

Bonvicini C., *Luciano Pavarotti. Un mito della lirica*, Editalia, Roma 1989.

Bottari S., *Il Correggio*, De Agostini, Novara 1990.

Brandi C., *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino 1974.



Brown C., *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, University Press of New England, Hanover, London 1948<sup>1</sup>, 1987; trad. it. a cura di E. Pantini, *Musica e Letteratura. Una comparazione delle arti*, Lithos Editrice, Roma 1996.

Brunel P., Chevrel Y., a cura di, *Précis de littérature comparée*, Presses Universitaires de France, Paris 1989.

Bryson N., *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Macmillan, London, Hampshire 1983.

Cahill S., a cura di, *Desiring Italy*, Ballantine Books, New York 1997.

Calvesi M., *Le realtà del Caravaggio*, Einaudi, Torino 1990.

Carapezza P. E., *Le costituzioni della musica*, Flaccovio, Palermo 1999.

Catalano G., Scotto F., a cura di, *La nascita del concetto moderno di traduzione*, Armando Editore, Roma 2001.

Celletti R., Corzolemi G., a cura di, *Pavarotti. Venticinque anni per la musica*, Ruggieri, Modena 1986.

Ceserani R., *Lo Straniero*, Laterza, Bari 1998.

Claudel P., "Modern Drama and Music" in *Total Theatre. A Critical Anthology*, a cura di E. P. Dutton, E. T. Kirby, New York 1969.

Clayton J., Rothstein E., *Influence and Intertextuality in Literary History*, Madison, London 1991.

Coeuroy A., *Etudes de Musique et de littérature comparées*, Librairie Bloud & Gay, Paris 1923.

Collisani A., "Le due musiche, immagini letterarie di una dicotomia", in *Studi musicali*, Leo & Olschkie editore, Firenze 1996.

Cometa M., a cura di, *I Principi fondamentali delle Belle Arti*, Aesthetica Prepint, Palermo, dicembre 1989, n. 26.

Cooke D., *The Language of Music*, O. U. P., Oxford, New York 1959.

Cooper E., *The Sexual Perspective. Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*, Routledge, Keegan Paul, London 1986.

Coplan A., *What to Listen for in Music*, McGraw-Hill Book Company, New York, Toronto, London 1957.

Dainotto M. R., *Place in Literature, Regions, Cultures, Communities*, Cornell University Press, Ithaca, London 2000.

Dasenbrock R. W., *Imitating the Italians*, The John Hopkins University Press, Baltimore, London 1991.

D'Arlette T., Flamand J., a cura di, *La traduction: l'universitaire et le praticien, Atti del congresso 28-31 maggio 1980*, Éditions de l'Université d'Ottawa, University of Ottawa Press, Ottawa 1984.

Demougin J., a cura di, *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, Larousse, Paris 1987.

D'Eramo L., *L'opera di Ignazio Silone*, Mondadori, Milano 1973.

Diepeveen L., *Changing Voices. The Modern Quoting Poem*, The University of Michigan Press 1993.

Dodd P., a cura di, *The Art of Travel. Essays in Travel Writing*, Frank Cass, London, Totowa 1982.

D'Olivet F., *La musica spiegata*, intr., trad. e note di D. Della Porta, ed. Arktos-Carmagnola, Oggero 1981.

Domenichelli M., Fasano P., a cura di, *Lo Straniero. Atti del Convegno di Studi: Cagliari 16-19 Novembre 1994*, Bulzoni, Roma 1997.

Donal B., *De l'intertextualité à l'interdiscursivité. Histoire d'une double émergence*, Paratexte, Trinity College, Toronto 1995.

Eco U., *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2003.

Eliot T. S., "Religion and Literature" in *Selected Prose*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin, Faber & Faber 1965.

Fasano P., *Letteratura e viaggio*, Ed. Laterza, Roma 1999.

Ferrarotti F., *Partire, tornare, viaggiatori e pellegrini alla fine del millennio*, Donzelli, Roma 1999.

Formichetti G., *Caravaggio: pittore, genio, assassino*. Piemme, Casale Monferrato 2000.

Franci G., a cura di, *Remapping the Boundaries. A New Perspective in Comparative Studies*, CLUEB, Bologna 1997.

Fowler R. S., *Themes in Life and Literature*, O. U. P., Oxford, New York 1961.

Franceschetti A., a cura di, *Letteratura Italiana e Arti figurative*, Atti del XII convegno dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985.

Freedberg S.S. J., *Circa 1600. A Revolution of Style in Italian Painting*, Harvard University Press, Boston, London 1983.

Frentz H., Stallknecht Newton P., a cura di, *Comparative Literature, Method and Perspective*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1961.

Frye N., *Anatomia della Critica*, trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta Einaudi, Torino 1969; *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1957.

Fubini E., *Estetica della musica*, Il Mulino, Bologna 1995.

Gaddis R. M., *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*, State University of New York Press, Albany 1981.

Gaither M., "Literature and the Arts" in *Comparative Literature*, University of Oregon, Eugene, Oregon 1949, vol. II.

Galli della Loggia E., *L'identità italiana*, Il Mulino, Bologna 1998.

Gandelma C., *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XIX siècle*. Meridiens Klincksieck, Paris 1986.

Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris 1982; trad. it. a cura di R. Novita, *Palinsesti*, Einaudi, Torino 1997.

Gigli B., *Le memorie di Gigli*, Mondadori, Milano 1957.

Giovannini G., "Method in the Study of Literature in its Relation to the other Fine Arts", in *JAAC*, vol.VIII, 1950.

Girardi E., *Guida all'ascolto dell'opera*, Feltrinelli, Milano 1992.

Gnisci A., a cura di, *Letteratura comparata*, Mondadori, Milano 2002.

-----, *Noialtri europei. Saggi di letteratura comparata su identità e luoghi d'Europa*, Bulzoni, Roma 1994.

-----, *Slumgullion. Saggi di letteratura Comparata*, Sovera Multimedia, Roma 1994.

Gnisci A., Sinopoli F., di, *Comparare i comparatisti*, Lithos, Roma 1995.

-----, *Manuale storico di letteratura comparata*, Meltemi, Roma 1997.

Goethe J. W., *Sulla musica*, ed. Studio Tesi, Pordenone 1992.

Gould C., *The Paintings of Correggio*, Cornell University Press, Ithaca, London 1976.

Greene Meyer T., *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton University Press, Princeton 1947.

Greer D., a cura di, *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future*, O. U. P., Oxford, New York 2000.

Guillén C., *Literature as System. Essays towards the Theory of Literary History*, Princeton University Press, Princeton 1971.

-----, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, trad. di A. Gargano, Il Mulino, Bologna 1992<sup>1</sup>, 1998; *Entre lo uno y lo diverso. Introduccion alla literatura comparada*, Critica Barcelona, 1985.

Haberstroh Boyle P., *Women Creating Women. Contemporary Women Poets*, Attic Press, Dublin and Syracuse University Press, New York 1996.

Hermans T., a cura di, *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London, Sidney 1985.

Herméren G., *Influence in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1975.

Holmes S. J., *The Nature of Translation*, Mouton, The Hague, Paris 1970.

Hourriez J., a cura di, *Literales. Art et littérature. Actes du séminaire de Littératures de Besançon*. Diffusion Les Belles Lettres 95, Boulevard Raspail, Paris 1994.

Hunt Dixon J., a cura di, *Encounters. Essays on Literature and the Visual Arts*, Studio Vista, London 1971.

Imberty M., *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Dunod, Paris 1979; trad. it a cura di L. Callegari e J. Tafuri, *Suoni, emozioni, significati. Per una semantica psicologica della musica*, Clueb Editrice, Bologna 1986.

Ingarden R., *L'opera musicale e il problema della sua identità*, Flaccovio, Palermo 1989.

Jost F., *Introduction to Comparative Literature*, Bobs Merrill, Indianapolis 1974.

Kirk R., *Translation Determined*, Clarendon Press, Oxford 1986.

Kirkpatrick R., *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare. A Study of Source, Analogue and Divergence*, Longman, London, New York 1995.

Konstantinovic Z., Scher S. P., Weisstein U., a cura di, *Literature and the other Arts. Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association*, Innsbruck 1979, vol. III.

Kurman G., "Ecphrasis in Epic Poetry" in *Comparative Literature*, University of Oregon, n. 1, vol. XXVI, Winter 1974.

Langdon H., *Caravaggio. Una vita*, Sellerio, Palermo 2001.

Kramer L., "Dangerous Liaisons. The Literary Text in Musical Criticism" in *19<sup>th</sup> Century Music*, vol. XIII, 1989.

-----, *Music and Cultural Practice. 1800-1900*, University of California Press, Berkeley, 1990.

-----, *Music and Poetry. The Nineteenth Century and After*, University of California Press, Berkeley 1984.

Leary L., *Contemporary Literary Scholarship. A Critical Review*, New York 1958.

Lefevere A., *Translation, Rewriting and the Manipulation of Fame*, Routledge, London, New York 1992; trad. it. *La traduzione e la riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, a cura di M. Ulrych, trad. di S. Campanini, Utet libreria, Torino 1998.

Lindenberger H., *L'opera lirica. Musa bizzarra e altera*, Il Mulino, Bologna 1987.

Lowell R., *Imitations*, Faber & Faber, London 1961.

Lund H., *Text as Picture. Studies in the Literary Transformation of Pictures*, The Edwin Mellen Press, Lewiston, Queenston, Lampeter 1992.

Maheux-Forcier L., Pilon J. G., a cura di, *L'écrivain et la musique*, Communications de la XXI rencontre Québécoise internationale des écrivains tenue à Sainte-Adele et à Montréal du 20 au 24 avril 1993, L'Hexagone, Montréal 1994.

Matera V., Nerozzi Bellman P., a cura di, *Il viaggio e la scrittura*, L'Ancora, Napoli 2001.

Melnick C. D., *Fullness of Dissonance. Modern Fiction and the Aesthetics of Music*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, London 1994.

Merriman D. J., "The Parallel of the Arts. Some Misgivings and a Faint Affirmation", in *JAAC*, vol. XXXI, 1972/3.

Moreau P., "Suggestions pour une discipline nouvelle: arts et littérature comparées" in *L'information littéraire*, Septembre/Octobre, 1970.

Munro T., *The Arts and their Interrelations*, Liberal Arts Press, New York 1949.

Nattiez J.J., *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris VIII-Vincennes, Paris 1973; trad. it di R. Dalmonte, *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Einaudi, Torino 1987.

Quintavalle A.C., a cura di, *L'Opera completa del Correggio*, pres. di A. Bevilacqua, Rizzoli, Milano 1970.

Padoan P., *Beniamino Gigli*, Piovan, Abano Terme, Padova 1982.

Panofsky E., *Meaning in the Visual Arts*, Penguin, Harmondsworth 1970, 1955<sup>1</sup>; trad. it. di R. Federici, *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1962.

Parente A., *La musica e le arti*, pref. di G. Pugliese, Eda, Savigliano 1982.

Parlatore E., *Moderni e contemporanei fra letteratura e musica*, Leo S. OLSCHKI editore, Firenze 1941.

Pasolini P. P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999.

-----, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori 1999.

Patrizi G., *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Donzelli Editore, Roma 2000.

Pavarotti A., *Pavarotti. Vivere con Luciano*, Eurodit, Trento 1992.

Pavarotti L., Wright W., *Pavarotti, My World*, Chatto & Windus, London 1995.

Petrobelli P., "Poesia e musica" in *Letteratura italiana*, vol. VI, Teatro, Musica, tradizione dei classici, Einaudi, Torino 1986.

Petrocchi G., *Letteratura e Musica*, Leo S. OLSCHKI editore, Firenze 1975.

Petronio G., *L'attività Letteraria in Italia*, Palumbo, Palermo 1977.

Pichois C., Rousseau A. M., *Littérature Comparée*, A. Colin, Paris 1967.

Piégay-Gros N., *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris 1996.

Polacco M., *L'intertestualità*, Laterza, Bari 1998.

Posner D., "Caravaggio's Homo-erotic Early Works", in *Art Quarterly*, vol. XXXIV, 1971.



Praz M., *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*, The National Gallery of Art, Washington D.C.; O. U. P., Oxford, London, New York 1970.

Proietti P., *Crocevia letterari. Percorsi letterari di frontiera*, Armando Editore, Roma 2000.

-----, a cura di, *Irlandesi*, Sellerio, Palermo 1999.

-----, *La traduzione fra creazione e interpretazione*, in Quaderni di Lingue e Letterature Straniere, Facoltà di Scienze della Formazione, Palermo 1996, n. 17.

-----, *Lontano dalla lingua madre: in viaggio con la narrativa nel secondo Novecento*, Armando, Roma 2000.

-----, *Paradossi del Novecento. Influenze e ricezioni letterarie*, Sellerio, Palermo 2004.

Proietti P., Puglisi G., *Le città di carta*, Sellerio, Palermo 2002.

Pugliese G., *Gigli*, Matteo ed., Treviso 1990.

Quintavalle A. C., a cura di, *L'opera completa del Correggio*, Rizzoli, Milano 1970.

Remak H. H. H., "Comparative Literature, Its Definition and Function" in *Comparative Literature. Method and Perspective*, a cura di P. Newton Stallknecht e H. Frenz, Southern Illinois University Press, Carbondale, III 1961.

Resca G., *La spada e la misericordia. Caravaggio e il demone della violenza*, Armando Editore, Roma 2001.

Rescigno E., *Le trame dell'opera. Tutto su cinquanta capolavori del teatro operistico*, Ricordi, Roma 2000.

Rigolot F., "Ekphrasis and the Fantastic. Genesis of an Aberration" in *Comparative Literature*, University of Oregon, n. 2, vol. XXXIX, Spring 1997.

Robb P. M., *L'enigma Caravaggio*, Mondadori, Milano 2001.

Ross Campell I., *Umbria*, Penguin, London 1996.

Rubboli D., *Luciano Pavarotti. Un tenore con l'aquilone*, Targa Italiana, Milano 1990.

Said Edward W., *Reflections on Exile and other Literary and Cultural Essays*, Granta Books, London 2001.

Sanguineti E., *Per musica*, Ricordi/Mucchi, Modena 1993.

Scher P., "Comparing Literature and Music. Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology", *Comparative Literature*, a cura di C. Brown, Spring 1970.

-----, "Musico-Literary Research in the Last Two Decades" *YCGL*, 1970, n. 19.

-----, a cura di, *Music and Text. Critical Enquiries*, C. U. P., Cambridge, New York 1992.

Schmidgall G., *Literature as Opera*, O. U. P., Oxford, London, New York 1977.

Schwartz E., *The Forms of Feeling Towards a Mimetic Theory of Literature*, Kennicat Press, Port Washington, New York, London 1972.

Seidel M., *Exile and the Narrative Imagination*, Yale University Press, New Haven, London 1986.

Seigneuret J. C., a cura di, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Greenwood Press, New York 1988.

Sharratt B., *Reading Relations. Structures of Literary Production*, Harvester Press, Brighton 1982.

Snell-Hornby M., *Translation Studies. An Integrated Approach*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia 1988.

Souiller D., Troubetzkoy W., *Littérature comparée*, PUF, Paris 1997; trad. it. a cura di P. Proietti e G. Puglisi, *Letteratura comparata*, vol. I-III, Armando Editore, Roma 2001.

Stanford W. B., *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Blackwell, Oxford 1954.

St Aubin de Terán L., a cura di, *Elements of Italy*, Virago, London 2001.

Steiner G., *After Babel*, O. U. P., Oxford, New York 1992; trad. it. di F. Albini, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Sansoni, Firenze 1984.

Still J., Worton M., a cura di, *Intertextuality. Theories and Practices*, Manchester University Press, Manchester, New York 1990.

Stinchelli E., *Le stelle della lirica*, Gremese, Roma 1996.

Swanston Hamish F. G., *In Defence of Opera*, Allen Lane, London 1978.

Van Tieghem P., *La Littérature Comparée*, A. Colin, Paris 1931.

Venuti L., *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London 1995; trad. it. di M. Guglielmi, *L'invisibilità del traduttore, una storia della traduzione*, Armando, Roma 1999.

Volterra V., a cura di, *Melancolia e musica, creatività e sofferenza mentale*, F. Angeli, Milano 2002.

Vouilloux B., *La peinture dans le texte*, Cnrs Langage, Paris 1994.

Weinsheimer J., *Imitation*, Routledge & Kegan. London, Boston 1984.

Weisstein U., *Comparative Literature and Literary Theory. Survey and Introduction*, Indiana University Press, Bloomington, London 1973.

Wellek R., “The Parallelism between Literature and the Arts”, in *English Institute Annual for 1941*, Columbia University Press, New York 1942.

Williams R., *The Country and The City*, Paladin, St Albans, Herts 1975.

Winn A. J., *Unsuspected Eloquence. A History of the Relations between Poetry and Music*, Yale University Press, New Haven, London 1981.

Wright W., *Io, Luciano Pavarotti*, Mondadori, Milano 1981.

**Per un supporto critico all’analisi dei testi di letteratura anglo-irlandese e per un approfondimento del contesto storico-culturale irlandese, sono stati utilizzati i seguenti testi**

Acton C., “Ourselves and Music” in *Éire-Ireland*, Summer 1969.

-----, “The Opera in Ireland: Actual and Potential” in *Éire-Ireland*, Spring 1969.

Agnew P., “When in Rome...” in *The Irish Times*, 7 February 2004.

Allen J., “Italian Opera in Dublin” in *Music in Ireland, 1848-1998*, a cura di R. Pine, Mercier Press, Cork 1998.

Allen M., *Seamus Heaney*, Macmillan, London 1997.

Andrews E., *The Poetry of Seamus Heaney*, Macmillan, London 1990.

-----, a cura di, *Seamus Heaney. A Collection of Critical Essays*, Macmillan, London 1992<sup>1</sup>, 1993.

Arnold B., *The Spire and other Essays in Modern Irish Culture*, The Liffey Press, Dublin 2003.

Arnt M., Badin A. D., Cataldi M., Fissore V., a cura di, *Sean O'Faolain, A Centenary Celebration, Proceedings of the Turin Conference, Università di Torino, 7-9 April 2000*, Trauben, Torino 2001.

AAVV, *An Irish Tribute to Dante, on the Seventh Centenary of his Birth*, curato e pubblicato da Istituto Italiano di Cultura, Dublino 1965.

AAVV, *Echi danteschi. Dantean Echoes*, Trauben, Torino 2003.

AAVV, *Italian Presence in Ireland. A Contribution to Irish-Italian Relations*, Istituto Italiano di Cultura 1964.

Badin A. D., Serpillo G., a cura di, *Insulae/Islands/Ireland*, "The Classical World and the Mediterranean", University of Sassari, Tema, Cagliari 1996.

Banville J., "The Other Great Renaissance. Review of Hyman Timothy, *Sieneese Painting: the Art of a City Republic*" in *The Irish Times*, 20 December 2003.

Bloom H., a cura di, *Seamus Heaney*, Chelsea House Publishers, New Haven, New York, Philadelphia 1986.

Bodkin T., *Report on the Arts in Ireland*, Stationery Office, Dublin 1949.

Boland E., "From the Painting *Back from Market* by Chardin", in *New Territory*, Allen Figgis, Dublin 1967.

-----, *Object Lessons. The Life of the Woman and the Poet in Our Time*, W.W.Norton, New York 1995.

Bonaccorso R., "Sean O'Faolain's Foreign Affair" in *Éire-Ireland*, Spring 1981.

-----, *Sean O'Faolain's Irish Vision*, State University of New York Press 1987.

Böss M., Maher E., a cura di, *Engaging Modernity*, Veritas, Dublin 2003.

Bowe G., "Italy and the *Mezzogiorno*" in *Irish University Review*, n. 6, vol. II, 1959.

Bowen Z., *Mary Lavin*, Lewisburg, Bucknell University Press, Associated University Presses, London 1975.

-----, *Musical Allusions in the Works of James Joyce*, State University of New York Press, New York 1974.

Boydell B., "Dublin" in *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. I, Macmillan, London 1992.

Bradley A., Valiulis Gialanella M., *Gender and Sexuality in Modern Ireland*, University of Massachusetts Press, Amherst 1997.

Brown T., *Ireland's Literature. Selected Essays*, The Lilliput Press, Co. Westmeath, Ireland 1988.

-----, *Ireland. A Sociological and Cultural History 1922-1979*, Fontana Paperbacks, Glasgow 1981.

Browne W. I., "Thomas Murphy: The Madness of genius" in *IUR, Tom Murphy Special Issue*, a cura di C. Murray, Brophy Books, Dublin, vol. XVII, Spring 1987.

Cahalan J. M., *Double Visions. Women and Men in Modern Contemporary Irish Fiction*, Sanford Sternlicht, Syracuse University Press, Syracuse, N. Y. 1999.

Carey P., Malloy C., a cura di, *Seamus Heaney. The Shaping Spirit*, Associated University Presses, Cranbury, New Jersey 1996.

Carlson J., *Banned in Ireland*, Routledge, London 1990.

Carpenter A., "Changing Views of Irish Musical and Literary Culture in Eighteenth-Century Anglo-Irish Literature", in *Irish Literature and Culture*,

a cura di M. Kenneally, Colin Smythe, Gerrards Cross, Buckinghamshire 1992.

-----, a cura di, *Place, Personality and the Irish Writer*, Colin Smythe, Gerrards Cross, Buckinghamshire 1977.

Carson C., “Dante’s Inferno” Canto I, Canto XIII, in AAVV, *Irish Pages, The Justice Issue*, Linen Hall Library, Belfast, Winter 2002/2003.

Carvalho Homem R., “An Interview with Seamus Heaney” in *The European English Messenger*, vol. X, n. 2, Autumn 2001.

Cave R. A., “Innocence by Frank McGuinness” in *Effetto Yeats-Effetto Joyce. Saggi di letteratura irlandese contemporanea*, a cura di C. De Petris, Bulzoni, Roma 1990.

Christensen L., *Elisabeth Bowen. The Later Fiction*, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen, 2001.

Comeford R. V., Cullen M., Hill J. R., a cura di, *Religion, Conflict and Coexistence in Ireland. Essays*, Gill & Macmillan, Dublin 1990.

Coogan T. P., *Ireland in the Twentieth Century*, Hutchinson, London 2003.

Corcoran N., *Poets of Modern Ireland*, University of Wales Press, Cardiff 1999.

-----, *Seamus Heaney*, Faber & Faber, London, Boston 1986.

Corkery D. S., *The Irish*, Eyre & Spottiswoode, London 1968.

Corish P. J., *The Irish Catholic Experience. A Historical Survey*, Gill & Macmillan, Dublin 1985.

Coulton B., *Louis MacNiece in the BBC*, Faber & Faber, London, Boston 1980.

Creagh P., trad. di, *Bell’Antonio*, Harvill, Harper Collins 1993.

-----, trad. di, *Declares Pereira: a True Account*, Harvill, London, 1996.

-----, *Dragon Jack-Knifed*, Heinemann, London 1966.

-----, trad. di, *Six Memos for the Next Millenium*, Jonathan Cape, London 1992.

-----, trad. di, *The Befana's Toy Shop: a Twelfth Night Story*, J. M. Dent and Sons Limited, London 1970.

Cronin A., *A Question of Modernity*, Secker & Warburg, London 1996.

-----, *Dead as Doornails*, The Lilliput Press, Dublin, 1976<sup>1</sup>, 1999.

-----, *Ireland. A Week in the Life of a Nation*, Century Publishing, London 1986.

-----, a cura di, *Heritage Now*, Brandon Book Publishers, Dingle 1982.

Curtin C., Kelly M., O'Dowd L., a cura di, *Culture and Ideology in Ireland*, Officina Typographica, Galway University Press 1984.

-----, Wilson T. M., *Irish Urban Cultures*, Institute of Irish Studies, The Queen's University of Belfast, Belfast, 1993.

-----, Jackson P., O'Connor B., *Gender in Irish Society*, Officina Typographica, Galway University Press, Galway 1987.

Curtis T., a cura di, *The Art of Seamus Heaney*, Poetry Wales Press, Bridgend 1985.

Dalsimer A. M., *Kate O'Brien. A Critical Study*, Gill & Macmillan, Dublin 1990.

Dawe G., *Against Pity. Essays in Irish Poetry*, Lagan Press, Belfast 1995.



-----, “Well-versed in his own vernacular”, in *The Irish Times*, 13 November 2004.

D’Alessandro J. E., De Petris C., Fantaccini F., a cura di, *The Cracked Looking Glass*, Bulzoni, Roma 1999.

De Petris C., “Influenze dantesche nell’opera di Seamus Heaney”, in *Il Veltro*, maggio-agosto 1987.

Dervan M., “Luciano Berio. A Leader of the Avant Garde” in *The Irish Times*, 22 October 2002.

Devine K., a cura di, *Modern Irish Writers and the Wars*, Colin Smythe Limited, Gerrards Cross, Buckinghamshire 1999.

Dower C. A., “Dublin and Musical Culture in the Eighteenth century” in *Éire-Ireland*, Spring, 1987.

Dowling N., “Chilling out in a Fine Villa under the Tuscan Sun”, *The Irish Times*, 18 September 2004.

Dunne A., “Fleeting, Dream-Like Visions” in *The Irish Times*, 31 January 2004.

-----, “Anatomy of a Likeable Genius”, in *The Irish Times*, 20 November 2004.

Ellis S., “Dante and Louis MacNeice. A Sequel to the Commedia” in Havelly N., a cura di, *Dante’s Modern Afterlife, Reception and Response from Blake to Heaney*, Macmillan, London 1998.

Fallon B., *An Age of Innocence, Irish Culture 1930-1960*, Gill & Macmillan, Dublin 1999.

Farinella E., *Italia-Irlanda: un’amicizia secolare al lavoro nell’Unione Europea*, Bonanno, Acireale 1997.

-----, *L’Irlanda, Terra di Magia*, Bonanno, Acireale 1995.

-----, *Un'ombra sull'Europa: la tragedia dell'Irlanda del Nord*, Pellicano Libri, Roma 1990.

Fauset E., *Studies in the Fiction of Jennifer Johnston and Mary Lavin*, Department of Liberal Arts, Nova University, Lauderdale 1998.

Fitzgerald B., Hogan L., a cura di, *Between Poetry and Politics*, The Columba Press, Blackrock, Co. Dublin 2003.

Fleischmann A., a cura di, *Music in Ireland: a Symposium*, Cork University Press, Cork 1952.

Foster T. C., *Seamus Heaney*, O'Brien Press, Dublin 1989.

Fox I., a cura di, *100 Nights at the Opera, An Anthology to Celebrate the 40<sup>TH</sup> Anniversary of the Wexford Festival Opera*, Town House, Dublin 1991.

Frazier A., "Proper Portion. Derek Mahon's *The Hunt By Night*" in *Éire-Ireland*, Winter 1983.

Fuller L., *Irish Catholicism since 1950. The Undoing of a Culture*, Gill & Macmillan, Dublin 2002.

Fumagalli M. C., "'Station Island". Seamus Heaney's *Divina Commedia*' in *Irish University Review*, Spring/Summer, 1996.

-----, *The Flight of the Vernacular. Seamus Heaney, Derek Walcott and the Impress of Dante*, Rodopi, Amsterdam 2001.

Furay J., O'Hanlon R., a cura di, *Critical Moments. Fintan O'Toole on Modern Irish Theatre*, Carysfort Press, Dublin 2003.

Gibbons L., Rockett K., Hill J., a cura di, *Cinema and Ireland*, Croom Helm, London, Sydney 1987.

Gibbons L., *Transformations in Irish Culture*, Cork University Press, Cork 1996.

Goldring M., “*The Bell* pendant la seconde guerre mondiale in *Études Irlandaises*, Université de Lille, décembre 1985, n. 10.

Grennan E., “Prime Durcan. A Collage”, in *The Kilfenora Teaboy. A Study of Paul Durcan*, a cura di C. Toibin, New Island Books, Dublin 1996.

-----, “Real Things”, *Poetry Ireland Review*, vol. XXXXVI, Summer 1995.

Haberer A., *Louis MacNeice. L’homme et la poésie*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 1986.

Hamilton S., “When not in Rome”, in *The Irish Times Magazine*, 6 November 2004.

Hart H., *Seamus Heaney. Poet of Contrary Progressions*, Syracuse University Press, Syracuse, New York 1992.

Havely N., a cura di, *Dante’s Modern Afterlife. Reception and Response from Blake to Heaney*, Macmillan, London 1998.

Harmon M., a cura di, *Irish University Review*, Wolfhound Press, Dublin, n. 1, vol. XV, 1985.

Heaney S., “Envy and Identifications. Dante and the Modern Poet” in *Irish University Review*, n. 1, vol. XV, Spring 1985.

-----, *The Government of the Tongue. The 1986 T. S. Eliot Memorial Lectures and other Critical Writings*, Faber & Faber, London, Boston 1989.

Hegarty S., “Paul Durcan” in *The Irish Times Magazine*, 20 October 2001.

Hunt C., *Contemporary Irish Literature. Transforming Tradition*, Mahony St Martin’s Press, New York 1998.

Hussey G., *Ireland Today. Anatomy of a Changing State*, Penguin Books, Town House 1995.

Hutchinson P., *Done into English. Collected Translations*, The Gallery Press, Co. Meath, Ireland 2003.

Innes C. L., *Woman and Nation in Irish Literature and Society 1880-1935*, The University of Georgia Press, Athens 1993.

Jeffares N. A., *Anglo-Irish Literature*, Macmillan, London 1982.

-----, "Place, Space and Personality and the Irish Writer" in *Place, Space and Personality and the Irish Writer*, a cura di A. Carpenter, Irish Literary Studies, Colin Smythe, Gerrards Cross, Buckinghamshire 1977.

Johnston D., "'Our Bodies' Eyes and Writing Hands' Secrecy and Sensuality in Ní Chuilleanáin's Baroque Art", in *Gender and Sexuality in Modern Ireland*, a cura di A. Bradley e M. Valiulis Gialanella, University of Massachusetts Press, Hamherst, Mass. 1997.

Jordan E., *The Feast of Famine. The Plays of Frank McGuinness*, Peter Lang Bern, New York 1997.

-----, a cura di, *Theatre Stuff. Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*, Carysfort Press, Dublin 2000.

Joyce J., "The Dead" in *Dubliners*, Penguin, London 1996; tr. it. a cura di A. Brillì, *Gente di Dublino*, Mondadori, Milano 1987.

Kee R., *Storia d'Irlanda*, Bompiani, Milano 1995.

Kelly A. A., *Mary Lavin, Quiet Rebel. A Study of her Short Stories*, Wolfhound Press, Portmarnock, Co. Dublin 1980.

Kennedy-Andrews E., a cura di, *The Poetry of Seamus Heaney. A Reader's Guide to Essential Criticism*, Icon Books, Cambridge 2000.

Keogh D., *Ireland and Europe, 1919-1989*, Hibernian University Press, Cork, Dublin 1990.

-----, *Ireland and the Vatican. The Politics and Diplomacy of Church-State Relations 1922-1960*, Cork University Press, Cork 1995.

-----, *The Vatican, the Bishops and Irish Politics 1919-39*, Cambridge University Press, Cambridge, New York 1986.

-----, *Twentieth-Century Ireland. Nation and State*, Gill & Macmillan, Dublin 1994.

Kiberd D., *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*, Vintage, London 1996.

Knowles S., *Bronze by Gold. The Music of Joyce*, Garland, New York 1999.

Kosok H., Zach W., "Literary Interrelations. Ireland, England and the World", vol. I, "Comparison and Impact", *SECL Studies in English and Comparative Literature*, Verlag, Tübingen, Gunter 1987.

Krawschak R., *Mary Lavin. A Check List*, Berlin, Freie Universität, Berlin 1979.

Lee J. J., *Ireland 1912-1985. Politics and Society*, C. U. P., Cambridge, New York 1989.

-----, a cura di, *Ireland. Towards a Sense of Place*, Cork University Press, Cork 1985.

-----, *Reflections on Ireland in the E.E.C.*, Irish Council of the European Movement, Dublin 1984.

-----, O Tuathaigh G., *The Age of de Valera*, Dublin, Ward River Press in association with Telefis Eireann 1982.

Levenson L., *The Four Seasons of Mary Lavin*, Marino Books, Dublin 1988.

Levey, R.M., *Annals of the Theatre Royal, Dublin*, Dollard, Dublin 1880.

Logue P., a cura di, *Being Irish. Personal Reflections on Irish identity*, Oak Tree Press, Dublin 2000.

Lojek H., a cura di, *The Theatre of Frank McGuinness. Stages of Mutability*, Carysfort Press Book Dublin, 2002.

Longley E., *Louis MacNeice. A Study*, Faber & Faber, London, Boston 1988.

-----, "No More Poems About Paintings" in *The Living Stream, Literature and Revisionism in Ireland*, Bloodaxe Books, Newcastle Upon Tyne 1994.

McCartney D., *The World of Daniel O'Connell*, Mercier Press, Dublin, Cork 1980.

McDonald P., *Louis MacNeice. The Poet in his Contexts*, Clarendon Press, Oxford 1991.

McGrath F. C., *Brian Friel's (Post) Colonial Drama*, Syracuse University Press, Syracuse 1999.

McGuinness F., "The Arts and Ideology" in *Crane Bag*, n. 2, vol. IX, 1985.

McKinnon T. W., *Apollo's Blended Dream. A Study of the Poetry of Louis MacNeice*, Oxford University Press, New York, Toronto 1971.

McTigue A., "Resisting, by embracing, nothingness. Reflections of Caravaggio (1573-1610) and his Art in Contemporary Literature" in *Text Into Image. Image Into Text. Proceedings of the Interdisciplinary Bicentenary Conference held at St Patrick's College Maynooth, September, 1995*, a cura di J. Morrison e F. Krobb, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, GA 1997.

Mahon D., "Introduction", *Selected Poems. Philip Jaccottet*, Penguin Books, Harmondsworth 1988.

Marsack R., *The Cave of Making. The Poetry of Louis MacNeice*, Clarendon, Oxford 1982.

Mason P., "Directing *The Gigli Concert*. An Interview", in *Irish University Review. A Tom Murphy Special Issue*, a cura di C. Murray, Brophy Books, Dublin 1987.

Mercier V., "Noisy Desperation. Murphy and the Book of Job" in *Irish University Review. A Tom Murphy Special Issue*, Brophy Books, a cura di C. Murray, Dublin, n. 1, vol. XVII, Spring 1987.

Mikami H., *Frank McGuinness and his Theatre of Paradox*, Colin Smythe, Gerrards Cross, Buckinghamshire 2002.

Miller K., *Seamus Heaney in Conversation with Karl Miller*, Between the Lines, BTL, London 2000.

Moore T., "Prefatory Letter on Music", *The Poetical Works of Thomas Moore*, W.P. Nimmo, Hay and Mitchell, Edinburgh 1891.

Nowlan D., "Innocence at the Gate", *Irish Times*, 8 October 1986.

-----, "Review of the Salvage Shop" in *Irish Times*, 14 October 1999.

-----, "Review of the Salvage Shop" in *Irish Times*, 21 January 1998.

Ó Cuilleanáin C., "The Dark Heart of Italy. Review of *Cosa Nostra. A History of the Sicilian Mafia* by John Dickie" in *The Irish Times*, 21 February 2004.

O'Brien E., *Seamus Heaney. Searches for Answers*, Pluto Press, London, Dublin 2003.

-----, *Seamus Heaney. Creating Irelands of the Mind*, The Liffey Press, Dublin 2002.

O'Brien G., "The Aesthetics of Exile" in *Contemporary Irish Fiction, Themes, Tropes, Theories*, a cura di L. Harte, Macmillan, London 2000.

O'Brien Johnson T., Cairns D., *Gender in Irish Writing*, Open University Press, Milton Keynes & Philadelphia 1991.

O'Donoghue B., "Dante's Versatility and Seamus Heaney's Modernism", in *Dante's Modern Afterlife. Reception and Response from Blake to Heaney*, a cura di N. Havelly, Macmillan, London 1998.

O'Faolain S., "Antonio Fogazzaro" in *The Bell*, n. 6, vol.V., 1941.

-----, *The Life Story of Eamon De Valera*, The Talled Press Limited, Dublin, Cork 1995.

-----, *The Vanishing Hero. Studies in Novelists of the Twenties*, Eyre & Spottiswoode, London 1956.

O'Grady D., "On Kavanagh in Rome II", in *Poetry Ireland Review*, Summer 1992, n. 35.

-----, *Trawling Tradition. Translations 1954-1994*, University of Salzburg, Austria, 1999.

-----, a cura di, *C.P. Cavafy. Selected Poems*, Dedalus Press, Dublin 1998.

O'Kelly P., *The National Symphony Orchestra 1848-1998 A Selected History*, RTE, Dublin 1998.

O'Toole F., *After the Ball*, New Island Books, Dublin 2003.

-----, *Black Hole. The Disappearance of Ireland. Green Card*, New Island Books, Dublin 1994.

-----, *The Ex-Isle of Erin. Images of a Global Ireland*, New Island Books 1996.

-----, *The Lie of the Land*, New Island Books, Dublin 1998.



-----, *Tom Murphy. The Politics of Magic*, New Island Books, Dublin, London 1994.

-----, "Writing the Boom" in *The Irish Times*, 25 January 2001.

Parker M., *Seamus Heaney*, Macmillan, London 1993.

Pellizzi C. M., Vaccaro L., *Storia religiosa dell'Irlanda*, Centro Ambrosiano, Milano 2001.

Pine R., "Frank McGuinness; A Profile", in *Irish Literary Supplement*, vol. X, Spring 1991.

-----, *Music in Ireland, 1848-1998*, Mercier Press, Cork 1998.

Power A., "A Leonardo in the Back Lane" in *The Bell*, a cura di S. O'Faolain, n. 6, vol. II, September 1941.

Powers Leccese A., a cura di, *Ireland in Mind*, Vintage Books, New York 2000.

Ranchetti M., *Verbale, Minutes, Tuairisc*, Istituto Italiano di Cultura, Dublino, Garzanti libri 2002 (trad. in ingl. di E. Ní Chuilleanáin e C. Ó Cuilleánáin, in irl. di G. Rosenstock).

Ray K., "An Interview with Eiléan Ní Chuilleanáin" in *Eire-Ireland*, Spring/Summer Double Issue 1996.

Redshaw Dillon T., *Well Dreams. Essays on John Montague*, Creighton University Press, Omaha, Nebraska 2004.

Reynolds L., *Kate O'Brien. A Literary Portrait*, Colin Smythe Gerrards Cross, Buckinghamshire, Barnes and Noble Books, Totowa 1987.

Roche A., *Contemporary Irish Drama, from Beckett to McGuinness*, Gill & Macmillan, Dublin 1994.

Roy F., *Modern Ireland 1600-1972*, Allen Lane, London 1988.

Ryan R., a cura di, *Writing the Irish Republic. Literature, Culture, Politics 1949-1999*, Macmillan, London 2000.

Salvadori C., *Yeats and Castiglione. Poet and Courtier*, Allen & Figgis, Dublin 1965.

Shakespeare N., “Distiller of the extraordinary”, in *The Times*, 15 March 1986.

Smyth G., *Space and the Irish Cultural Imagination*, Palgrave, New York 2001.

Sonzogni M., “The Tiring Trade of Living”, in *The Irish Times*, 7 August 2004.

Stack T., a cura di, *No Earthly State. God and Patrick Kavanagh. An Anthology*, The Columba Press, Blackrock, Dublin 2002.

Stinton, J.J., “Replicas, Foils and Revelation in some ‘Irish’ Short Stories of William Trevor”, in *Canadian Journal of Irish Studies*, n. 2, vol. XI, 1985.

Tóibín C., “Forza Italia” in *The Sign of the Cross. Travels in Catholic Europe*, Jonathan Cape, London 1994.

Vendler H., *Seamus Heaney*, Harper Collins, London 1998.

Vance N., *Irish Literature. A Social History. Tradition, Identity and Difference*, Basil, Blackwell, Oxford 1990.

Wall E., “Exile, Attitude and the Sin-É Café. Notes on the ‘The New Irish’” in *Éire-Ireland*, Winter 1996.

Walsh C., a cura di, *Stories from a New Ireland. Arrows in Flight*, Scribner Townhouse, London, Dublin, New York 2002.

Walsh T.J., *Opera in Dublin 1705-1797*, Allen Figgis, Dublin 1973.

Ward P., *Exile, Emigration and Irish Writing*, Irish Academic Press, Dublin, Portland 2002.

Welch R., a cura di, *Oxford Concise Companion to Irish Literature*, O.U.P., Oxford, London, New York 2000.

Williams L., “‘The stone recalls its quarry’ An interview with Eiléan Ní Chuilleanáin” in *Representing Ireland, Gender, Class, Nationality*, a cura di, S. Shaw Sailer, University Press of Florida, Gainesville, Orlando 1997.

Wilson Foster J., “The Geography of Irish Fiction” in *The Irish Novel in Our Time*, a cura di M. Harmon, P. Rafroidi, Université de Lille, 1975-6.

Gefter Wondrich R., “Exilic Returns. Self and History Outside Ireland in Recent Irish Fiction” in *Irish University Review*, Special Issue Contemporary Irish Fiction, a cura di A. Roche, n. 1, vol. XXX, Spring/Summer 2000.

Finito di stampare nel mese di gennaio del 2005  
dalla tipografia «Braille Gamma S.r.l.» di Santa Rufina di Cittaducale (Ri)  
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma