UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI LETTERATURE COMPARATE

Dottorato di Ricerca in "Scienze Letterarie (Letterature Comparate)"
XIX ciclo

Tesi di dottorato:

L'arte come "drama" in Richard Wagner e James Joyce

Tutor

Prof.ssa Franca Ruggieri

Candidato:

Sonia Buttinelli

Esame finale 2007

It is terrifying, and makes one dizzy, to gaze into the awful caverns of the human heart. For the poet it is impossible to render in words all that passes at the bottom of this stanchless fount, which responds in turn to the breath of God and of the Devil; [...] he will set before your eyes the outward acts engendered on the surface of those depths: but never can he take you down into them, unveil them to your look. It is reserved for Music alone, to reveal the primal elements of this marvellous nature; in her mysterious charm our soul is shewn this great, unutterable secret.

R. WAGNER, *Halévy and 'La Reine de Chypre'*, 27 febbraio 1842

Human society is the embodiment of changeless laws which the whimsicalities and circumstances of men and women involve and overwrap. The realm of literature is the realm of these accidental manners and humours – a spacious realm; and the true literary artist concerns himself mainly with them. Drama has to do with the underlying laws first, in all their nakedness and divine severity, and only secondarily with the motley agents who bear them out.

J. JOYCE, *Drama and Life*, 20 gennaio 1900

A mio padre

INTRODUZIONE

ALLE ORIGINI DEL "DRAMA"

Gli anni della biografia joyceana che vanno dalla fine del diciannovesimo secolo all'inizio del ventesimo rappresentano una fonte inesauribile di informazioni per chiunque si accinga alla lettura delle opere dello scrittore irlandese. È infatti proprio in quel periodo, profondamente segnato dalla caduta delle certezze positiviste, che va ricercata l'origine di una parte cospicua della poetica, anche successiva, dell'autore dei *Critical Writings*. Del resto, molte delle tematiche esposte, a volte ingenuamente, nelle pagine dei saggi giovanili verranno poi riprese e sviluppate nella produzione più tarda, fino a trovare la loro più completa formulazione in *Finnegans Wake*.

Lettore infaticabile fin dalla prima giovinezza, James Joyce trae spesso ispirazione dalle opere di alcune tra le figure di maggior rilievo del mondo dell'arte di tutti i tempi: Richard Wagner – sullo studio della cui influenza sull'artista irlandese ci si sofferma qui – Giordano Bruno, Walter Pater, Gabriele D'Annunzio – che ne *Il Fuoco* fa più volte riferimento alle idee espresse dal compositore tedesco nei saggi

zurighesi[1] e che nelle ultime pagine del romanzo fornisce una quanto mai commovente descrizione dei funerali del musicista[2] – Friedrich Nietzsche – il cui pensiero filosofico giunge probabilmente a Joyce filtrato attraverso l'opera wagneriana – Henrik Ibsen, Oscar Wilde, William Butler Yeats e tanti altri. Di molte di queste personalità e dell'importante ruolo che hanno svolto nella formazione dell'autore di *Ulysses* si avrà modo di parlare all'interno del presente studio.

Si è cercato di mettere in evidenza alcune tra le numerose categorie wagneriane che costituiscono la "struttura profonda" dei *Critical Writings* – in particolar modo di quelli composti al volgere del secolo – e che emergono, più o meno prepotentemente, dalle pagine del *Portrait of the Artist* del 1904, di *Stephen Hero*, del successivo *Portrait of the Artist as a Young Man* e dell'undicesimo episodio di *Ulysses*, «Sirens», con l'intento di rintracciarne la provenienza all'interno degli scritti teorici del musicista tedesco. Ci si concentrerà maggiormente sull'analisi di due saggi di Wagner, quelli che più di ogni altro sembrano aver affascinato e suggestionato il giovane Joyce: *Art and Revolution* e *The Art-Work of the Future*[3]. Tra le ragioni di questa scelta vi è senz'altro la presenza, nella biblioteca

---

[1] Tra questi uno dei più significativi è senz'altro: "Riccardo Wagner affermava che il solo creatore dell'opera d'arte è il popolo – diceva Baldassarre Stampa – e che l'artista può soltanto cogliere ed esprimere la creazione del popolo inconsapevole… […] V'era dunque nella moltitudine una bellezza riposta, donde il poeta e l'eroe soltanto potevano trarre i baleni", G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, a cura di N. LORENZINI, Milano, Arnoldo Mondatori Editore, 1996, p. 103.

[2] Basti ricordare l'affermazione che segue immediatamente la notizia della morte del compositore: "Il mondo parve diminuito di valore. […] Dall'eroe che giaceva su la bara veniva ai cuori nobili un alto incitamento", G. D'ANNUNZIO, *op. cit.*, p. 317.

[3] Entrambi contenuti in R. WAGNER, *The Art-Work of the Future and Other Works*, trad. di William Ashton Ellis, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1993, (ristampato dalla traduzione inglese del 1895 del volume I di *Richard Wagner's Prose Works*, edito da Kegan Paul), pp. XX, 422.

triestina dello scrittore irlandese – su testimonianza di Richard Ellmann – del primo volume dei *Prose Works* wagneriani, tradotto da William Ashton Ellis;[4] il testo contiene, tra l'altro, i due saggi sull'arte. È tuttavia da tener presente che, a volte, si è fatto riferimento anche ad altri scritti del musicista tedesco – per lo più appartenenti agli stessi anni dei due saggi zurighesi presi in considerazione – e ad alcuni tra i suoi drammi più significativi.

Il metodo che si è scelto di seguire mira a mettere bene in evidenza le corrispondenze, tematiche e lessicali, tra le opere dei due artisti: nasce proprio da qui l'esigenza di un continuo e puntuale riferimento ai testi presi in esame. Inoltre, laddove si è sentita la necessità di mettere il lettore a conoscenza di passi particolarmente pregnanti, ma segnatamente lunghi, dell'opera wagneriana – di più difficile riperimento rispetto a quella joyceana – si è deciso, per non appesantire eccessivamente la struttura dei singoli capitoli, di citarli in appendice. Differente è, per molti versi, il lavoro svolto su «Sirens»: l'undicesimo episodio di *Ulysses,* infatti, può senza alcun dubbio essere definito il più poetico e melodico dell'intera opera. La spiccata qualità lirica del testo non si limita agli innumerevoli riferimenti a musiche e canzoni che sono disseminati un po' ovunque al suo interno: il linguaggio stesso è reso estremamente armonioso grazie

[4] Ellmann, in appendice a *The Consciousness of Joyce*, include la voce sopra citata nella lista dei libri lasciati dall'artista a Trieste alla sua partenza per Parigi, nel 1920. Cfr. R. ELLMANN, *The Consciousness of Joyce*, London, Faber & Faber, 1977, p.132. Il volume in possesso dello scrittore irlandese – R. WAGNER, *Prose Works* ('Art and Revolution', 'The Art-Work of the Future', 'Wieland the Smith', 'Art and Climate', 'A Communication to My Friends'), London, Kegan Paul, 1892, vol. I – è stato fedelmente riprodotto nell'edizione della Nebraska University Press di cui si è detto nella nota precedente. Si è pertanto deciso di citare i frammenti tratti dai saggi in esso contenuti direttamente in inglese, avvalendosi della medesima traduzione di cui fruì James Joyce.

all'uso reiterato, da parte di Joyce, di figure retoriche quali l'allitterazione, la rima, la ripetizione, il parallelismo e l'onomatopeia. Dacchè il ricco tessuto di citazioni musicali è stato già ricorrentemente analizzato in numerosi studi, primi fra tutti i contributi di Zack Bowen, *Musical Allusions in the Works of James Joyce*[5] e *Bloom's Old Sweet Song*[6], che sono ancora oggi tra i testi più significativi per chiunque voglia addentrarsi nella vasta selva dei riferimenti musicali di cui abbondano le opere dello scrittore irlandese, si è scelto di privilegiare l'aspetto più prettamente linguistico.

Tra i primi e più interessanti contributi sul rapporto tra Joyce e il compositore tedesco va menzionato il volume di Franca Ruggieri *Maschere dell'Artista. Il Giovane Joyce*[7], nel quale viene più volte sottolineato l'importante legame che unisce i *Critical Writings* ai *Prose Works* wagneriani. Uno studio critico da cui è inevitabile prendere le mosse è *Joyce and Wagner: A Study of Influence*, di Timothy Martin[8], un contributo considerevole sul tema dell'influsso di Wagner su Joyce, ma che non dà adeguato spazio alla presenza degli scritti zurighesi nell'elaborazione delle idee dei *Critical Writings* – idee che costituiranno poi la base sulla quale lo scrittore irlandese innalzerà l'edificio della propria opera d'arte in tutta la sua grandezza.

Sono inoltre di notevole interesse anche *The Aesthetics of James Joyce*,[9] in cui Jacques Aubert, nel corso di una brillante analisi degli

---

[5] Z. BOWEN, *Musical Allusions in the Works of James Joyce: Early Poetry through Ulysses*, New York, State University of New York Press, 1974, pp. 372.
[6] Z. BOWEN, *Bloom's Old Sweet Song. Essay on Joyce and Music*, Gainesville, University Press of Florida, 1995, pp. XI, 151.
[7] F. RUGGIERI, *Maschere dell'Artista. Il Giovane Joyce*, Roma, Bulzoni, 1986.
[8] T. MARTIN, *Joyce and Wagner: A Study of Influence*, Cambridge, Eng., Cambridge University Press, 1991.
[9] J. AUBERT, *The Aesthetics of James Joyce*, London, The John Hopkins University Press, 1992 (ed. riveduta), pp. X, 176.

scritti giovanili joyceani, mette più volte in evidenza il profondo legame presente tra Wagner e Joyce, *Picking up Airs. Hearing the Music in Joyce's Text*[10], di Ruth Bauerle e *Bronze by Gold. The Music of Joyce*[11], a cura di Sebastian Knowles.

Per quanto riguarda invece il pensiero wagneriano, riveste un ruolo particolarmente importante *Wagner and Philosophy*[12], di Bryan Magee: incentrato soprattutto sugli aspetti teorici dell'opera del compositore, fornisce un quadro esauriente del periodo in cui i saggi zurighesi videro la luce e analizza dettagliatamente il ruolo svolto da alcuni filosofi – Ludwig Feuerbach, Arthur Schopenhauer e Friedrick Nietzsche – nella formazione delle idee alla base degli scritti critici e dei drammi.

Di grande interesse è anche *The Ideas of Richard Wagner*, di Alan David Aberback,[13] in cui viene dato rilievo agli aspetti politici, sociali, religiosi ed estetici della produzione, saggistica e musicale, del compositore tedesco.

---

[10] R.H.BAUERLE, *Picking up Airs. Hearing the Music in Joyce's Text*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1993, pp. XVI, 220.

[11] S.D.G. KNOWLES, (a cura di), *Bronze by Gold. The Music of Joyce*, New York and London, Garland Publishing, Inc., 1999, pp. XLII, 343.

[12] B. MAGEE, *Wagner and Philosophy*, London, Allen Lane-The Penguin Press, 2000, pp. XII, 398.

[13] A. D. ABERBACK, *The Ideas of Richard Wagner. An Examination and Analysis of his Major Aesthetic, Political, Economic, Social, and Religious Thoughts. New Addendum: 'The Ring of the Nibelung': An Interpretive Guide*, Lanham, New York e London, University Press of America, 1988 (ed. riveduta), pp. VIII, 442.

CAPITOLO I

RICHARD WAGNER: IL PERIODO ZURIGHESE

I.1. Implicazioni e suggestioni

Wagner scrisse i saggi conosciuti con il nome di "Scritti Zurighesi" mentre si trovava in esilio nella cittadina svizzera: in seguito alla partecipazione attiva ai moti di Dresda era stato infatti costretto – con l'intento di eludere la condanna emessa sul suo conto dalle autorità locali – a trovare rifugio lontano dalla propria patria. Così il musicista tedesco descrive, nell'autobiografia dettata alla moglie Cosima molto tempo dopo quegli avvenimenti, i giorni infuocati dell'inizio del maggio 1849:

> Il 3 maggio, la folla che si accalcava nelle vie faceva prevedere che sarebbe arrivata dove l'avessero spinta, poiché il riconoscimento della costituzione confederativa tedesca, reclamato da tutte le deputazioni del Paese, era stato rifiutato dal governo con una fermezza che non era nelle sue abitudini.
> [...]

> In quel famoso 3 maggio, mi diressi subito verso quei quartieri della città dove, secondo la voce pubblica, si era versato sangue. Seppi che al momento del cambio della guardia davanti all'arsenale era avvenuta una baruffa tra civili e militari, perché un'audace banda popolare aveva tentato d'impadronirsi del deposito di armi. Contro la folla s'era esercitata la bravura dei soldati, che avevano tirato alcuni colpi a mitraglia.[1]

L'episodio descritto nel brano sopra citato sancì l'inizio ufficiale dei moti di Dresda. È da tener tuttavia presente l'ottica restrittiva adottata dal Wagner maturo nei confronti della propria – supposta – partecipazione ai fatti della primavera del 1849: a distanza di anni il compositore affermò di aver solamente *ostentato* un atteggiamento sovversivo nella speranza che ciò conducesse ad una società in cui l'arte e l'artista avessero una funzione più prominente. Il resoconto fornito in *Mein Leben* conferma tale atteggiamento: il musicista ridimensiona la propria partecipazione ai moti di metà secolo, accusando le autorità locali di aver ingigantito il suo ruolo:

> Ricordo nettamente di essermi sentito attratto da ciò che lo spettacolo aveva di straordinario, *senza* però *sentire il desiderio di schierarmi tra i combattenti*. Ma anche in quel mio *atteggiamento di spettatore* la loro esaltazione finì per vincermi e accrescersi ad ogni passo.[2]

---

[1] R. WAGNER, *Autobiografia*, trad. di S. VARINI, Milano, Dall'Oglio Editore, 1983, pp. 391-93.
[2] R. WAGNER, *op. cit.*, p. 393. Qui, e ovunque nel testo, il corsivo è mio, se non diversamente indicato.

Ma al di là di queste sue affermazioni è pressoché certa la funzione centrale svolta dal compositore in quelle vicende: i sentimenti che sarebbero emersi nelle calde giornate del maggio 1849 erano ben radicati in Wagner fin dalla primissima gioventù. All'età di soli diciannove anni il musicista incontrò Heinrich Laube,[3] figura significativa del movimento letterario e politico della Giovane Germania. Obiettivo principale dell'unione era quello di promuovere la *rinascita* della Germania dopo le umiliazioni subite in seguito alla guerra napoleonica. I membri dell'associazione glorificavano l'erotismo e la vita sessuale, elementi questi riversati dal compositore, con grande fervore, nell'opera generata in quegli anni: *Das Liebesverbot* (*Il Divieto d'Amare*). Le medesime tematiche sarebbero diventate, di lì a poco, parte integrante di tutta la produzione successiva del maestro, in quanto avrebbero trovato conferma nel pensiero e negli scritti di uno dei due filosofi che maggiormente influenzarono Richard Wagner: Ludwig Feuerbach.[4]

---

[3] Heinrich Laube: drammaturgo tedesco (Sprottan 1806 – Vienna 1884). Tra gli scritti giovanili di carattere storico vanno segnalati *Moderne Charakteristiken* (1835) e *Das Junge Europa* (1833-37). Dal 1839 si votò al teatro: tra i suoi primi drammi devono essere ricordati *Monaldeschi* (1841) e *Struensee* (1847). *Graf Essex* (1856) è considerato il suo miglior lavoro teatrale. È del 1865-66 il romanzo storico *Der Deutsche Krieg* – ciclo suddiviso in nove volumi – tra le sue opere più apprezzate.

[4] Ludwig Andreas Feuerbach (Landshut 1804 – Rechenberg, Norimberga, 1872). Il filosofo funge da tramite tra Hegel e Marx. Fu proprio Feuerbach – che tanta influenza era destinato ad avere su Wagner – ad operare per primo la svolta dell'hegelianesimo dall'idealismo al materialismo. Ed è proprio seguendo le sue orme che Marx diede inizio alla formulazione della propria filosofia, per poi "superare il maestro" e continuare per quella strada che è oggi nota a tutti. È con *Das Wesen des Christenntums* (*L'Essenza del Cristianesimo*, 1841) che il pensatore riuscì nell'intento di innalzare il materialismo a componente fondamentale della filosofia dei giovani hegeliani. In quel testo egli sostiene che niente può esistere al di fuori dell'uomo e della natura e che gli esseri sovrumani creati dalla religione altro non sono se non il riflesso fantastico della nostra essenza. La filosofia, per Feuerbach, ha a suo estremo oggetto l'uomo. Fu durante

Degna d'attenzione, sempre a testimonianza del profondo coinvolgimento del musicista tedesco nei moti del '49, è altresì la grande ammirazione per il pensiero anarchico e la duratura amicizia con l'uomo che più ne rappresentava l'ideologia in quel periodo, Mikhail Bakunin[5]. Uno dei punti cardine di tale pensiero era l'inutilità di un leader in una società che avesse raggiunto un determinato livello di civilizzazione: una cooperazione volontaria sarebbe stata degna sostituta della presenza di un'autorità prestabilita. Secondo la visione anarchica una comunità basata sull'imposizione dell'ordine da parte di una figura egemonica o di un governo avrebbe dato inevitabilmente

---

il suo soggiorno zurighese che Wagner si immerse profondamente nella filosofia del pensatore tedesco. Scrive nella sua autobiografia: "Godetti così una calma passeggera, turbata soltanto da una interna agitazione proveniente dalla lettura delle opere di Luigi Feuerbach. […] Ora, a Zurigo, il mio nuovo amico, il maestro di pianoforte Baumgartner, mi portò il libro di Feuerbach *La morte e l'immortalità*. Lo stile lirico e attraente dell'autore esercitò un grande fascino su un novizio come me. […] Feuerbach restò per me il rappresentante della radicale e categorica liberazione dell'individuo dal fardello di retrograde superstizioni connesse all'autorità dogmatica", R. WAGNER, *Autobiografia*, *op. cit.*, pp. 428-29.

[5] Mikhail Aleksandrovič Bakunin, (Tver' 1814 – Berna 1876). Il 1848 lo vede protagonista non esclusivamente in Germania, ma anche in Francia e in Cecoslovacchia. Imprigionato in seguito ai fatti di Dresda insieme a Heubner – membro del Governo Provvisorio Sassone – e Heintze – anch'egli uno dei leader della sommossa del 1849 – viene estradato in Russia e lì, nel 1857, la pena inflittagli viene commutata dall'imperatore Alexander II in un esilio in Siberia. Nel 1859 riesce a fuggire e si rifugia a Londra da dove, in quello stesso anno, giunge in Italia. Qui fonda le premesse del movimento anarchico, senza tuttavia riuscire ad ottenere un ampio consenso popolare. La sua opera maggiore è *Dieu et L'État*, pubblicata postuma nel 1882. Tra le sue citazioni più note, quella riportata qui di seguito – tratta da *God and the State* – racchiude i massimi ideali anarchici bakuniani: "The liberty of man consists solely in this: that he obeys natural laws because he has *himself* [in corsivo nel testo] recognized them as such, and not because they have been externally imposed upon him by any extrinsic will whatever, divine or human, collective or individual", M.A. Bakunin, *God and the State*. With a New Introduction and Index of Persons by Paul AVRICH, New York, Courier Dover Publications, 1970, p. 30. Una copia del volume di cui si è detto sopra figurava, tra l'altro, nella biblioteca triestina di Joyce; cfr. R. ELLMANN, *The Consciousness of Joyce*, *op. cit.*, p. 100 e, a proposito dell'influenza di Bakunin su alcuni passi di *Ulysses*, pp. 83-84.

luogo a conflitti di ogni genere. Nella società auspicata dagli aderenti al movimento non vi sarebbe stato bisogno di denaro: l'obiettivo da perseguirsi era il ritorno ad una vita in armonia con la natura e con se stessi. È probabilmente partendo da tali principi che l'autore degli scritti zurighesi svilupperà quell'odio inesauribile nei confronti del capitalismo industriale centrale nei saggi critici di metà secolo.[6]

Negli articoli politici di quegli anni è fondamentale l'idea di un cambiamento totale generato da un sovvertimento dell'ordine esistente. Era necessario "spazzare via" ogni residuo del vecchio assetto politico per poter creare una società in grado di progredire senza la presenza ingombrante di un governo. A tale proposito una delle immagini ricorrenti nelle opere wagneriane è quella della distruzione tramite il fuoco.[7]

In conclusione, il seme rivoluzionario gettato a Dresda nel maggio del 1849 trovò in Richard Wagner un terreno d'elezione, fertile, pronto ad accogliere il germe della ribellione.

Il pomeriggio del 5 maggio cinquemila soldati delle truppe governative si scontrarono con tremila rivoltosi non sufficientemente armati e sostenuti solo da volontari provenienti da altri luoghi della Sassonia: dopo due cruenti attacchi l'esercito ministeriale sbaragliò le milizie sovversive lasciandosi dietro una scia di duecentocinquanta morti e molte centinaia di feriti. La mattina del 9 maggio i ribelli si arresero e batterono in ritirata. I leader rivoluzionari vennero arrestati e condannati a morte o all'imprigionamento a vita; fu proprio per

---

[6] Cfr. il capitolo X.

[7] In una lettera datata 1850 Wagner scrive: "I no longer believe in any other revolution than that which begins with the burning down of Paris", cit. in B. MAGEE, *Wagner and Philosophy*, *op. cit.*, p. 40. ["Non credo più in alcuna rivoluzione se non in quella che abbia inizio con il rogo di Parigi", [mia la traduzione].]

sfuggire una simile sorte che Richard Wagner, nei giorni immediatamente successivi la sconfitta, partì alla volta di Weimar, dove giunse il 13 di quel mese. La mattina del 28 il compositore si trovava in salvo su di un battello a Lindau; di lì a Rorscach e poi, in diligenza, a Zurigo, dove sarebbe rimasto – fatta eccezione per spostamenti più o meno brevi – fino al 1972.

I.2. Gli scritti zurighesi

Nella città svizzera il compositore si dedicò alla stesura di quei saggi – opere tra il filosofico, il politico e l'estetico – noti con il nome di "Scritti Zurighesi". Nei cinque anni durante i quali tali prose videro la luce "la vera e intera fisionomia della sua [di Wagner] opera futura […] gli apparve dinanzi agli occhi ed egli decise di compiere la sua missione".[8] I quattro interventi maggiori sono: *Die Kunst und die Revolution* (*L'Arte e la Rivoluzione*, scritto in quattordici giorni nel 1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (*L'Opera d'Arte dell'Avvenire*, datato novembre 1849), *Oper und Drama* (*Opera e Dramma*, composto tra il novembre del 1850 e il febbraio del 1851) e *Eine Mitteilung an meine Freunde* (*Una Comunicazione ai Miei Amici*, redatto anch'esso nel 1851); tra i minori va indubbiamente ricordato – anche per le implicazioni che lo legheranno a James Joyce e alla stesura di *Ulysses* – *Das Judenthum in der Musik* (*Il Giudaismo nella Musica*, completato nel 1850). In questi scritti l'elemento utopistico predomina incontrastato: è intenzione di Wagner mutare il mondo in maniera, irreversibile in modo tale da permettere la nascita di una

[8] P. ISOTTA, «Le Ali di Wieland», in R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, a cura di P. ISOTTA, Milano, Rizzoli (Il Ramo d'Oro), 1983, p. 35.

società e di un popolo che siano in grado di accogliere, capire ed apprezzare la sua arte, proprio come accadeva nell'Atene del V secolo.

La prima delle opere qui prese in considerazione vide la luce a Parigi, ove il compositore soggiornò tra la fine del maggio e l'inizio del luglio di quel 1849 così denso di speranze e delusioni. Il saggio si impernia sulla necessità di un rivolgimento dell'ordine costituito: affinché la società auspicata da Wagner possa divenire realtà è infatti necessario l'avvento di un moto rivoluzionario. Tra le altre tematiche trattate, particolare attenzione viene prestata alla condizione privilegiata in cui vissero ed operarono gli abitanti della Grecia del V secolo e, di contro, alla situazione di estremo disagio in cui il compositore e i suoi contemporanei si trovano ad agire. Il musicista lancia anche un'aspra critica nei confronti del cristianesimo e del capitalismo industriale, definendole due tra le cause principali dello stato di degrado in cui versa la coeva arte. La maggior parte degli argomenti trattati in *Art and Revolution* non erano sconosciuti al Wagner saggista: l'8 aprile del 1849 – poco prima dello scoppio dei moti di Dresda – un articolo intitolato *Die Revolution*[9], che comprende molti dei motivi e dei temi poi sviluppati nel saggio parigino e nel ciclo del *Ring*, venne pubblicato sul *Volksblätter*, il giornale edito dall'amico August Röckel.[10] Come scrive Aberback:

---

[9] Cfr. R. WAGNER, «La Rivoluzione», in *Scritti Scelti*, a cura di D. MACK, intr. di E. BLOCH e trad. di S. DANIELE, Parma, Ugo Guanda Editore, 1988 (I ed.: Longanesi 1983), pp. 101-108. Per maggiori informazioni sull'articolo e sulle sue peculiarità linguistiche e tematiche, cfr. pp. 115-17.

[10] August Röckel, assistente di Wagner. Fu tra i maggiori ammiratori e amici del musicista tedesco. Nel 1848 diede rifugio, nella propria abitazione di Dresda, a Mikhail Bakunin, che tanto avrebbe influenzato l'autore degli scritti zurighesi. Negli anni che precedettero l'insurrezione divenne un fervente rivoluzionario e diresse il giornale radicale *Volksblätter*, di cui Wagner si occupò dopo la fuga

> In *Art and Revolution* he [Wagner] forged the first link in the symbiotic relationship between aesthetics and man's political, economic, and social world. Although the ultimate synthesis would be found in *The Ring of the Nibelung*, the genesis began in Paris in 1849.[11]

A distanza di soli pochi mesi dalla stesura di quel primo saggio, il compositore concepì *The Art-Work of the Future*, caratterizzato da un'attenzione ancora maggiore alle esigenze dell'arte. Evidenti sono le suggestioni ricavate dalla lettura delle opere di Ludwig Feuerbach, cui il lavoro è dedicato. L'influenza del filosofo è rintracciabile fin dal titolo, modellato su quello di un testo del maestro: *Grundsätze der Philosophie der Zukunft* (*Principi della Filosofia dell'Avvenire*). Tali condizionamenti non si limitano ad un piano strettamente contenutistico, ma fanno sentire la propria presenza anche dal punto di vista dello stile: il linguaggio risente infatti dell'eloquio "ermetico" del pensatore ottocentesco ed è quindi faticoso, astratto e complesso.

---

dell'amico in Boemia. Tornato nella città tedesca all'alba dello scoppio dei disordini, venne arrestato e imprigionato. Rimase comunque in contatto con il maestro, con il quale istaurò una fitta rete di corrispondenza che si protrasse per moltissimi anni. Una copia del volume del carteggio Wagner-Röckel è stata catalogata da Richard Ellmann tra i testi presenti nella biblioteca triestina di Joyce: R. WAGNER, *Letters to August Röckel*, trans. E. C. SELLAR, Bristol Arrowsmith, n.d.. Introductory essay by H. CHAMBERLAIN. (Cit. in R. ELLMANN, *The Consciousness of Joyce*, *op. cit.*, p. 132.)

[11] A. D. ABERBACK, *The Ideas of Richard Wagner. An Examination and Analysis of his Major Aesthetic, Political, Economic, Social, and Religious Thoughts. New Addendum: 'The Ring of the Nibelung': An Interpretive Guide*, Lanham, New York and London, University Press of America, 1988 (ed. riveduta), p. 18. "In *L'arte e la Rivoluzione* egli [Wagner] ha plasmato il primo nucleo della relazione simbiotica esistente fra l'estetica e l'universo politico, economico e sociale degli esseri umani. Sebbene a tutto ciò verrà data una sistematizzazione definitiva solamente nei drammi che compongono *L'Anello del Nibelungo*, tutto ebbe inizio a Parigi nel 1849", [mia la traduzione].

Tra le idee che animano lo scritto vanno indubbiamente ricordati i frequenti riferimenti alla natura "superiore" dell'artista, al ruolo preponderante che egli sarà chiamato a ricoprire nella società dell'avvenire, al "drama" inteso come fusione di tutte le arti e, in particolar modo, alle nozioni di popolo, comunità e necessità.

Terminata la stesura di *The Art-Work of the Future* Wagner, resosi conto delle innumerevoli indeterminatezze in esso contenute, si risolse a proseguire nella direzione intrapresa con quel saggio e ad approfondire gli aspetti ivi trascurati: nacque così *Opera and Drama*. In una lettera all'amico Uhlig[12] scritta nel febbraio del 1850, si legge, a proposito di questo lavoro: "Here you have my testament: I may as well die now – anything further that I could do, seems to me a useless piece of luxury!".[13] E ancora, in un passo di *A Communication to my Friends* denso di interessanti informazioni circa la natura dello scritto da poco terminato, il compositore dice:

> In my latest literary work, *Opera and Drama* [in corsivo nel testo], I then showed, in a preciser handling of the sheer artistic aspect of the matter, how *Opera* [in corsivo nel testo] had been hitherto mistaken by critics and artists for that artwork in which the seeds, nay even the fruitage of the Artwork of the Future, as I conceived it, had already come to

[12] Theodor Uhlig, musicista e autore di scritti teorici (Wurzen 1822, Dresda 1853). Violinista nell'orchestra del teatro di Dresda, fu tra i primi ammiratori e seguaci di Wagner e mantenne con il maestro un'attiva corrispondenza anche nel corso del lungo esilio svizzero di quest'ultimo. Le lettere, raccolte in volume, sono interessanti soprattutto in quanto contengono numerose testimonianze degli ideali politico-artistici wagneriani negli anni immediatamente successivi alla disfatta di Dresda.

[13] Cit. in A. D. ABERBACK, *op. cit.*, p. 23. "Questo è il mio testamento: adesso potrei anche morire. Qualunque altra cosa io facessi mi sembrerebbe solo un inutile ornamento", [mia la traduzione].

> light of day; and *I proved that alone by a complete reversal of the procedure hitherto adopted in Opera, could the artistic Right be done*, inasmuch as I based upon my own artistic experiences my demonstration of *the logical and only fit relation between the Poet and Musician*.[14]

Fa qui nuovamente la sua apparizione la nozione di arte rivoluzionaria: il solo evento in grado di garantire la creazione dell'opera d'arte dell'avvenire in tutta la sua maestosità è un rivolgimento incondizionato delle metodologie e degli strumenti estetici. Attraverso *Opera and Drama* Wagner sentiva di aver esaurito il proprio compito di scrittore e saggista, tanto da poter affermare che:

> *With that work, and with the present Communication, I now feel that I have done enough for the impulse which lately make me take the Writer's pen*; for I think I may venture to say, that whoso [*sic*] does not even yet understand me, can never in any circumstances understand me, – because he *will* [in corsivo nel testo] not.[15]

---

[14] R. WAGNER, «A Communication to my Friends», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 383. "Nel mio ultimo scritto *Opera e Dramma*, ho mostrato poi, approfondendo con maggiore determinazione le questioni puramente artistiche, come l'"opera" sia stata finora erroneamente considerata da critici ed artisti come l'opera d'arte nella quale erano già apparsi i germi o addirittura la forma completa dell'opera d'arte dell'avvenire nei termini già esposti; e ho dimostrato che la vera soluzione è subordinata solo al rovesciamento completo dei procedimenti artistici finora in uso nell'opera, basandomi a questo riguardo proprio sul risultato delle mie stesse esperienze d'artista, esponendo cioè il rapporto razionale, il solo adeguato e fruttuoso, nel quale devono collaborare il poeta e il musicista", traduzione di F. GALLIA, R. WAGNER, *Una Comunicazione ai miei Amici*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1985, p. 126.

[15] *Ibidem*. "Con questo lavoro e con la presente comunicazione sento di aver soddisfatto all'impulso che mi ha portato a diventare uno scrittore e credo di poter

Nello stesso anno in cui *Opera and Drama* venne pubblicato, un altro degli scritti zurighesi vide la luce: *A Communication to My Friends*. Il musicista si proponeva così di spiegare il comportamento da lui assunto nel corso degli anni immediatamente precedenti e seguenti la disfatta dei moti rivoluzionari; alla base di una simile necessità si pone l'esigenza, sempre più pressante, di essere compreso appieno. L'estremo interesse del volume di memorie è da ricercarsi nel fatto che in esso non è esclusivamente la vita del compositore ad essere narrata ed analizzata: le numerose considerazioni riguardo le opere concepite in quegli anni lo rendono, infatti, una testimonianza autobiografica eccezionale,

> una sorta di autobiografia […] per molti versi ancora più interessante di *Mein Leben*: si tratta di un'autobiografia interiore piuttosto che degli eventi, l'autocoscienza artistica è spinta all'estremo, l'analisi che l'autore fa dei propri procedimenti tecnici e della loro necessità è tale che la critica successiva non ha potuto aggiunger molto di più; infine la sicurezza profetica su quello che avrebbe dovuto essere ancora svolto e non era che un progetto è assoluta: Wagner ne parla come se l'avesse davanti agli occhi.[16]

---

dire che chi adesso non mi comprende ancora, non potrà comprendermi in nessun caso e in nessuna circostanza poiché non lo 'vuole'", R. WAGNER, *Una Comunicazione ai miei Amici*, *op. cit.*, pp. 126-27.

[16] P. ISOTTA, «Le Ali di Wieland», in R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 36.

All'agosto del 1850 risale *Judaism in Music*, testo del quale Joyce possedeva una copia[17] – circostanza documentata da Richard Ellmann[18] – e che consultò nel corso della stesura di *Ulysses*. Come ha messo in evidenza Patrick Gillespie,

> from the *Judaism in Music* text Joyce extracts specific references to Mendelssohn and to Jesus and, by taking them out of context, turns Wagner's arguments against him. "Mendelssohn was a jew … and the Saviour was a jew and his father was a jew. Your god (*U*, 342)".[19]

Il breve articolo, nel quale il musicista – sotto lo pseudonimo di K. Freigedank – sferra un asperrimo attacco nei confronti degli ebrei, apparve, in due parti, sul *Neue Zeitschrift für Musik*. Tra le ragioni alla base dell'antisemitismo wagneriano, assumono particolare rilievo nello scritto alcuni moventi di carattere prettamente personale, l'incolmabile divario culturale tra i due popoli e lo sterminato potere economico giudaico: "What the great artists have toiled to bring into being for two thousand years, the Jew today turns into an art business."[20] Una delle rare note positive in quel saggio è costituita dagli apprezzamenti rivolti, nell'ultimo paragrafo, all'amico Heinrich

---

[17] R. WAGNER, *Judaism in Music*, trad. di E. EVANS, London, William Reeves, 1910.
[18] R. ELLMANN, *The Consciousness of Joyce*, *op. cit.*, p. 132.
[19] M. P. GILLESPIE, *Inverted Volumes Improperly Arranged. James Joyce and his Trieste Library*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1983, p. 72. Il passo cui il critico fa riferimento si trova in J. JOYCE, *Ulysses*, a cura di J. JOHNSON, Oxford, New York, Oxford University Press (Oxford World's Classics), 1998 (I ed. Oxford: 1993), p. 327.
[20] Cit. in A. D. ABERBACK, *op. cit.*, p. 213. "Ciò che grandi artisti, per duemila anni, hanno faticato a creare, oggi l'Ebreo lo trasforma nel commercio dell'arte", [mia la traduzione].

Heine[21]: "I have said that the Jews have produced no real poet. We must now consider Heinrich Heine […]. He was the conscience of Judaism".[22]

La delusione causata dal fallimento della rivoluzione di Dresda – e degli ideali che l'avevano animata – segnò per il musicista l'inizio di un percorso interiore di mutamento profondo, culminato nel rifiuto della politica e nel ripiegamento in se stesso. Tuttavia, l'evento che più di ogni altra cosa condusse Wagner alla disillusione nei confronti della ragion di Stato è da rintracciarsi nei fatti avvenuti nel dicembre del 1851 a Parigi:

> La notizia del colpo di Stato del 2 dicembre mi parve assolutamente incredibile: anziché l'organizzazione definitiva del mondo, il crollo! Quando il successo delle manovre reazionarie parve consolidato, con tutta l'apparenza di voler durare a lungo, *io mi distolsi da quel mondo enigmatico con*

[21] Heinrich Heine, poeta di origine ebraica (Düsseldorf, 13 dicembre 1797 – Parigi, 17 Febbraio 1856). Nel 1831 si trasferì nella capitale francese, dove avrebbe trascorso il resto della sua vita. Nel corso del soggiorno parigino svolse una cospicua attività di giornalista e critico letterario, impegnandosi a divulgare la cultura tedesca in Francia e a far conoscere la civiltà della propria patria alla nazione che lo ospitò per venticinque anni. Wagner venne in contatto con le opere di Heine fin dagli anni degli studi universitari a Lipsia ed ebbe l'onore di conoscerlo durante il suo primo viaggio a Parigi. Il poeta era inoltre membro della Giovane Germania, associazione ben nota al compositore in seguito all'amicizia con Heinrich Laube (cfr. p. 11). Tra le sue opere principali vanno ricordate la raccolta di liriche *Buch der Lieder* (1827), con la quale accrebbe notevolmente la propria fama, il corpus degli scritti politico-giornalistici, riunito nei volumi *Französische Zustände* e *Lutetia* e le poesie dell'ultimo periodo: i *Memoiren*, in parte perduti, i *Geständmisse* e il *Romancero*.

[22] R. WAGNER, *Judaism in Music*, cit. in B. MAGEE, *Wagner and Philosophy*, London, Allen Lane-The Penguin Press, 2000, p. 355. "Ho detto che gli ebrei non hanno prodotto nessun vero poeta. Dobbiamo però prendere ora considerazione Heinrich Heine. […] Egli è stato la coscienza dell'ebraismo", [mia la traduzione].

> *l'indifferenza che si ha per un problema che non metta conto di risolvere*.[23]

Il compositore fu talmente colpito dall'accadimento da suggerire all'amico Theodor Uhlig di datare tutte le loro lettere – da quel momento in poi – "dicembre 1851" poiché, da quella data in avanti, il futuro in cui avevano sempre creduto e per il quale avevano combattuto senza posa non avrebbe mai visto la luce:

> Per beffarci delle nostre antiche illusioni, invitai Uhlig a considerare il 1852 come non venuto, e per un po' continuammo a datare le nostre lettere: dicembre 1851, di modo che quel mese ebbe una lunghezza smisurata. Ma non tardai a cadere in preda a una straordinaria depressione morale.[24]

Il sentimento subentrato in Wagner dopo quel fatidico avvenimento fu l'accettazione dell'immutabilità della condizione umana. Da questa nuova consapevolezza scaturì un'immersione nel metafisico, alimentata soprattutto dall'accostamento al pensiero e alle opere di Arthur Schopenhauer[25].

---

[23] R. WAGNER, *Autobiografia*, *op. cit.*, p. 477.
[24] *Ibidem*.
[25] *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Il Mondo come Volontà e Rappresentazione*), era stato pubblicato nel novembre del 1818. La prima edizione era passata quasi inosservata. Nel 1844 l'autore ne aveva diffuso una seconda, ampliata di un volume, ma dovette attendere ancora quasi dieci anni prima che l'opera iniziasse a godere di una più ampia circolazione. Anche Schopenhauer, così come Feuerbach e Wagner, considerava l'elemento erotico parte integrante della vita umana e, quindi, della creazione artistica ed attribuiva alla musica un ruolo preminente all'interno dell'universo estetico. Scrive in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Il Mondo come Volontà e Rappresentazione*): "Il compositore

disvela l'intima essenza del mondo, in un linguaggio che la ragione di lui non intende: come una sonnambula magnetica dà rivelazione di cose, delle quali sveglia non ha concetto alcuno. In un compositore quindi, meglio che in ogni altro artista, è l'uomo dall'artista in tutto separato e distinto", A. SCHOPENHAUER, *Il Mondo come Volontà e Rappresentazione*, intr. di C. VASOLI, trad. di P. SAVJ-LOPEZ e G. DE LORENZO, Roma e Bari, Laterza, 2002, p. 290. E ancora: "Tutte le possibili aspirazioni, eccitazioni e manifestazioni della volontà; tutti quei fatti interni dell'uomo, che la ragione getta nell'ampio concetto negativo di sentimento, sono da esprimere nelle infinite melodie possibili; […] una musica adatta […] sembra dischiudercene il senso più segreto, ed esserne il più esatto, il più limpido commentario", A. SCHOPENHAUER, *op. cit.*, p. 292; "In tutta questa trattazione intorno alla musica mi sono sforzato di render chiaro, come ella in un *linguaggio universalissimo* esprima l'essenza intima, l'in sé del mondo, […] e l'esprima in una materia particolare, ossia con semplici suoni, con la massima determinatezza e verità", A. SCHOPENHAUER, *op. cit.*, p. 294. Richard Wagner lesse per la prima volta le opere di Arthur Schopenhauer nel 1854 – solo pochi anni prima della morte del filosofo, avvenuta nel 1860 – e riportò un dettagliato resoconto delle emozioni e delle sensazioni provate in quell'occasione in *Mein Leben*. Le pagine dell'autobiografia relative a quel periodo, che costituiscono un documento interessante e affascinante al tempo stesso, sono riportate – nella traduzione di Sergio Varini – in appendice al presente studio. Va inoltre sottolineato come, tramite la lettura delle opere di Schopenhauer, Wagner entrò in contatto anche con il pensiero di Immanuel Kant, di cui l'autore di *Die Welt als Wille und Vorstellung* era un ammiratore e seguace.

CAPITOLO II

IL COMPITO DELL'ARTISTA

> *It is possibile that the delusion I have with regard to my power to write will be killed by adverse circumstances. But the delusion which will never live me is that I am an artist by temperament.*[1]
>
> J. JOYCE, lettera a Stanislaus, circa 24 settembre 1905

Richard Wagner, in una lettera alla sorella – Clara Wolfram – scritta il 1° dicembre del 1849, ebbe a dire:

> I at any rate have had to do what you aren't doing: to meditate upon the cause and connexion of circumstances that now make honest zealous effort altogether fruitless, be it in Art or wherever you please. To meditate upon this, means *to rebel*

[1] J. JOYCE, *Selected letters of James Joyce*, a cura di R. ELLMANN, London Faber and Faber, 1992, (I edizione 1957, The Viking Press; I edizione Faber and Faber Limited 1975), p.77. "È possibile che l'illusione che ho riguardo alla mia capacità di scrivere sarà uccisa da circostanze avverse. Ma l'illusione che non mi lascerà mai è che sono un artista per natura", traduzione di G. MELCHIORI, J. JOYCE, *Lettere*, scelta a cura di G. MELCHIORI, Milano, Mondadori, 1974, p. 104.

> *against the whole concatenation*; and the stronger my artistic enthusiasm, the sincerer and more imperious is my *feeling of revolt against the vulgarity, philistinism, effrontery and contemptibleness in our whole blessed round of circumstances. Of far more weight than writing operas,* and fresh supplies of operas which no one cares a rap for, *do I now hold it to express myself in public on our art-conditions*.[2]

Erano i mesi immediatamente successivi al fallimento dei moti rivoluzionari di Dresda e il musicista, che vi aveva preso parte in prima persona militando tra le file dei rivoltosi, era stato da poco costretto a lasciare la Germania alla volta di Zurigo. Aveva recentemente terminato la stesura del *Lohengrin*, dramma con il quale sentiva di essere riuscito a sviluppare l'opera romantica tedesca portandola agli estremi limiti, tanto da credere di aver esaurito le possibilità di quel genere. Per i cinque anni e mezzo che sarebbero seguiti, infatti – come annunciato nella lettera alla sorella – il musicista abbandonò l'arte del comporre e si dedicò alla stesura di quei saggi conosciuti con il nome di "Scritti Zurighesi". D'altra parte, non è difficile rintracciare fra le righe accenti e tonalità che, solo un cinquantennio dopo, costituiranno uno dei tratti distintivi della prosa

[2] R. WAGNER, *Family Letters*, a cura di J. DEATHRIDGE, trad. di W. A. ELLIS, Houndmills, Basingstoke, Hampshire e London, Macmillan Press, 1991 (ed. ampliata e riveduta), pp. 153-54. "Ma quel che non fate voi, debbo fare io – riflettere sulle cause e sull'insieme di circostanze che ora annichiliscono ogni nobile impresa, in arte come in qualsiasi altra cosa. E riflettere su tutto ciò significa insorgere contro l'intero stato delle cose così come sono; e più forte è il mio entusiasmo artistico, tanto più imparativa e contraria a ogni compromesso è la mia ribellione contro tutto ciò che sia basso, filisteo, impudente, e miserabile nel maledetto presente. Mi sembra che una cosa più importante che scrivere opere e ancora opere alle quali nessuno bada sia per me esprimere pubblicamente il mio pensiero sullo stato dell'arte", trad. di P. ISOTTA, «Le Ali di Wieland», in R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 41.

dei saggi di James Joyce. Basti pensare al tono profetico che caratterizza l'ultimo paragrafo del *Portrait of the Artist* del 1904.[3] Lì, nella parte conclusiva, il linguaggio muta sensibilmente: è più sciolto, assume delle valenze sociali più immediate e si fa carico di una dimensione rivoluzionaria, quella di sollecitare le coscienze addormentate dell'Irlanda e degli irlandesi, dando voce a un popolo rinnovato:

> Un linguaggio che è conversevole, letterario, biblico allo stesso tempo. È un linguaggio tanto più criptico quanto più rimane a mezza via tra un'allusione al fatto biografico e una sua trasvalutazione simbolica non sempre probabile. […] la profezia-messaggio finale […] è la parola dell'impegno dell'artista per il futuro dei popoli.[4]

Quella presentata nel finale del *Portrait* è, sempre nelle parole di Franca Ruggieri,

> una prospettiva europea e mondiale […], una visione, appunto politico-estetica, che vede l'artista innominato dare la parola alle moltitudini, alle masse del futuro, alle nazioni

[3] Uno tra i primi e più interessanti studi sul saggio del 1904 è, ancora oggi, il brillante contributo di Giorgio Melchiori sui due stadi intermedi che diedero luogo al *Portrait of the Artist as a Young Man*. Cfr. G. MELCHIORI, «La Genesi di Dedalus: Dal 'Ritratto dell'Artista' del 1904 a 'Stephen Hero'», in J. JOYCE, *Racconti e Romanzi*, a cura di G. MELCHIORI, Milano, Arnoldo Mondatori Editore (I Meridiani), 1999, (VII ed.; I ed. Mondatori: 1974), pp. 519-529. Cfr. anche G. MELCHIORI, *Joyce: Il Mestiere dello Scrittore*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 57-72.

[4] F. RUGGIERI, *Maschere dell'Artista*, *op. cit.*, pp. 129-131.

> dell'avvenire che nasceranno dalla distruzione del vecchio ordine.[5]

Scrive infatti Joyce:

> To those *multitudes*, not as yet in the womb of humanity but surely engenderable there, *he would give the word: Man and woman, out of you comes the nation that is to come, the lightining of your masses in travail;* the competitive order is employed against itself, the aristocracies are supplanted; and amid the general *paralysis* of an insane society, the confederate will issues in action.[6]

Sembra superfluo sottolineare come il tono e le immagini contenute nel paragrafo sopra citato siano di chiara ascendenza wagneriana: negli scritti del musicista tedesco ci si imbatte sovente in definizioni quali "the society of the future", "the manhood of the future", "the artist of the future" e "the art-work of the future".[7] L'uso, da parte di

---

[5] F. RUGGIERI, *op. cit.*, p. 131.

[6] J. JOYCE, «A Portrait of the Artist», in M. BEJA (a cura di), *James Joyce: "Dubliners" and "A Portrait of the Artist as a Young Man"*, London, The Macmillan Press (Casebook Series), 1973, p. 48. "A quelle moltitudini non ancora nel grembo dell'umanità ma certamente generabili in esso, egli dava la parola. Uomo e donna, da voi nasce la nazione a venire, il fulmine generato dalle vostre masse nel travaglio del parto; l'ordine concorrenziale si ritorce su se stesso, le aristocrazie sono soppiantate; e nella paralisi generale di una società impazzita, la volontà confederata entra in azione", traduzione di G. MELCHIORI, J. JOYCE, «Ritratto dell'Artista», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 541.

[7] Cfr. *Art and Revolution*: "The Music of the Future" (p. 25); "The associate Manhood of the Future" (p. 28); "The noblest, fairest temple of the true Art of the Future" (p. 60); "The Art-work of the Future" (p. 61); "The altar of the future" (p. 65). Cfr. anche *The Art-Work of the Future*: "The mutual Art-work of the Future" (p. 77); "Work of the Future" (p. 88); "The Manhood of the Future" (*ibidem*); "The Art-work of the Future" (*ibidem*, ripetuto anche alle pp. 90, 126, 131, 155, 182, 196, 208); "The Religion of the Future" (p. 90); "The great and universal

Joyce, di espressioni come "multitudes, not as yet in the womb of humanity but surely engenderable there" e "the nation that is to come" non può non far riflettere il lettore accorto sull'enorme somiglianza, nell'ambito delle scelte lessicali, tra il *Portrait* del 1904 e i *Prose Works* wagneriani.

È opinione di entrambi gli autori che l'artista sia il solo ad essere in grado di risvegliare le coscienze assopite degli uomini in genere – e dei loro connazionali in particolare. Essi poi vedono naturalmente se stessi alla guida della "moltitudine" dei propri rispettivi popoli, come testimoniano i numerosi riferimenti in questo senso che affollano le opere e le affermazioni di carattere privato e personale di tutti e due. Significativo, a tale proposito, è il finale di *The Day of the Rabblement*:

> But Truth deals largely with us. Elsewhere there are men who are worthy to carry on the tradition of the old master who is dying in Christiania. He has already found his successor in the writer of *Michael Kramer* [in corsivo nel testo], and *the third*

Art-work of the Future" (*ibidem*); "The universal, *one* Art of the Future" (p. 119); "The country of the Manhood of the Future" (p. 125); "The Art of the Future" (p. 126); "The perfect Art-work of the Future" (*ibidem*); "The *Thespis of the Tragedy of the Future*" (p. 141); "The Theatre of the Future" (*ibidem*); "The language of the Artist-manhood of the Future" (*ibidem*); "The warm-life-blown framework of the Future Stage" (*ibidem*); "The living Art-work of the Future" (p. 149); "The Drama of the Future" (p. 155); "The collective Art-work of the Future" (p. 162); "The *artistic Manhood* of the Future" (*ibidem*); "The *scene* of the united Artwork of the Future" (p. 181); "The dramatic Artwork of the Future" (*ibidem*); "The tragic Actor of the Future" (p. 189); "The united Artwork of the Future" (p. 190); "The Artist of the Future" (pp. 195, 204-205, 207); "The creator of the Artwork of the Future" (p. 195); "The artistic Fellowship of the Future" (p. 196); "The mutual federations of the Manhood of the Future" (p. 202); "Future manhood" (p. 203); "The *free* communioins of the Future" (*ibidem*); "The Future Artist-guilde" (p. 204); "The spaces of the Future" (p. 205); "The Life of the Future" (p. 206); "All future generations" (p. 207).

> *minister* will not be wanting when his hour comes. Even now that hour may be standing by the door.[8]

Il "third minister", colui che dovrà proseguire l'opera di Ibsen e di Hauptmann, come suggeriva anche l'edizione di Richard Ellmann e Ellsworth Mason del 1966, è "no doubt a reference to James Joyce".[9] Ora, che lo scrittore irlandese fosse dotato di un'incrollabile fiducia in se stesso e nelle proprie capacità di artista appare particolarmente evidente dall'analisi della sua corrispondenza: nella lettera datata 23 giugno 1906 all'editore Grant Richards – una delle tante testimonianze epistolari dell'interminabile vicenda editoriale che caratterizzò la pubblicazione di *Dubliners* – Joyce scrive: "I seriously believe that you will retard the course of civilization in Ireland by preventing the Irish people from having one good look at themselves in my *nicely polished looking-glass*."[10] Quasi sessant'anni prima, in *Art and Revolution* Wagner affermava:

---

[8] J. JOYCE, «The Day of the Rabblement», in *Occasional, Critical and Political Writings*, a cura di K. BARRY, trad. dall'italiano di C. DEANE, Oxford, New York, Oxford University Press, p. 52. "La verità è però generosa nei nostri confronti. Ci sono altrove uomini degni di continuare la tradizione del vecchio maestro che sta ora morendo a Cristiania: egli ha già trovato il proprio successore nell'autore di *Michael Kramer* ed il terzo ministro del culto non si farà attendere quando la sua ora giungerà. E forse proprio in questo momento quell'ora bussa alla porta", traduzione di F. RUGGIERI, J. JOYCE, «Il Giorno della Marmaglia», in *Poesie e Prose* a cura di F. RUGGIERI, Milano, Arnoldo Mondadori Editore (I Meridiani), 1992, p. 814.

[9] J. JOYCE, *The Critical Writings of James Joyce*, a cura di R. ELLMANN e E. MASON, Ithaca & New York, Cornell University Press, 1989 (I ed.: 1959), p. 72.

[10] J. JOYCE, *Selected letters of James Joyce*, *op. cit.*, p. 90. "Io credo seriamente che Lei ritarderà il corso della civiltà in Irlanda se impedirà agli irlandesi di contemplare per bene se stessi nel mio specchio tirato a lucido", traduzione di G. MELCHIORI, J. JOYCE, *Lettere*, scelta a cura di G. MELCHIORI, Milano, Mondadori, 1974, p. 126. Cfr. anche la lettera del 20 marzo 1903 alla madre: "My book of songs will be published in the Spring of 1907, my first comedy about five years later, my esthetic about five years later again", J. JOYCE, *Selected Letters*

> With the Greeks […] it was […] *the nation itself* that *stood facing itself in a work of art, becoming conscious of itself*, and, in the space of a few hours, rapturously devouring, as it were, its *own essence*.[11]

Anche il *Ring* avrebbe dovuto perseguire questo medesimo scopo: rivelare alla società la propria natura profonda attraverso l'uso del mito. Significativo, a tale proposito, è un passo tratto da *The Art-Work of the Future* in cui viene messa in evidenza la funzione di stimolo svolta dal virtuoso del "drama", il quale deve "set himself in the centre of his survey of the world as the conscience-woken and the conscience-wakener".[12] Nella lettera del 22 agosto 1912 alla moglie, Joyce scrive, utilizzando un'immagine di lì a poco rielaborata nel finale del *Portrait of the Artist as a Young Man*:

> The *Abbey Theatre* [in corsivo nel testo] will be open and they will give plays of Yeats and Synge. You have a right to be there because you are my bride: and *I am one of the writers of*

---

of James Joyce, *op. cit.*, p. 19. ["Il mio libro di canzoni verrà pubblicato nella primavera del 1907. la mia prima commedia circa cinque anni dopo. La mia «Estetica» dopo altri cinque anni", J. JOYCE, *Lettere*, *op. cit.*, p. 43.] In queste poche righe, che scandiscono il suo – ipotetico – calendario di impegni, trova conferma quel sentimento della consapevolezza di sé e della propria vocazione che è sempre stato uno dei tratti distintivi dello scrittore irlandese.

[11] R. WAGNER, «Art and Revolution», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 52. "Presso I greci […] era […] la nazione stessa che nella rappresentazione dell'opera d'arte stava di fronte a sé, si comprendeva e nello scorrere di poche ore si consumava, per così dire, nel proprio mobile godimento", traduzione di E. POCAR, R. WAGNER, «L'Arte e la Rivoluzione», in *Ricordi Battaglie Visioni*, prefazione di M. MILA, Milano – Napoli, Riccardo Ricciardi Editore,1955, p. 317.

[12] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 156. "L'uomo, rappresentando la natura, giunge a […] destare in se stesso la coscienza di sé e a destarla in altri", traduzione di P. ISOTTA, R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 238.

> *this generation who are perhaps creating at last a conscience in the soul of this wretched race*.[13]

L'artista wagneriano, così come in seguito quello joyciano, è già "a richly-gifted individual"[14]. Egli è il solo in grado di comprendere l'essenza ultima delle cose, e il compito a cui deve assolvere è rendere l'umanità partecipe di ciò attraverso la propria arte. Tale visione emerge distintamente dalle pagine dei saggi zurighesi. In *The Art-Work of the Future* Wagner sostiene:

> *He* [the musician] *looks out upon the outer world,* which must needs *appear* to *him* [in corsivo nel testo] *a different thing from what it does to the unadmitted wordling*,– the *layman* [in corsivo nel testo]. The uninitiate layman thus stands abashed before this artificial product of art-music, and very rightly can grasp no whit of it but what appeals directly to the heart; […] for the simple reason that *he does not, and cannot, understand it*. […] *This individuality* [the musician] *alone can find in its particularity, in its personal intuition, in its distinctive longing, craving, and willing, the stuff wherewith to give that art-mass form, the stuff for which it looks in vain in outer Nature*.[15]

---

[13] J. JOYCE, *Selected letters of James Joyce*, *op. cit.*, p. 204. "Si aprirà l'*Abbey Theatre* e daranno drammi di Yeats e di Synge. Hai diritto ad andarci perchè sei la mia sposa: e io sono uno degli scrittori di questa generazione che finalmente stanno creando una coscienza nell'anima di questa razza sciagurata", J. JOYCE, *Lettere*, *op. cit.*, p. 266.

[14] Così Wagner definisce Beethoven in *The Art-Work of the Future*, in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.* p. 127. "Una possente individualità", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 194.

[15] R. WAGNER, *op. cit.*, pp. 129-30. "Il compositore […] contempla il mondo reale, che per forza deve apparirgli tutt'altro da quel che appare all'uomo di

La consapevolezza joyceana della natura superiore che contraddistingue il fautore del "drama" emerge prepotentemente fin da uno dei primissimi scritti critici, *Force*[16], composto nel 1898, anno di immatricolazione al Dublin University College, e noto anche con il titolo *Subjugation*:

> […] *the true and superior spirit*, penetrates more watchfully into sublime and noble places, treating them with greater fear and greater wonder and greater reverence, and *in humbleness looks up into the dim regions, now full of light, and interprets, without mysticism, for men the great things that are hidden from their eyes*, in the leaves of the trees and in the flowers, to console them, *to add to their worship, and to elevate their awe*.[17]

La medesima concezione dell'artista affiora anche da un passo di *Drama and Life* in cui si legge, a proposito di Ibsen: "Here the artist forgoes his very self and *stands a mediator in awful truth before the*

---

mondo che non è del mestiere, al cosiddetto *profano* [in corsivo nel testo]. Il profano non iniziato si trova dunque sconcertato davanti all'opera d'arte musicale e non può comprendervi bene che le emozioni generali del cuore, […] solo perché non comprende e non può comprendere. […]Solo quest'individualità dotata di originalità, di idee personali, di aspirazioni e volontà proprie può portare alla materia artistica l'elemento creatore che non si trova nella natura esterna", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, pp. 197-198.

[16] Lo stesso saggio, denominato *Force* nell'edizione a cura di R. ELLMANN e E. MASON, è riportato con il titolo di *Subjugation* in quella a cura di K. BARRY.

[17] J. JOYCE, «Subjugation», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 8. "Lo spirito vero e superiore penetra con maggiore attenzione in luoghi sublimi e nobili, si occupa di essi con maggior timore, maggiore ammirazione e maggior riverenza, e scruta con umiltà nelle regioni tenebrose, ora piene di luce, ed interpreta per gli uomini, senza misticismo, le grandi verità che sono nascoste ai loro occhi, nelle foglie degli alberi e nei fiori, per consolarli, per accrescere le loro virtù e per aumentare il loro timore referenziale", [mia la traduzione].

veiled face of God."[18] L'intento che il vero artista deve perseguire è quello di interpretare e mediare le verità profonde che egli solo è in grado di comprendere. Il volto di Dio è "velato", in quanto il Creatore non comunica per via diretta e immediata con gli uomini: spetta a

[18] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 26. "Qui l'artista rinunzia alla sua stessa identità, si pone come mediatore della solenne verità dinanzi al volto velato di Dio", traduzione di F. RUGGIERI, J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 781. È importante sottolineare come il brano citato costituisca un primo nucleo di quella teoria dell'impersonalità dell'opera d'arte che troverà poi la sua sistematizzazione definitiva nella quinta sezione del *Portrait of the Artist as a Young Man*, in quella celeberrima immagine dell'artista che, "like the *God of creation*, remains within, or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails". J. JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a cura di S. DEANE, London, Penguin Books, 1992, p. 233. ["L'artista, come il Dio della creazione, rimane dentro o dietro o al di là o al disopra dell'opera sua, invisibile, sottilizzato sino a sparire, indifferente, occupato a curarsi le unghie", traduzione di C. PAVESE, J. JOYCE, *Dedalus*, in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, pp. 473-74]. All'origine di questo passo di *Drama and Life* e dei suoi futuri sviluppi in *A Portrait of the Artist as a Young Man* si pone, come è noto, una lettera di Gustave Flaubert a proposito di *Madame Bovary* (lettera del 18-03-1857 a Mlle. Leroyer de Chantpie) " [...] *Madame Bovary* n'a rien de vrai. C'est une histoire *totalement inventée*; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de *l'impersonnalité* de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas *s'écrire*. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisibile et tout-puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas", G. FLAUBERT, *Correspondance. 1854-1861*, Paris, L. Conard, Libraire-Éditeur, 1927, vol. IV, p. 164. ["[...] Madame Bovary non ha nulla di vero. È una storia totalmente inventata; non vi ho messo nulla né dei miei sentimenti né della mia esistenza. L'illusione (se ve ne ha una) viene al contrario dall'impersonalità dell'opera. Questo è uno dei miei principi: non bisogna scriversi. L'artista deve essere nella sua opera come Dio nella creazione, invisibile e onnipotente, che lo si sente dappertutto ma mai lo si vede", traduzione cit. in U. ECO, *Le Poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1994 (I ed. Portico in *Opera Aperta*, 1962), pp. 27-28n]. Come ricordato ancora da Umberto Eco, in una lettera a George Sand (quella del 15-16 dicembre 1866) lo scrittore francese scrive: l'artista "ne pas mettre sa personnalité en scène. *Je crois que le grand Art est scientifique et impersonnel.* Il faut, par un effort d'esprit, se trasporter dans les personnages, et non les attirer à soi", FLAUBERT Gustave, *Correspondance. 1862-1868*, Paris, L. Conard, Libraire-Éditeur, 1929, vol. V, p. 257. ["Non deve mettere in scena la sua personalità. *Credo che la grande arte sia scientifica e impersonale*. Occorre, con uno sforzo dello spirito, trasportarsi nei personaggi e non attirarli a sé", traduzione cit. in U. ECO, *Le Poetiche di Joyce*, *op. cit.*, pp. 27-28n]. Cfr. anche G. MELCHIORI, *Joyce: Il Mestiere dello Scrittore*, *op. cit.*, p. 19n.

coloro i quali sono dotati di una sensibilità superiore assolvere a questa mancanza. L'accostamento, proposto dall'autore del saggio del 1900, tra artista e Dio, tra arte e divinità, era già implicito in certe affermazioni del musicista ottocentesco:

> Le difficoltà contenute nella parte scientifica della musica il tedesco le impara da ragazzo accanto agli studi scolastici e non appena è in grado di pensare e sentire per conto suo, è ovvio che anche la musica entri a far parte del suo pensiero e del suo sentimento e, ben lontano dal considerarne l'esecuzione un semplice divertimento, egli *le si avvicini con un senso religioso come alla cosa più sacra della vita*.[19]

Wagner e Joyce non sono i soli sostenitori della natura eccezionale dell'artista. Tra i tanti intellettuali che formularono considerazioni in tal senso, ci si limita qui a prendere in esame solamente due tra i più significativi: Percy Bysshe Shelley e Sir Philip Sidney, tutti e due presenze sicure – la prima che rimanda implicitamente alla seconda – nel patrimonio culturale tanto del musicista tedesco quanto dello scrittore irlandese. Robert Gutman, nella biografia di Wagner, scrive, a proposito della cerchia degli amici zurighesi del compositore:

> Il più famoso, e per le spie della polizia tedesca il più famigerato dei nuovi amici era il cortese Georg Herwegh[20],

[19] R. WAGNER, «Della Musica Tedesca», in *Ricordi Battaglie Visioni*, *op. cit.*, p. 136.

[20] Herwegh, Georg. Nato a Stuttgart il 31 maggio 1817, frequentò nel 1835 i corsi di teologia all'università di Tubingen, dalla quale fu espulso l'anno seguente. Tornò nella sua città natale, dove si dedicò all'attività di giornalista, che dovette

> poeta svevo della rivoluzione in esilio, che *aveva fatto conoscere a Wagner le opere di* Byron, *Shelley* e del poeta persiano Hafiz.[21]

È inoltre lecito supporre che sia le opere di Shelley che quelle di Sidney facessero parte delle letture con le quali Joyce si confrontò negli anni della formazione. La testimonianza del fratello Stanislaus aiuta a collocare nel tempo la genesi dell'interesse di James per il poeta ottocentesco:

> *Among the older poets he had progressed from his boyish hero-worship of Byron through Shelley to Blake*. […] It was Yeats's edition of Blake's poems that directed my brother's attention to him. As my brother lectured on Blake at Trieste, the interest he felt in him was clearly no passing enthusiasm.[22]

Se, come asserisce Stanislaus, l'interesse per Blake – successivo a quello per Shelley – risale a prima della conferenza triestina (avvenuta nel marzo del 1912) si può allora arguire che l'amore per l'autore di *A*

---

però interrompere per poter assolvere al servizio militare. Dopo aver commesso un grave atto di insubordinazione, fuggì in Svizzera, dove, nel 1841, pubblicò *Gedichte eines Lebendigen*, una raccolta di liriche di argomento politico. Prese parte ai moti rivoluzionari del 1848 nel sud della Germania, ma quando la sua armata fu sconfitta, si vide costretto a rifugiarsi nuovamente in Svizzera, dove incontrò Richard Wagner. Morì nel 1875.

[21] R. W. GUTMAN, *Wagner: L'Uomo, il Pensiero, la Musica*, Milano, Rusconi Libri, 1995 (I ed. in lingua originale: 1968), p. 219.

[22] S. JOYCE , *My Brother's Keeper*, intr. di R. ELLMANN, pref. di T. S. ELIOT, London, Faber and Faber, 1958, p. 112. "Tra i poeti della tradizione, dalla sua adorazione infantile per Byron era passato, attraverso Shelley, a Blake. […] Era stata proprio l'edizione delle poesie curata da Yeats ad attirare l'attenzione di mio fratello su Blake: e non si trattava di un entusiasmo passeggero, perché anche a Trieste egli tenne conferenze su Blake", traduzione di G. GIUDICI, S. JOYCE, «Guardiano di Mio Fratello», in *Introduzione a Joyce*, Milano, Arnoldo Mondatori Editore, 1967, p. 129.

Defence of Poetry era già vivo nello scrittore irlandese all'inizio del secolo. Che il giovane James conoscesse il saggio shelleyano in difesa della poesia è altresì testimoniato dall'uso reiterato che egli fa di un breve passo dello scritto[23] in almeno quattro opere:[24] *James Clarence Mangan* (1902),[25] *Giacomo Clarenzio Mangan* (1907),[26] il *Portrait of the Artist as a Young Man*[27] e *Ulysses.*[28]

---

[23] Il brano a cui si fa riferimento recita: "The mind in creation is as a fading coal which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness": P. B. SHELLEY, *A Defence of Poetry*, in *Selected Poetry and Prose*, London, Routledge English Texts, 1991, p. 228. ["La mente nella fase creativa è come un carbone che si sta spegnendo, al quale qualche influenza invisibile, come un vento incostante, restituisce una luminosità passeggera", P. B. SHELLEY, *Difesa della Poesia. In appendice: Inno alla Bellezza Intelligibile, Monte Bianco, Ozymandias*, trad. e cura di A. MAZZOLA, Milano, Rusconi, 1999, p. 133].

[24] Una serie di utili informazioni su questo argomento possono essere rinvenute in F. RUGGIERI, «"The Fading Coal" and "The Enchantment of the Heart"» in F. RUGGIERI (a cura di), «Romantic Joyce», *Joyce Studies in Italy*, Roma, Bulzoni, 2003, vol. VIII, pp. 97-112.

[25] "But the best of what he [Mangan] has written makes its appeal surely, because it was conceived by the imagination which he called, I think, the mother of things, whose dream are we, who imageth us to herself, and to ourselves, and imageth herself in us – the power before whose breath *the mind in creation is (to use Shelley's image) as a fading coal*": J. JOYCE, «James Clarence Mangan», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, pp. 56-57. ["Ma il meglio di ciò che ha scritto ha sicuramente un suo fascino, perché è stato concepito dall'immaginazione, che egli chiamava, credo, la madre di tutte le cose, di cui noi siamo il sogno, che ci immaginava a se stessa e a noi e immagina se stessa in noi: quel potere dinanzi al cui soffio *la mente in creazione è (per adoperare l'immagine di Shelley) come un tizzone che si spegne*", traduzione di F. RUGGIERI, J. JOYCE, «James Clarence Mangan», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 820.

[26] "La migliore parte della sua opera ci fa appello genuino, concepita, com'era, dall'immaginazione ch'egli stesso, credo, ha nominato la madre delle cose, il cui sogno siamo, che c'immagina a sé stessa ed a noi, ed immagina sé stessa in noi, quella potenza dinnanzi al cui soffio *la mente in creazione diventa (per adoperare la parola di Shelley) un tizzone morente*": J. JOYCE, «Giacomo Clarenzio Mangan», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 599.

[27] "This supreme quality is felt by the artist when the esthetic image is first conceived in his imagination. *The mind in that mysterious instant Shelley likened beautifully to a fading coal*": J. JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *op. cit.*, p. 230. ["Questa suprema qualità l'artista la sente, quando la sua immaginazione comincia a concepire l'immagine estetica. Shelley paragonò

Molti sono i passi di *A Defence of Poetry* che potrebbero essere citati a testimonianza dell'importanza attribuita da Shelley all'artista. Fin dalle primissime pagine appare infatti evidente quanto la figura e il ruolo del poeta siano centrali nell'economia del saggio:

> But poets, or those who imagine and express this indestructible order, are not only the authors of language and of music, of the dance, and architecture, and statuary and painting: *they are the institutors of laws, and the founders of civil society and the inventors of the arts of life and the teachers*, who draw into a certain propinquity with the beautiful and the true that partial apprehension of the agencies of the invisible world which is called religion.[29]

Non è, quindi, solamente l'autore di liriche a potersi fregiare del titolo di artista, ma anche il musicista, il ballerino, l'architetto, lo scultore, il pittore: chiunque sia in grado di comprendere e comunicare l'essenza

---

stupendamente lo stato d'animo di quest'istante misterioso a un carbone che si spegne", J. JOYCE, «Dedalus», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 471].

[28] "*In the intense instant of imagination, when the mind, Shelley says, is a fading coal*, that which I was is that which I am and that which in possibility I may come to be. So in the future, the sister of the past, I may see myself as I sit here now but by reflection from that which then I shall be": J. JOYCE, *Ulysses*, *op. cit.*, pp. 186-87. "Nell'istante intenso dell'immaginazione, quando lo spirito, dice Shelley, è un carbone vicino a spegnersi, ciò che io ero è ciò che io sono e ciò che in potenza potrò divenire", traduzione di G. DE ANGELIS, J. JOYCE, *Ulisse*, pref. di R. ELLMANN, nota al testo di H. W. GABLER, Milano, Arnoldo Mondadori Editore (Oscar Classici Moderni), 1991, (I ed. L'Ottagono: maggio 1991), p. 190.

[29] P. B. SHELLEY, *op. cit.*, p. 207. "Ma i poeti, o coloro che immaginano ed esprimono quest'ordine indistruttibile, non sono solo gli autori della lingua e della musica, della danza e dell'architettura, della scultura e della pittura: essi sono gli istitutori delle leggi, i fondatori della società civile, gli inventori delle arti della vita e i maestri che avvicinano al bello e al vero quella conoscenza parziale degli agenti del mondo invisibile che è chiamata religione", P. B. SHELLEY, *Difesa della Poesia*, *op. cit.*, pp. 73, 75.

ultima delle cose. Definendo tali personalità "institutors of laws", lo scrittore rende esplicito lo stretto legame esistente fra l'arte e la politica, argomento, questo, al centro anche di numerosi saggi del musicista tedesco e ripreso dal poeta romantico nelle righe immediatamente successive:

> *Poets*, according to the circumstances of the age and nation in which they appeared, *were called in the earlier epochs of the world legislators or prophets; a poet essentially comprises and unites both these characters*. For he not only *beholds intensely the present* as it is and discovers those laws according to which present things ought to be ordered, but he *beholds the future in the present*, and his thoughts are the germs of the flower and the fruit of latest time. […] A poet participates in the eternal, the infinite and the one.[30]

Il poeta è, dunque, una sorta di profeta, un essere in grado di comprendere appieno il presente e di intravedere in esso i tratti del futuro. Sarebbe interessante, a tale proposito, confrontare queste poche righe – e altre ancora – con il *Portrait of the Artist* del 1904: oltre al tono profetico con cui quel saggio si conclude – e del quale si è già detto nelle pagine iniziali di questo capitolo – è possibile notare

[30] *Ibidem*. "I poeti furono chiamati nelle epoche più antiche del mondo legislatori o profeti in base alle circostanze dell'età e della nazione dove si rivelarono; infatti essenzialmente un poeta comprende e unisce queste due figure. Poiché egli non solo vede con intensità il presente com'è e scopre le leggi in base alle quali dovrebbero essere ordinate le cose presenti, ma vede il futuro nel presente e i suoi pensieri sono il germe del fiore e il frutto dei tempi più recenti. […] Il poeta partecipa dell'eterno, dell'infinito e dell'uno", P. B. SHELLEY, *Difesa della Poesia*, *op. cit.*, p. 75.

una certa somiglianza con la nozione di tempo espressa nel paragrafo iniziale:

> The features of infancy are not commonly reproduced in the adolescent portrait for, so capricious are we, that we cannot or will not conceive the past in any other than its iron memorial aspect. *Yet the past assuredly implies a fluid succession of presents, the development of an entity of which our actual present is a phase only.*[31]

A distanza di qualche anno Joyce ribadisce questo concetto nel *Portrait of the Artist as a Young Man* – in cui il saggio del 1904 trova una sistematizzazione definitiva: "The past is consumed in the present and the present is living only because it brings forth the future".[32] Come scrive Franca Ruggieri dopo aver messo in relazione le prime righe del *Portrait* con l'opera e il pensiero di Henry Bergson:

> Il concetto di durata […] viene a definire il presente come la dimensione che assorbe in sé il passato e si protende verso l'avvenire. E sembra questo lo stesso pensiero che ispirerà i primi paragrafi del *Portrait of the Artist* del 1904, fino alla

[31] J. JOYCE, *A Portrait of the Artist*, *op. cit.*, p. 41. "I lineamenti dell'infanzia di solito non vengono riprodotti nel ritratto di adolescente perchè la nostra incostanza è tale da non poterci o volerci far concepire il passato se non sotto il suo aspetto ferreo, monumentale. Eppure nel passato è indubbiamente implicita una sequenza fluida di presenti, lo sviluppo di un'entità di cui il nostro presente è solo una fase", J. JOYCE, «Ritratto dell'Artista», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 533.

[32] J. JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *op. cit.*, p. 273. "Il passato è distrutto nel presente e il presente vive soltanto perchè reca in sè il futuro", J. JOYCE, «Dedalus», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 514.

> definizione del «ritmo individualizzante» di un ritratto come il «diagramma di un'emozione».[33]

Una visione del poeta per molti versi simile a quella shelleyana può essere rinvenuta nelle pagine del saggio di Sidney *The Defence of Poetry*:

> Among the Romans a poet was called *vates* [in corsivo nel testo], *which is as much as a diviner, foreseer, or prophet*, as by his conjoined words *vaticinium* and *vaticinari* [in corsivo nel testo] is manifest: so heavenly a title did that excellent people bestow upon this heart-ravishing knowledge.[34]

Colui che scrive – o, meglio, crea – poesia è dunque in grado di percepire il futuro e ciò lo rende superiore rispetto al resto dell'umanità. Nella pagina seguente l'autore cinquecentesco si sofferma sull'etimologia del termine "poet" e ne ravvisa le origini in un vocabolo la cui traduzione pone l'accento sulla qualità di artefice propria del lirico:

> The Greeks called him a 'poet', which name hath, as the most excellent, gone through other languages. It cometh of this word *ποιειν* [in corsivo nel testo], which is, *to make*: wherein I

[33] F. RUGGIERI, *Maschere dell'Artista. op. cit.*, p. 28.
[34] P. SIDNEY, *A Defence of Poetry*, a cura di J. Van DORSTEN, London, Oxford University Press, 1973 (ed. riveduta; I ed. Oxford: 1966), p. 21. "Presso i Romani il poeta era chiamato *vates*, ovvero "divinatore", "preveggente" o "profeta", come risulta chiaro dalle parole *vaticinium* e *vaticinari* [in corsivo nel testo] da quella derivate: tale era il celeste appellativo attribuito da quell'eccellente popolo al fascino del sapere poetico", P. SIDNEY, *Elogio della Poesia*, trad. di M. PUSTIANAZ, Genova, il Melangolo, 1989, pp. 26-27.

> know not whether by luck or wisdom, we Englishmen have met with the Greeks in calling him a *maker*: which name, how high and incomparable a title it is, I had rather were known by marking the scope of other sciences than by any partial allegation.[35]

E non dirà forse Joyce che "man has a further longing to become *a maker* and a moulder"[36]? E non sarà forse questa stessa idea alla base del progetto drammatico wagneriano *Wieland the Smith*, nel quale l'artista è identificato con il prodigioso fabbro, cui i termini *maker* e *moulder* si addicono perfettamente, sia sul piano metaforico che su quello letterale?[37]

La natura profondamente eccezionale del poeta, tematica anch'essa cara tanto allo scrittore irlandese quanto al musicista tedesco, viene attentamente presa in considerazione anche nel saggio di Shelley, il quale si sofferma più volte sull'argomento:

> Poets are not only subject to these experiences as *spirits of the most refined organization*, but *they can colour all that they combine with the evanescent hues of this ethereal world*; a

---

[35] P. SIDNEY, *op. cit.*, pp. 22-23. "I Greci usavano il termine *ποιητής*, "poeta", nome che è poi passato ad altre lingue per la sua eccellenza. Deriva infatti da *ποιειν* [in corsivo nel testo] che significa "fare"; in questo noi Inglesi, non so se per caso o per nostra saggezza, abbiamo seguito il loro esempio definendolo "a maker", "creatore", titolo che per quanto nobile e senza paragoni preferirei però gli fosse riconosciuto non in virtù di una mia opinione soggettiva, ma dal confronto con il campo di applicazione delle altre scienze", P. SIDNEY, *Elogio della Poesia*, *op. cit.*, p. 28.

[36] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 26. "L'uomo ha un ulteriore anelito di divenire creatore e plasmatore", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 781.

[37] A proposito di quest'opera e delle importanti implicazioni che contiene cfr. il capitolo III.

> word, a trait in the representation of a scene or a passion, will touch the enchanted chord and reanimate in those who have ever experienced these emotions the sleeping, the cold, the buried image of the past.[38]

Il lirico è, per l'autore di *A Defence of Poetry*, uno spirito raffinatissimo, un essere in grado di far emergere, dalle pagine della propria opera, i colori evanescente di un mondo altrimenti impossibile da riprodurre. È compito della poesia rendere

> immortal all that is best and most beautiful in the world; it arrests the vanishing apparitions which haunt the interlunations of life and, veiling them, or in language or in form, sends them forth among mankind.[39]

Il poeta, così come nell'opinione di Wagner e di Joyce, "is more delicately organized than other men and sensible to pain and pleasure, both his own and that of others, in a degree unknown to them".[40] Il

---

[38] P. B. SHELLEY, *op. cit.*, p. 229. "I poeti non solo sono soggetti a queste esperienze in quanto spiriti raffinatissimi, ma sono in grado di colorare tutto ciò che compongono con i colori evanescenti di questo mondo etereo; una parola, un tratto nella rappresentazione di una scena o di una passione, toccherà la corda incantata e farà rivivere l'immagine sonnolenta, fredda e sepolta del passato in coloro che hanno sperimentato queste emozioni", P. B. SHELLEY, *Difesa della Poesia*, *op. cit.*, p. 135.

[39] *Ibidem*. "Rende immortale tutto ciò che vi è di più bello nel mondo; essa arresta le fuggevoli apparizioni che compaiono nelle lunazioni della vita e, rivestendole con il linguaggio o con la forma, le invia al genere umano", P. B. SHELLEY, *Difesa della Poesia*, *op. cit.*, p. 135.

[40] P. B. SHELLEY, *op. cit.*, p. 231. "Un poeta […] ha maggiore sensibilità delicatezza degli altri uomini e più sensibilità al dolore e al piacere, sia il proprio che quello degli altri, in un grado a loro sconosciuto", P. B. SHELLEY, *Difesa della Poesia*, *op. cit.*, p. 141.

suo compito e la sua figura "*participates in the divine nature* as regards providence, no less than as regards creation".[41]

Il saggio si conclude con un'immagine molto suggestiva che, ancora una volta, pone in relazione l'artista e la divinità, il poeta e la conoscenza del futuro:

> *Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration*; the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present; the words which express what they understand not; the trumpets which sing to battle and feel not what they inspire; the influence which is moved not, but moves. *Poets are the unacknowledged legislators of the world*.[42]

Molti altri rilevanti paralleli potrebbero essere tracciati tra i due saggi in difesa della poesia e le opere dello scrittore irlandese e del compositore tedesco. Nel testo di Shelley, ad esempio, è possibile rinvenire interessanti affermazioni circa lo stretto rapporto fra la poesia e la vita, fra l'incombere dell'interesse economico e lo stato di degrado in cui versano alcuni settori artistici del periodo, fra l'attività creatrice e l'indispensabile istanza di libertà che deve, in ogni momento, caratterizzarla. È inoltre utile segnalare la presenza, in *A Defence of Poetry*, di un lungo paragrafo dedicato al dramma

---

[41] P. B. SHELLEY, *op. cit.*, p.217. "Il compito e la figura del poeta partecipano della natura divina sia riguardo alla provvidenza, che riguardo alla creazione", P. B. SHELLEY, *Difesa della Poesia*, *op. cit.*, p. 101.

[42] P. B. SHELLEY, *op. cit.*, p.233. "I poeti sono i gerofanti di un'ispirazione non percepita, gli specchi delle ombre gigantesche che il futuro getta sul presente, le parole che esprimono ciò che non capiscono, le trombe che chiamano a battaglia e non sentono ciò che ispirano, l'influenza che non è mossa, ma muove. I poeti sono i legislatori non riconosciuti del mondo", P. B. SHELLEY, *Difesa della Poesia*, *op. cit.*, p. 145.

dell'antica Atene, tematica centrale in molti degli scritti wagneriani e, in particolar modo, in *Art and Revolution* e in *Opera and Drama*.

Il tono profetico con cui si conclude il *Portrait* del 1904[43] suggerisce, inoltre, l'eco delle presenze di William Blake e William Butler Yeats, i due poeti visionari più vicini allo scrittore poco più che ventenne. È a questi, e al secondo in particolar modo, che il giovane Joyce è debitore per quell'idea dell'artista-sacerdote-profeta presente fin dai primissimi scritti critici. Sebbene l'influenza dei due "poeti visionari" sull'autore dei *Critical Writings* sia universalmente riconosciuta e ampiamente documenta, sembra comunque opportuno ricordare come tre diverse edizioni delle liriche di William Blake facessero parte della biblioteca triestina dell'artista irlandese,[44] insieme a sette volumi dell'opera di Yeats.[45] D'altra parte, l'interesse giovanile di Joyce per le opere del poeta settecentesco è messo bene in evidenza dal fratello Stanislaus che, in *My Brothers Keeper*, scrive:

> In early youth, my brother had been in love, like all romantic poets, with vast conceptions, and had believed in the supreme importance of the world of ideas. *His gods were Blake and Dante*.[46]

Quello che poteva sembrare solo un coinvolgimento passeggero si rivela invece essere un'influenza persistente e ben radicata, di cui

---

[43] Il brano a cui si fa riferimento è stato citato a p. 27.
[44] R. ELLMANN, *The Consciousness of Joyce*, *op. cit.*, p. 102.
[45] R. ELLMANN, *op. cit.,* pp. 133-34.
[46] S. JOYCE, *op. cit.*, p. 53. "Come tutti i poeti romantici, nella prima giovinezza mio fratello era stato innamorato delle vaste concezioni e aveva creduto nella suprema importanza del mondo delle idee. Blake e Dante erano i suoi iddii", S. JOYCE, «Guardiano di Mio Fratello», in *Introduzione a Joyce*, *op. cit.*, p. 55.

danno testimonianza, tra gli altri, Richard Ellmann[47] e lo stesso Stanislaus.[48]

Ad affascinare profondamente Joyce è, soprattutto, l'attenzione tributata da Blake al "world of ideas" e all'"imagination", che ne è veicolo ed espressione:

> What spiritual affinity could there have been between the uncompromising young realist and the lunatic poet 'of imagination all compact'? Perhaps just that. The mystical Blake was 'of imagination all compact', and *at that time the imagination was fighting hard for its rights in my brother's soul*. It stirred him deeply that in an age of self-satisfied materialism, Blake dared to assert the all-importance of the imagination and to stake his long life on its affirmation.[49]

---

[47] R. ELLMANN, *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1983 (ed. riveduta; I ed. ingl.: 1959), pp. XVIII, 887. Trad. It.: *James Joyce*, Milano, Feltrinelli, 1982, (ed. riveduta; I ed. it. 1964), pp. 927.

[48] "*Among the other poets he had progressed from his boyish hero-worship of Byron through Shelley to Blake*, where my prejudice in favour of sanity prevented me from following him. I could go as far as *Songs of Innocence* and *Songs of Experience* [in corsivo nel testo]. […] but *in the mystical books I found nothing but sheer raving*, and any mention of Blake's name only jibes from me. It was Yeats's edition of Blake's poems that directed my brother's attention to him. As my brother lectured on Blake at Trieste, *the interest he felt in him was clearly no passing enthusiasm*", S. JOYCE, *op. cit.*, p. 112. ["Tra i poeti della tradizione, dalla sua adorazione infantile per Byron era passato, attraverso Shelley, a Blake. Era un terreno sul quale, per i miei pregiudizi contro ogni follia, non potevo seguirlo: al massimo potevo arrivare ai *Canti d'innocenza* e ai *Canto d'esperienza*; […] nei libri mistici non riuscivo a scorgere che puro delirio: sicché anche la semplice citazione del nome di Blake bastava a farmi fuggire. Era stata proprio l'edizione delle poesie curata da Yeats ad attirare l'attenzione di mio fratello su Blake: e non si trattava di un entusiasmo passeggero, perché anche a Trieste egli tenne conferenze su Blake", S. JOYCE, «Guardiano di Mio Fratello», in *Introduzione a Joyce*, *op. cit.*, p. 129.]

[49] S. JOYCE, *op. cit.*, pp. 112-13. "Quale affinità poteva esserci dunque tra il giovane intransigente realista e il lunatico poeta dell'"immaginazione tutta fusa"? Forse questa: il mistico Blake era "di immaginazione tutta fusa" e a quell'epoca, nell'animo di mio fratello, l'immaginazione stava combattendo una dura battaglia

L'alta opinione del giovane scrittore irlandese nei confronti del "poeta visionario" traspare anche dalle righe della conferenza triestina citata anche da Stanislaus; lì Joyce scriveva:

> *In lui* [in Blake] *la facoltà di visione è immediatamente connessa con la facoltà artistica.* Bisogna essere in primo luogo predisposto al misticismo e poi dotato di una pazienza da fachiro per poter formarsi un'idea di quello che intendevano Paracelo e Behmen […]. *Blake, naturalmente, appartiene ad un'altra categoria, quella degli artisti*: ed in questa categoria occupa, mi pare, una posizione singolare perché *unisce l'acutezza dell'intelletto col sentimento mistico*. Questa prima qualità difetta quasi completamente nell'arte mistica.[50]

Blake, con il suo furore visionario, incarna appieno la figura dell'artista-sacerdote, "mediator in awful truth before the veiled face of God" – come è scritto in *Drama and Life*[51] – e, come il "richly gifted individual" wagneriano, è dotato di una sensibilità superiore al resto dell'umanità:

---

per affermare i propri diritti: ed era per lui particolarmente stimolante il fatto che in un'età di materialismo soddisfatto di sé Blake avesse osato affermare l'importanza assoluta e totale dell'immaginazione e consacrato la sua lunga vita a questa causa", S. JOYCE, «Guardiano di Mio Fratello», in *Introduzione a Joyce*, *op. cit.*, p. 129.

[50] J. JOYCE, «William Blake», in G. MELCHIORI e G. CORSINI (a cura di), *Scritti Italiani*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, pp. 167-68, ora in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 627.

[51] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 26. "[l'artista] si pone come mediatore della solenne verità dinanzi al volto velato di Dio", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 781.

> Both in Art & in Life, General Masses are as Much Art as a Pasteboard Man is Human. Every Man has Eyes, Nose & Mouth; this Every Idiot knows, *but he who enters into & discriminates most minutely the Manners and Intentions, the* [Expression *del.*] *Characters in all their branches, is the alone Wise or Sensible Man, & on this discrimination All Art is founded*.[52]

Solo l'uomo saggio e avveduto è in grado di attendere alla creazione artistica e, proprio come avviene negli scritti di Joyce, di Wagner, di Shelley, di Sidney e di molti altri, la realtà che a questi si svela fino a mostrare la propria più intima essenza, al resto dell'umanità appare totalmente diversa:

> I know that This World Is a World of Imagination & Vision. I see Every thing I paint in This World, but Every body does not see alike. […] But to the Eyes of a Man of Imagination, Nature is Imagination itself. […] To Me This World is all One continued Vision of Fancy or Imagination[53]

---

[52] W. BLAKE, «A Vision of the Last Judgement», in *Complete Writings with Variant Readings*, a cura di G. KEYNES, Oxford e New York, Oxford University Press, 1985 (I ed. Oxford: 1966), p. 611. "Tanto nell'Arte quanto nella Vita, le Moltitudini Indeterminate sono Arte nello stesso modo in cui un Uomo di Cartone è Umano. Tutti gli Uomini hanno gli Occhi, il Naso e la Bocca; questo ogni Idiota lo Sa, ma colui che entra dentro e discerne più minuziosamente le Usanze e i Propositi, le Caratteristiche in tutte le loro accezioni, è l'unico uomo Saggio e Assennato, e su questa differenziazione si basa Tutta l'Arte", [mia la traduzione].

[53] W. BLAKE, lettera del 23 agosto 1799 al dr. Trusler, in *Complete Writings*, *op. cit.*, p. 793. "E so che Questo Mondo è un Mondo di immaginazione & Visione. Vedo ogni cosa che dipingo in Questo Mondo, però non tutti vedono così. […] Ma agli Occhi dell'Uomo d'Immaginazione, la Natura è Immaginazione stessa. […] Questo Mondo, per Me, è Tutto una continua Visione di Fantasia o

La predominanza dell'"imagination" sulla realtà fenomenica è talmente assoluta da spingere il lirico a scrivere che "I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more than I would Question a Window concerning a Sight. *I look thro' it & not with it*".[54] E ancora:

> If it were not for the Poetic or Prophetic character the Philosophic and Experimental would soon be at the ratio of all things, & stand still, unable to do other than repeat the same dull round over again.[55]

Il connubio tra arte e visione, arte e religione, è alla base dell'intero corpus blakeano, tanto che in *The Laocoön* il poeta arriva ad affermare che "Jesus and his Apostles & Disciples were all Artists".[56]

---

d'Immaginazione", W. BLAKE, *Opere*, a cura di R. SANESI, testi introduttivi di R. SANESI e S. ZECCHI, Milano, Guanda, 1984, p. 786.

[54] W. BLAKE, «A Vision of the Last Judgement», in *Complete Writings*, *op. cit.*, p. 617. "Non interrogo il mio Occhio Corporeo e Vegetativo più di quanto non interroghi una Finestra riguardo un Paesaggio. Io guardo attraverso di esso e non con esso", [mia la traduzione]. Nella conferenza triestina su William Blake, Joyce, probabilmente riferendosi a queste parole, scrive: "Per lui [per Blake] ogni spazio più grande di una gocciola rossa di sangue umano era visionario e creato dal martello di Los mentre da ogni spazio più piccolo di una gocciola di sangue si accedeva all'eternità di cui il nostro mondo vegetale non era che l'ombra. Non *coll*'occhio, dunque, ma *oltre* l'occhio [in corsivo nel testo] l'anima doveva guardare, perché l'occhio che nacque in una notte, mentre l'anima dormiva fra raggi di luce, morirebbe pure in una notte", J. JOYCE, «William Blake», in *Scritti Italiani*, *op. cit.*, p. 169, ora in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 629. Sembra superfluo sottolineare come il riferimento al mondo vegetale come "ombra" dell'eternità sia da far risalire a Platone e al mito della caverna.

[55] W. BLAKE, «There is no Natural Religion», in *Complete Writings*, *op. cit.*, p. 97. "Se non fosse per il carattere Poetico e Profetico il Filosofico e L'Empirico sarebbero subito in proporzione con tutte le cose, e rimarrebbero immutati, incapaci di fare altro se non di ripetere continuamente lo stesso noioso percorso", [mia la traduzione].

[56] W. BLAKE, «The Laocoön», in *Complete Writings*, *op. cit.*, p.777. "Gesù e i suoi Apostoli e Discepoli erano tutti Artisti", [mia la traduzione].

Più complesso di quanto non sia stato l'influsso di William Blake fu, indubbiamente, quello esercitato da William Butler Yeats. Anch'egli irlandese – o, meglio, Anglo-Irlandese[57] – a sua volta ammiratore ed editore di Blake – di cui curò l'edizione omnia delle opere – e di quasi vent'anni più vecchio, questi ebbe un ruolo di primissimo piano nella formazione di alcune tra le più pregnanti idee joyceane sulla figura dell'artista. Ancora una volta, tra le testimonianze più rilevanti è, senza dubbio, quella di Stanislaus:

> He [Joyce] did, indeed, toy with theosophy as a kind of interim religion. His interest in it had been aroused by reading Yeats and Russel, and though he never belonged either to the Hermetic Society or to the Theosophical Society that existed in Dublin then […], he read with serious intent expository works on theosophy by Madame Blavatsky, Col. Olcott, Annie Besant, and Leadbeater.[92]

L'influenza dell'autore di *A Vision* è messa bene in evidenza da Stanislaus, il quale riconosce a Yeats anche il merito di aver introdotto Joyce alle filosofie teosofico-ermetiche di alcuni tra i più importanti mistici del periodo. E, in effetti, basta leggere il *Portrait* del 1904 per

---

[57] Yeats visse ed operò a metà fra Londra e Dublino, cosa, questa, che contribuì all'opinione non sempre positiva di Joyce nei confronti del contemporaneo. Il più giovane vedeva infatti, in quella che per lui era un'insanabile dicotomia, un'intollerabile ambivalenza.

[92] S. JOYCE, *My Brother's Keeper*, *op. cit.*, p. 140. "Un po' se la faceva, è vero, con la teosofia, considerata alla stregua di surrogato religioso: aveva incominciato a interessarsene leggendo Yeats e Russel e, pur non essendo mai stato membro né della società ermetica, né della società teosofica che esistevano allora […] a Dublino, lesse con serie intenzioni varie opere sulla teosofia – opere di madame Blavatskij, del colonnello Olcott, di Annie Besant e di Leadbeater", S. JOYCE, «Guardiano di Mio Fratello», in *Introduzione a Joyce*, *op. cit.*, p. 163.

rendersi conto di quanto profondo possa essere stato il condizionamento operato dal poeta sullo scrittore più giovane. Il quarto paragrafo di quel saggio è infatti intriso di riferimenti al mondo dell'alchimia e dell'occultismo di ovvia provenienza yeatsiana:

> Extravagance followed. The simple history of the Poverello [Saint Francis of Assisi] was soon out of mind and *he established himself in the maddest of companies. Joachim Abbas* [Giordano]*, Bruno the Nolan, Michael Sendivogius, all the hierarcs of initiation cast their spell upon him*. He descended among the hells of Swedenborg and abased himself in the gloom of saint John of the Cross.[58]

Del resto, la conoscenza di Gioacchino da Fiore era arrivata a Joyce filtrata attraverso le opere di William Butler Yeats, come dimostrano alcune affermazioni di *Stephen Hero*:

> He [Stephen] had found on one of the carts of books near the river an unpublished book containing two stories by W. B. Yeats. One of these stories was called *The Tables of the Law* and in it was mentioned the fabulous preface which Joachim, abbot of Flora, is said to have prefixed to his Eternal Gospel.[59]

---

[58] J. JOYCE, «A Portrait of the Artist», in M. BEJA (a cura di), *James Joyce: "Dubliners" and "A Portrait of the Artist as a Young Man*", *op. cit.*, p. 44. "Ne seguì un periodo di stravaganza. La semplice storia del Poverello fu ben presto dimenticata ed egli entrò a far parte della più pazza delle brigate. Gioacchino Abate, Bruno il Nolano, Michele Sedziwoj, tutti i gerarchi dell'iniziazione esercitarono i loro incanti su di lui. Egli discese negli inferni di Swedenborg e si umiliò nelle tenebre di San Giovanni della Croce", J. JOYCE, «Ritratto dell'Artista», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 536.

[59] J. JOYCE, *Stephen Hero. Part of the First Draft of 'A Portrait of the Artist as a Young Man'*, a cura di T. SPENCER, premessa, di J. J. SLOCUM e H. CAHOON,

In quel racconto, infatti, viene dato spazio – in un'atmosfera degna degli ambienti e delle associazioni ermetiche e teosofiche frequentate dall'autore – alle dottrine dell'abate del monastero di Cortale:

> He was an abbot in Cortale in the twelfth century, and is best known for his prophecy, in a book called *Expositio in Apocalypsin* [in corsivo nel testo], that the Kingdom of the Father was passed, the Kingdom of the Son passing, the Kingdom of the Spirit yet to come. The Kingdom of the Spirit was to be a complete triumph of the Spirit, the *spiritualis intelligentia* [in corsivo nel testo] he called it, over the dead letter. He had many followers among the more extreme Franciscans, and these were accused of possessing a secret book of his called the *Liber Inducens in Evangelium Æternum* [in corsivo nel testo].[60]

London, Paladin, An Imprint of 'HarperCollins' Publishers, 1991, (ed. riveduta), pp. 181-82. "Egli aveva scoperto inoltre in una delle bancarelle lungo il fiume un libretto che conteneva due prose di W. B. Yeats: in una della quali, intitolata *Le Tavole della Legge*, si accennava alla favolosa prefazione che Gioacchino abate di Flora si dice abbia premesso al suo Vangelo Eterno", traduzione di G. MONICELLI e C. LINATI, riveduta e integrata da G. MELCHIORI, J. JOYCE, «Le Gesta di Stephen», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 721.

[60] W. B. YEATS, «The Tables of the Law», in *Short Fiction*, a cura di G. J. WATSON, London e New York, The Penguin Books, 1995, p. 203. "Visse nel XII secolo, fu abate del monastero di Cortale, ed è noto soprattutto per una profezia, contenuta in un libro intitolato *Expositio in Apocalypsin*, secondo cui il Regno del Padre era finito, il Regno del Figlio era in corso, il Regno dello Spirito di là da venire. Il Regno dello Spirito avrebbe segnato il trionfo assoluto dello Spirito, della cosiddetta *intelligentia spiritualis*, sulla lettera morta. Aveva molti seguaci tra i francescani più estremisti, i quali vennero accusati di possedere un suo libro segreto intitolato *Liber Inducens in Evangelium aeternum*", W. B. YEATS, «Le Tavole della Legge», in R. OLIVA (a cura di), *Rosa Alchemica*, Milano, SE, 1998, p. 44.

E insieme a *The Tables of the Law*, altre due "short stories" sono di fondamentale importanza per comprendere appieno il senso di quel quarto paragrafo del *Portrait of the Artist* e di molte altre affermazioni joyceane: *Rosa Alchemica* e *The Adoration of the Magi*. Nonostante l'autore di *Stephen Hero* si limiti a citarne solamente due, tralasciando provocatoriamente quello che può senza dubbio essere definito il più noto tra i tre (*Rosa Alchemica*), uno studio approfondito delle corrispondenze e analogie fra i tre racconti "mitologici" e il saggio del 1904 si rivelerebbe senz'altro molto interessante. Immediatamente dopo il riferimento a "the maddest of companies" di cui il protagonista decide di circondarsi, l'influenza dei tre racconti e, in particolar modo, di *Rosa Alchemica*, si fa sentire in modo inequivocabile:

> His heaven was suddenly illuminated by a horde of stars, the signatures of all nature, the soul remembering ancient days. *Like an alchemist he bent upon his handiwork, bringing together the mysterious elements, separating the subtle from the gross.*[61]

L'artista descritto da Joyce è, allo stesso tempo, anche alchimista e sacerdote, in quanto il processo di sublimazione della materialità del presente nell'essenza ultima delle cose, caratteristico del "drama", segue un percorso simile, tanto nell'alchimia che nell'arte. La prima

[61] J. JOYCE, «A Portrait of the Artist», in M. BEJA (a cura di), *James Joyce: "Dubliners" and "A Portrait of the Artist as a Young Man*", *op. cit.*, p. 44. "Il suo cielo fu improvvisamente illuminato da una miriade di stelle, la segnatura di tutta la natura, con l'anima che ricordava gli antichi giorni. Come un alchimista egli si chinò sul suo lavoro, fondendo insieme elementi misteriosi, separando il sottile dal denso", J. JOYCE, «Ritratto dell'Artista», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, pp. 536-37.

mira infatti ad ottenere l'oro, metallo nobile per eccellenza, dalle sostanze più vili, proprio come obiettivo della seconda è il raggiungimento della vera arte attraverso l'uso di quella "dreary sameness of existence" di cui si parla in *Drama and Life*[62]. Questa tematica, centrale nel *Portrait of the Artist*, non può non essere ricondotta a quanto viene detto nelle prime pagine di *Rosa Alchemica*. Ancor prima che il "monaco errante" [63], Michael Robartes, faccia la sua apparizione, il narratore, autore di "a little work on the Alchemists, somewhat in the manner of Sir Thomas Browne",[64] dice infatti, a proposito dei protagonisti della propria opera:

> I had discovered, early in my researches, that their doctrine was no merely chemical phantasy, but a philosophy they applied to the world, to the elements and to man himself; and that *they sought to fashion gold out of common metals merely as part of an universal transmutation of all things into some divine and imperishable substance; and this enabled me to make my little book a fanciful reverie over the transmutation of life into art, and a cry of measureless desire for a world made wholly of essences*.[65]

---

[62] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 28. "Desolante monotonia dell'esistenza", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 784.

[63] Così Joyce definisce, in *Stephen Hero*, Michael Robartes e Owen Ahern – protagonista, quest'ultimo, di *The Tables of the Law*. Cfr. J. JOYCE, «Le Gesta di Stephen», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 722.

[64] W. B. YEATS, «Rosa Alchemica», in *Short Fiction*, *op. cit.*, p. 180. "[…] un'opericciuola sugli Alchimisti, alla maniera Sir Thomas Browne", W. B. YEATS, «Rosa Alchemica», in R. OLIVA (a cura di), *Rosa Alchemica*, *op. cit.*, p. 11.

[65] *Ibidem*. "Poco dopo aver iniziato le mie ricerche avevo scoperto che la loro dottrina non era solo una chimerica fantasia chimica, ma una filosofia che applicavano al mondo, agli elementi e all'uomo stesso; e che il loro tentativo di

L'opera dell'artista – il libro, in questo caso – diventa "una sognante fantasticheria sulla trasmutazione della vita in arte", proprio come quella dell'alchimista è definita "una parte della trasformazione universale di tutte le cose in una sostanza divina e imperitura": l'intento che muove i due "artefici" è, quindi, lo stesso, proprio come sarà – solo otto anni dopo – per il giovane Joyce nel *Portrait of the Artist*.

Moltissime sarebbero ancora le corrispondenze da analizzare tra il racconto e il saggio; anche l'immagine di Stephen che, "like an alchemist […] bent upon his handiwork" e il riferimento al cielo che "was suddenly illuminated by a horde of stars" rimandano inevitabilmente a sequenze precise di *Rosa Alchemica*.

Così, dopo un'accurata descrizione dello studio-fortezza del narratore, questi

> turned to my last purchase, a set of alchemical apparatus which, the dealer in the Rue le Peltier had assured me, once belonged to Raymond Lully, and as I joined the *alembic* to the *athanor* and laid the *lavacrum maris* [in corsivo nel testo] at their side, I understood the alchemical doctrine […] and sympathized, in the pride of my connoisseurship, with the […] alchemist.[66]

---

ricavare l'oro dai metalli vili non era che una parte della trasformazione universale di tutte le cose in una sostanza divina e imperitura; e ciò mi aveva consentito di fare del mio libriccino una sognante fantasticheria sulla trasmutazione della vita in arte, e un grido di immenso desiderio per un mondo fatto interamente d'essenze", W. B. YEATS, «Rosa Alchemica», in R. OLIVA (a cura di), *Rosa Alchemica*, *op. cit.*, pp. 11-12.

[66] W. B. YEATS, *op. cit.*, p. 182. "Mi misi al lavoro col mio acquisto più recente, un insieme di apparecchiature alchimistiche che, come mi aveva assicurato il

Poche righe dopo, l'accostamento dell' *athanor* degli alchimisti alle innumerevoli stelle del firmamento fa tornare alla mente il passo, ugualmente suggestivo, del saggio joyceano:

> I drew aside the curtains[67] and looked out into the darkness, and it seemed to my troubled fancy that all those little points of light filling the sky were the furnaces of innumerable divine alchemists, who labour continually, turning lead into gold, weariness into ecstasy, bodies into souls, darkness into God.[68]

Interessante è anche l'analogia tra la situazione di isolamento in cui si trova il narratore del racconto, chiuso in quella che può senza dubbio esser definita la torre d'avorio dei decadenti, e il passo del *Portrait of*

---

commerciante di rue Le Peletier, erano appartenute un tempo a Raimondo Lullo, e mentre collegavo l'alambicco all'athanor e collocavo accanto ad essi il *lavacrum maris* [in corsivo nel testo] capii la teoria alchimistica […] e, nell'orgoglio del mio sapere iniziatici, mi sentii in comunione con gli alchimisti", W. B. YEATS, «Rosa Alchemica», in R. OLIVA (a cura di), *Rosa Alchemica*, *op. cit.*, p. 14.

[67] È utile rammentare che il narratore di *Rosa Alchemica* si trova nel suo studio al piano più alto di una torre, situazione, questa, non priva di fascino per chi, come Joyce, farà di uno spazio equivalente la dimora del protagonista di *Ulysses*. Cfr., a tale proposito, il brillante saggio di Giorgio Melchiori sulle analogie e le differenze nell'uso che del simbolo in questione fanno i due autori irlandesi: G. MELCHIORI, «Yeats and Joyce: The Tower», in F. RUGGIERI (a cura di), «Joyce's Feast of Languages: Seven Essays and Ten Notes», *Joyce Studies in Italy*, Roma, Bulzoni, 1995, vol. IV, pp. 131-135.

[68] W. B. YEATS, «Rosa Alchemica», in *Short Fiction*, *op. cit.*, p. 182. "[…] scostai le tende e guardai fuori nel buio, e alla mia fantasia turbata tutti quei puntini di luce che riempivano il cielo parvero i fornelli di innumerevoli alchimisti divini, che lavorassero continuamente a trasformare il piombo in oro, la stanchezza in estasi, i corpi in anime, la tenebra in Dio", W. B. YEATS, «Rosa Alchemica», in R. OLIVA (a cura di), *Rosa Alchemica*, *op. cit.*, pp. 14-15.

the Artist immediatamente successivo a quello citato nelle pagine precedenti: "His revenge was a phrase and *isolation*".[69]

Così pure vanno ricercate in uno degli scritti di Yeats, *The Tables of the Law*, anche le origini del riferimento joyceano ai "children of the spirit" che segue il passo sul lavoro dell'alchimista:

> And was it any wonder that out of this marvellous life, wherein he had annihilated and rebuilt experience, laboured and despaired, *he came forth at last with a single purpose – to reunite the children of the spirit*, jelous and long-divided, to reunite them against fraud and principality.[70]

Yeats aveva scritto:

> Just as poets and painters and musicians labour at their works, building them with lawless and lawful things alike so long as they embody the beauty that is beyond the grave; *these children of the Holy Spirit labour at their moments with eyes*

---

[69] J, JOYCE, «A Portrait of the Artist», in M. BEJA (a cura di), *James Joyce: "Dubliners" and "A Portrait of the Artist as a Young Man*", *op. cit.*, p. 44. "La vendetta di lui fu una definizione e l'isolamento", J. JOYCE, «Ritratto dell'Artista», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 537.

[70] *Ibidem*. "C'è dunque da meravigliarsi se, da questa vita meravigliosa, in cui aveva annullato e ricostruito l'esperienza, aveva affrontato fatica e disperazione, egli emerse con un unico semplice scopo: riunire i figli dello spirito, gelosi e divisi da secoli, riunirli contro la frode e l'autorità", J. JOYCE, «Ritratto dell'Artista», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 537. Cfr. F. RUGGIERI, «The Maddest of Companies», in M. BILLI, B. BINI e P. SPLENDORE (a cura di), *Intorno a Joyce: Cinquant'anni dopo. Viterbo, 10-11 Dicembre 1991, Atti del Convegno*, Bologna, Cosmopoli, 1995, pp. 100-108. Estremamente interessante, a proposito delle analogie tra il *Portrait of the Artist* e i tre racconti di Yeats, con particolare attenzione a *Rosa Alchemica*, anche F. RUGGIERI, «Suggestioni Yeatsiane per un "Ritratto dell'Artista"», in C. DE PETRIS (a cura di), *Yeats Oggi: Studi e Ricerche*, Roma, Pubblicazione del Dipartimento di Letterature Comparate della Terza Università degli Studi di Roma, 1993, pp. 36-42.

> *upon the shining substance on which Time has heaped the refuse of creation; for the world only exists to be a tale in the ears of coming generations*.[71]

In conclusione, come scrive Franca Ruggieri,

> Dalla lettura di quei racconti, che conosce a memoria, Joyce può riprendere i temi generali post-romantici, che appartengono alla grande tradizione di fine secolo: l'idea dell'arte segreta, iniziatica e profetica, l'aura medievale della ricerca dell'artista […] la miscela non solo yeatsiana di alchimia e misticismo […] e insieme alla segretezza sacerdotale l'idea anche dell'isolamento, della autoelezione, la ricerca «crepuscolare» del mito nello specifico della tradizione nazionale e popolare […].[72]

L'influsso del poeta mistico su Joyce, naturalmente, non si limita solo ai racconti: anche nella produzione poetica, come si avrà modo di vedere più avanti,[73] è infatti possibile rintracciare tematiche comuni ai due scrittori. Di grande interesse sono, inoltre, i saggi raccolti sotto il titolo di *Ideas of Good and Evil*, una copia dei quali

---

[71] W. B. YEATS, «The Tables of the Law », in *Short Fiction*, *op. cit.*, p. 206. "Così come poeti e pittori e musicisti lavorano alle loro opere, costruendole con materiali leciti e illeciti, pur di dar corpo a quella bellezza che va oltre la tomba, questi figli dello Spirito Santo lavorano ad ogni loro attimo della loro vita con gli occhi rivolti a quella sostanza luminosa su cui il Tempo ha ammonticchiato i rifiuti della creazione; perché il mondo esiste solo per essere racconto porto alle orecchie delle generazioni future", W. B. YEATS, « Le Tavole della Legge», in R. OLIVA (a cura di), *Rosa Alchemica*, *op. cit.*, p. 49.

[72] F. RUGGIERI, «Suggestioni Yeatsiane per un "Ritratto dell'Artista"», *op. cit.*, p. 40.

[73] Cfr. le pp. 62-63, 65, 115 e 116.

faceva parte della biblioteca triestina.[74] In uno dei due scritti su Blake ivi contenuti si legge:

> *We write of great writers*, even of writers whose beauty would once have seemed an unholy beauty, *with rapt sentences like those our fathers kept for the beatitudes and mysteries of the Church*; […] *we believe* with our hearts *that beautiful things*, as Browning said […], *have 'lain burningly on the Divine hand*,' and that when time has begun to wither, the Divine hand will fall heavily on bad taste and vulgarity. When no man believed these things, William Blake believed them […].[75]

L'accostamento tra arte e religione, tra artista e sacerdote, già delineato nel passo citato, emerge ancor più esplicitamente da alcune righe del secondo di quegli studi sul poeta visionario del settecento. Lì "«painting, poetry and music»" vengono definite "«the three powers in man of conversing with Paradise which the flood 'of time and space' did not sweep away»"[76] Lo stesso può essere detto di un passo di *The Autumn of the Body* in cui è scritto:

---

[74] Cfr. R. ELLMANN, *The Consciousness of Joyce*, *op. cit.*, p. 134.

[75] W. B. YEAT, «William Blake and the Imagination», in *Ideas of Good and Evil*, London e Stratford-upon-Avon, 1914 (I ed. 1903), p. 118. "Scriviamo dei grandi scrittori, anche di quelli la cui bellezza poteva un tempo apparire sacrilega, con frasi rapite quali quelle che i nostri padri riservavano alle beatitudini e ai misteri della Chiesa; […] crediamo con tutto il nostro cuore che le cose belle, come disse Browning […], siano 'vissute intensamente sulla mano Divina,' e che quando il tempo avrà iniziato a sfiorire, la mano Divina cadrà inesorabilmente sul cattivo gusto e sulla volgarità. Quando nessun uomo credeva a queste cose, William Blake lo faceva", [mia la traduzione].

[76] W. B. YEATS, «William Blake and his Illustrations», in *Ideas of Good and Evil*, *op. cit.*, p. 124. Con l'intento di non generare ambiguità nell'uso delle virgolette e di attenersi il più possibile alla metodologia finora adottata, si è scelto,

> *The arts are, I believe, about to take upon their shoulders the burdens that have fallen from the shoulders of priests*, and to lead us back upon our journey by filling our thoughts with the essences of things, and not with things. We are about to substitute once more the distillation of alchemy for the analysis of chemistry and for some other sciences; *and certain of us are looking everywhere for the perfect alembic that no silver or golden drop may escape*.[77]

Queste affermazioni, e molte altre ancora, non mancarono certamente di suscitare l'interesse e la curiosità del Joyce non ancora ventenne; le tematiche ivi trattate, inoltre, riprendono in grande misura quelle affrontate nei racconti, polemicamente considerati dal giovane scrittore l'unica parte della produzione yeatsiana degna di essere salvata.

È infine necessario dedicare qualche riga alla conclusione del *Portrait of the Artist as a Young Man*, per due ragioni: in primo luogo perché, nel breve spazio di poche linee, vengono sintetizzati i compiti cui l'arista deve dedicarsi ed in secondo luogo perché è possibile rintracciarvi un probabile riferimento wagneriano. Si legge alla fine del romanzo:

---

nel passo sopra citato, di sostituire gli apici con le virgolette basse e le virgolette alte con gli apici.

[77] W. B. YEATS, «The Autumn of the Body», in *Ideas of Good and Evil*, *op. cit.*, pp. 210-11.

> I go to encounter for the millionth time *the reality of experience* and *to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race*.[78]

Joyce sottolinea nuovamente l'importanza del connubio vita-arte e torna poi a ribadire il ruolo di guida che il "virtuoso del drama" deve svolgere. Non può passare inosservato l'utilizzo del termine "forge", evocatore di tematiche tipicamente wagneriane, quali il tema della spada in *Siegfried* e l'intera vicenda descritta nel progetto drammatico non musicato *Wieland the Smith* – anch'esso incluso nel volume dei *Prose Works* in possesso di Joyce – e ripresa a conclusione di *The Art-Work of the Future*. In *Die Walküre* il compositore mette a conoscenza lo spettatore del fatto che Wotan ha donato a Siegmund, suo figlio naturale, una spada dai poteri prodigiosi:

> […] the sword,
> the magically mighty,
> flashing sword
> which you, a god, gave your son.[79]

---

[78] J. JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *op. cit.*, pp. 275-76. "Vado a incontrare per la millionesima volta la realtà dell'esperienza e a foggiare nella fucina della mia anima la coscienza increata della mia razza", J. JOYCE, «Dedalus», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 517.

[79] R. WAGNER, *Die Walküre*, in S. SPENCER e B. MILLINGTON (a cura di), *Wagner's Ring of the Nibelung: A Companion. The Full German Text with the Acclaimed English Translation by Stewart Spencer and Commentaries by Barry Millington, Elizabeth Magee, Roger Hollinrake and Warren Darcy*, New York, Thames & Hudson, 2000 (I ed. 1993), p. 145. Trattandosi di un'opera in versi sembra doveroso fornire, insieme alla traduzione italiana, anche la versione originale delle parti citate, almeno per suggerire la complessa e affascinante struttura metrica che la caratterizza: "[…] la spada, / la magica, salda, / guizzante spada, / che tu, dio, désti al figlio". "[...] das Schwert, / das zauberstark / zuckende Schwert, / das du Gott dem Sohne gabst." Versione originale e traduzione italiana in R. WAGNER, «La Valchiria», in O. CESCATTI (a cura di), *Tutti i Libretti di*

In seguito agli insistenti rimproveri della moglie Fricka, il re degli dei acconsente a "disincantare" la magica arma e ad intervenire nel duello tra il Velsungo e Hunding, mandando in pezzi Notung con la propria lancia e permettendo al marito legittimo di Sieglinde di ferire a morte Siegmund. Il primo atto di *Siegfried* si apre sullo sfondo di

> […] A cave in the forest: inside it is a natural forge, with a large set of bellows. At the anvil in front of it sits Mime, busily hammering at a sword.[80]

Wagner, con una prefazione di Q. PRINCIPE, Milano, Garzanti, 1998 (I ed.: 1992), p. 513.

[80] R. WAGNER, *Siegfried*, in S. SPENCER e B. MILLINGTON (a cura di), *op. cit.*, p. 195.

"Bosco. – Il proscenio è formato da una caverna rocciosa, che a sinistra scende verso l'interno, ma a destra occupa tre quarti della scena. Due ingressi naturali s'aprono verso il bosco: l'uno verso destra direttamente nel fondo; l'altro, più ampio, lateralmente nella stessa direzione. Alla parete posteriore, verso sinistra, si trova una grande fucina da fabbro, formata naturalmente da frammenti di roccia; artificiale è soltanto il grande mantice: la rozza cappa – anch'essa naturale, sale verso l'alto traverso la volta di roccia. Una enorme incudine e altri arnesi da fabbro.

MIME (quando, dopo un breve preludio orchestrale, si leva il sipario, sede all'incudine e con inquietudine crescente martella una spada […])".

"Wald. – Den Vordergrund bildet ein Teil einer Felsenhöhle, die sich links tiefer nach innen zieht, nach rechts aber gegen drei Vierteile der Bühne einnimmt. Zwei natürlich gebildete Eingänge stehen dem Walde zu offen: der eine nach rechts, unmittelbar im Hintergrunde, der andere, breitere, ebenda seitwärts. An der Hinterwand, nach links zu, steht ein grosser Schmiedeherd, aus Felsstücken natürlich geformt; künstlich ist nur der grosse Blasebalg: die rohe Esse geht – ebenfalls natürlich – durch das Felsendach hinauf. Ein sehr grosser Amboss und andre Schmiedegerätschaften.

MIME (sitzt, als der Vorhang nach einem kurzen Orchestervorspiel, aufgeht, am Ambosse und hämmert mit wachsender Unruhe an einem Schwerte […])". Versione originale e traduzione italiana in R. WAGNER; «Sigfrido», in O. CESCATTI (a cura di), *op. cit.*, p. 557.

L'intero dramma si impernia sulla tematica della forgiatura, ad opera dell'eroe che "mai paura provò", dei frammenti di Notung in una nuova, invincibile spada:

> I've turned your sharp-edged
> pride to chaff,
> in the melting-pot I smelt the splinters.
> […]
> Wild in the woodland
> grew a tree:
> I felled it in the forest:
> the fallow ash[81]

[81] Sembra superfluo sottolineare il potere suggestivo che questo ed altri riferimenti al "Welt Esche", il frassino del mondo – particolarmente frequenti in *Götterdämmerung* e in *Die Walküre* – poterono esercitare sul giovane Joyce. Lo scrittore irlandese, in *Drama and Life*, definirà Ghosts, "the action of which passes in a common parlour […] *a deepset branch on the tree, Igdrasil* [*sic*], whose roots are struck in earth, but through whose higher leafage the stars of heaven are glowing and astir." J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, pp. 28-29. ["L'azione di *Spettri*, che avviene in un salotto qualsiasi, ha un significato universale: un ramo profondo e tenace dell'albero Igdrasil, le cui radici sono ben ferme nella terra, mentre tra le foglie più alte si intravvedono le stelle del cielo che pulsano e brillano", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 784]. Come messo in evidenza da Franca Ruggieri nelle note alla traduzione italiana del saggio, "anche dall'«Iggdrasil», che viene qui citato, ha origine il bastone del frassino, l'«ashplant», di Stephen Dedalus, protagonista delle *Gesta di Stephen*, di *Dedalus*, di *Ulisse*. Il fratello Stanislaus paragonava la personalità di James allo «Iggdrasil» (S. Joyce, The Dublin Diary, a cura di G.H. Healey, Faber & Faber, London, 1962, p. 14)." J. JOYCE, *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 987. È inoltre interessante notare come lo stesso Joyce, nella maggior parte delle immagini che lo ritraggono, sia in compagnia dell'inseparabile *alpenstock*. Suggestioni a proposito di tale elemento mitologico potrebbero essere pervenute al giovane scrittore irlandese anche da una lirica del conterraneo W. B. Yeats: *The Two Trees*: "The holy tree is growing there; / From joy the holy branches start, / And all the trembling flowers they bear. The changing colours of its fruit / Have dowered the stars with merry light; / the surety of its hidden root / Has planted quiet in the night; / The shaking of its leafy head / Has given the waves their melody, / And made my lips and music wed, / Murmuring a wizard song for thee.", W. B. YEATS, *The Poems*, a

I burned to charcoal,

it now lies heaped on the hearth!

[…]

The steel sprang apart

In the hands of my dying father,

his living son

has made it anew:

[…]

(*brandishing the sword in front of him*)

Notung, Notung!

Fearsome sword!

I've wakened you to life again.[82]

---

cura di D. ALBRIGHT, London, Everyman – J. M. Dent, 1994, (I ed. J. M. Dent, 1990), p. 69. Scrive Daniel Albright nelle note alla poesia: "The Tree of Life and the Tree of the Knowledge of Good and Evil (Genesis 2:9) can be identified with the two trees of this poem, both part of the general circulation of man's spiritual life"; in W. B. YEATS, *The Poems*, *op. cit.*, p. 446. è inoltre interessante notare che l'altro poeta visionario caro a Joyce, William Blake, scrive in *The Laocoon*: "Art is the Tree of Life. God is Jesus. / Science is the Tree of Death.", W. BLAKE, «The Laocoon», in *Complete Writings*, *op. cit.*, p. 777.

[82] R. WAGNER, *Siegfried*, in S. SPENCER e B. MILLINGTON (a cura di), *op. cit.*, pp. 222-27."Ora ho ridotto in poltiglia / il tuo tagliente splendore, / nel crogiolo cuocio le schegge / […] / Selvatico nel bosco / cresceva un albero, / ch'io nella foresta ho tagliato: – / il bruno frassino / bruciai in carbone, / ora s'ammucchia sul focolare. / […] / Al padre morente / l'acciaio si franse, I il figlio vivo ora / a nuovo l'ha temprato: / […] / *(brandendo la spada davanti a sé)* / Notung! Notung! / Invidiabile spada! / Alla vita ti richiamai". "Zu Spreu nun schuf ich / die scharfe Pracht, / im Tiegel brat' ich die Späne. […] Wild im Walde / wuchs ein Baum, / den hab' ich im Forst gefällt: - / die braune Esche / brannt' ich zur Kohl', / auf dem Herd nun liegt sie gehäuft. […] Dem sterbenden Vater / zersprang der Stahl, / der lebende Sohn / schuf ihn neu: […]*(das Schwert vor sich schwingend)* Notung! Notung! / Neidliches Schwert! / Zum Leben weckt' ich dich wieder,". Versione originale e traduzione italianain in O. CESCATTI (a cura di), *op. cit.*, pp. 579-583.

La tematica della fucinatura viene ripresa anche nell'ultimo dramma della tetralogia, *Götterdämmerung*. Dice Siegfried poco prima della conclusione:

> He taught me forging
> and smelting ores:
> but what the artist
> himself could not do,
> his prentice's courage
> was bound to achieve –
> to weld together into a sword
> the fragments of a shattered blade.[83]

Sembra inoltre superfluo sottolineare come il medesimo *Leitmotiv* costituisca l'asse attorno al quale ruota *Das Rheingold*, dramma in cui la fusione dell'oro del Reno e la forgiatura dell'anello e del magico elmo svolgono un ruolo preminente.

Ulteriori, interessanti precisazioni sulla presenza di questa e di altre tematiche wagneriane nel *Portrait of the Artist as a Young Man* possono essere trovate nel volume di Timothy Martin.[84] È inoltre

---

[83] R. WAGNER, *Götterdämmerung*, in S. SPENCER e B. MILLINGTON (a cura di), *op. cit.*, p. 340."M'insegnò a temprare / e a fondere metalli; / ma quel che l'artista / non potè, / doveva riuscire / all'audacia dell'allievo: / forgiare di nuovo in una spada / i frammenti d'un infranto acciaio." "Er lehrte mich schmieden / und Erze schmelzen; / doch was der Künstler / selber nicht konnt', / des Lehrlings Mute / musst' es gelingen: / eines zerschlagnen Stahles Stücke / neu zu schmieden zum Schwert.". Versione originale e traduzione italiana in R. WAGNER, «Crepuscolo degli Dei»,in O. CESCATTI (a cura di), *op. cit.*, p. 680. Sarebbe utile riflettere qui sul perché l'allievo sia stato in grado di fare "quello che l'artista non potè". Una risposta a tale considerazione potrebbe contemplare la possibilità che Siegfried, a differenza di Mime, fosse mosso e guidato dalla *necessità*, condizione indispensabile alla creazione della vera arte.

[84] T. MARTIN, *op. cit.*, p. 41 e sgg.

interessante notare come, circa quindici anni dopo la pubblicazione del *Portrait of the Artist as a Young Man*, il finale del romanzo potrebbe aver suggerito a William Butler Yeats una delle immagini più suggestive della lirica *Byzantium*: le "golden smithies of the Emperor", al terzo verso dell'ultima stanza, potrebbero infatti essere un'eco della joyceana "smithy of my soul".[85]

[85] Cfr. W. B. YEATS, *The Poems*, *op. cit.*, pp. 298-301, traduzione italiana in W.B. YEATS, *Poesie*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, pp. 254-256.

CAPITOLO III

LA NOZIONE DI "NECESSITÀ"

La vicenda del mitico fabbro, cui si è accennato nel capitolo precedente, offre lo spunto per introdurre un'altra importante nozione, rintracciabile negli scritti di entrambi gli autori: quella di "necessità". A tale proposito risulta illuminante il confronto tra due passi, il primo tratto da *Drama and Life* e il secondo da *The Art-Work of the Future*. Nel saggio del 1900 Joyce, subito dopo l'esposizione di quel nucleo originario della teoria dell'impersonalità dell'opera d'arte destinato ad avere tanta importanza in tutta la sua produzione successiva, riprende ed amplia un discorso le cui premesse erano già state poste – per quanto non in modo esplicito – nelle pagine immediatamente precedenti, laddove si era detto che il "drama" "exists, before it takes form, independently"[1]. Due paragrafi più tardi si legge:

[1] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 24. "[Il dramma] esiste prima ancora di prendere forma, indipendente", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 778.

> *If you ask me what occasions drama* or what is the necessity for it at all, *I answer Necessity*. It is mere animal instinct applied to the mind. Apart from his world-old desire to get beyond the flaming ramparts, *man has a further longing to become a maker and a moulder. That is the necessity of all art*. Drama is again the least dependent of all arts on its material.[2]

L'arte drammatica risponde ad un'istanza di necessità: alla sua base non si pone una programmata ricerca, bensì un'irrefrenabile istintualità, paragonabile ad un impulso tanto incontrollabile da poter essere definito "animale". Il "drama" non deve essere costruito artificialmente: esso esiste, si dà automaticamente; attraverso di esso l'uomo per eccellenza, l'artista, è in grado di soddisfare il proprio "further longing to become a maker and a moulder". Questa medesima idea dell'ineluttabilità dell'arte scorre, come un fiume, nel sottosuolo di entrambi i saggi wagneriani presi in esame e viene alla luce nel finale di *The Art-Work of the Future*: lo scritto si conclude, infatti, con l'esposizione del mito di Wieland, abilissimo fabbro innamorato di una donna-cigno. Di ritorno da un viaggio, l'uomo trova la propria dimora in rovina e viene a conoscenza della fuga della moglie. Scrive Wagner:

---

[2] J. JOYCE, *op. cit.*, p. 26. "Se mi chiedete cosa dà occasione al dramma oppure quale mai ne è la necessità, io rispondo la Necessità. È puro istinto animale applicato alla mente. Oltre al desiderio antico come il mondo di andare al di là dei bastioni in fiamme, l'uomo ha l'ulteriore anelito di divenire creatore e plasmatore. È questa la necessità di tutta l'arte. Tra tutte le arti il dramma è di nuovo quella che meno dipende dal proprio materiale", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p 781.

> There was a king, *Neiding* [in corsivo nel testo] (Envy) by name, who had heard much talk of Wieland's skill; he burned to trap the Smith, that thenceforth he might work for him alone.[3]

Il malvagio sovrano, con l'intento di impedirne la fuga, recide a Wieland i tendini delle gambe. Dopo essersi abbandonato alla disperazione, il prodigioso maniscalco aguzza l'ingegno e, spinto dalla necessità, intraprende un'opera mai portata a termine da essere mortale: si forgia le ali[4] e, "borne on the work of his own Art",[5] abbandona la prigione in cui era rinchiuso e ferisce Neiding a morte.

> Then *Want itself* bent down its mighty pinions above the tortured Wieland's breast, and fanned its inspiration about his thoughtful brow. From *Want*, from terribile, all-powerful Want, the fettered artist learnt to mould[6] what no man's mind had yet conceived. *Wieland found it: found how to forge him WINGS.* [...] He fulfilled *the task that utmost Want had set within him*.[7]

---

[3] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 211. "C'era un re, Neiding, che aveva sentito molto parlare dell'arte di Wieland; pensò di farlo suo prigioniero perché lavorasse per lui solo", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, pp. 322-23.

[4] Sembra superfluo sottolineare come la figura di Wieland, novello Dedalo, possa aver affascinato ed influenzato il giovane Joyce, con tutta probabilità già sensibile alle suggestioni di un mito che tanta importanza avrebbe assunto, di lì a pochi anni, nella sua produzione.

[5] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*,p. 213. "Portato dall'*opera della sua arte* [in corsivo nel testo]", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 325.

[6] Joyce utilizza la medesima voce verbale in *Drama and Life*. Cfr. pp. 41 e 67 del presente studio.

[7] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, pp. 212-13, [il corsivo è dell'autore]. "Allora la

---

necessità sbattè le sue ali nel petto pieno d'angoscia di Wieland e spirò entusiasmo al suo cervello in meditazione. La necessità, la terribile necessità onnipotente insegnò all'artista schiavo ad inventare quel che nessuno spirito umano era stato capace. Wieland l'inventò e si costruì le ali. […] Fece, compì fino all'ultimo quel che una necessità suprema gli aveva ispirato", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 325. È doveroso fare presente che i brevi cenni dati nel corso di queste pagine sul mito di Wieland sono relativi a una delle due versioni adottate – a distanza di pochi mesi e in due opere diverse – dal compositore tedesco e, per l'esatezza, a quella esposta nella conclusione dello scritto zurighese cui si fa riferimento in questa nota. La versione esposta nel saggio differisce, infatti, in molte occasioni, da quella adottata e raccontata nel progetto di dramma mai musicato *Wieland der Schmied*. Nell'opera del 1850, l'anello non viene relegato a un ruolo secondario e celato dal fabbro tra altri settecento della stessa fattezza – espediente questo riportato in una delle fonti del mito, l'*Edda* (*Lied di Völund*) – ma assume sin dal principio un'importanza enorme, fino a diventare il fermaglio che permette alle ali di Wieland di rimanere saldamente attaccate alla nuca del novello Dedalo. Altra dissomiglianza si ritrova nel modo in cui il prodigioso fabbro perde l'amata Schwanhilde: a differenza di quanto viene narrato nello scritto zurighese, nel progetto di dramma il lasso di tempo intercorso fra l'incontro dei due e la "fuga" della donna è brevissimo. Un altro punto di contrasto significativo è rintracciabile nella conclusione del mito: a trafiggere il cuore del malvagio Neiding in *Wieland der Schmied* non è il maniscalco, bensì il fratello di questi, Eigel. Altre interessanti notizie sulla genesi del progetto di dramma e sulle fonti utilizzate da Wagner si trovano esposte nell'introduzione di F. GALLIA a «Wieland Il Fabbro», in R. WAGNER, *Poemi e Abbozzi non Musicati*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1994, pp. 149-182].

CAPITOLO IV

LA NOZIONE DI "POPOLO"

> [...] *O sole and glorious Folk! This is it, that thou thyself hast sung. Thou art thyself this Wieland! Weld thou thy wings, and soar on high!* [In corsivo nel testo][1]

Così si conclude *The Art-Work of the Future*, con un'esortazione a librarsi nel cielo del "drama" rivolta a colui il quale Wagner identifica come "the artist of the future": il popolo.

Le due nozioni di "necessity" e di "folk" sono indissolubilmente legate l'una all'altra. La prima è, nelle parole di Paolo Isotta, "la sola legge efficace e operante per l'artista veramente grande. E di questa necessità i quattro grandi scritti zurighesi fanno parte."[2] Ma se condizione ineluttabile affinché la vera arte possa manifestarsi è che

[1] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 213. "*Ecco, o popolo unico, eccellente! Ecco quel che hai fatto tu, poeta! Quel Wieland sei tu stesso. Tempra le ali, e lanciati nel volo!* [In corsivo nel testo]", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 325.

[2] P. ISOTTA, «Le Ali di Wieland», in R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 83.

essa sia generata da un'istanza di necessità e se autore dell'opera d'arte dell'avvenire sarà il "folk", allora esso dovrà inevitabilmente agire spinto da quel bisogno che lo scrittore irlandese definisce "mere animal instinct"[3]:

> A common and collective need is the only true Need; but only he who feels within him a true Need, has a right to its assuagement; but only the assuagement of a genuine Need is Necessity; and it is *the Folk alone that acts according to Necessity's behests*, and therefore irresistibly, victoriously, and right as none besides.[4]

Il popolo agisce "with all the necessity of a nature-force"[5].

Al fine di comprendere meglio quale sia il ruolo che il musicista affida al popolo nella costruzione della società del futuro, risulta illuminante il seguente passo tratto da *The Art-Work of the Future*:

> Who, then, will be the *Artist of the Future?* [In corsivo nel testo] The poet? The performer? The musician? The plastician? – Let us say it in one word: the *Folk. That selfsame Folk to whom we owe the only genuine Art-work, still living even in our modern memory, however much distorted by our*

---

[3] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 26.

[4] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 75. "Né esiste un bisogno vero che non sia un bisogno comune. Solo chi prova un bisogno vero ha il diritto di soddisfarlo; solo la soddisfazione d'un vero bisogno è la vera necessità, e *solo il popolo agisce secondo necessità* e, per conseguenza, in modo irresistibile, vittorioso e veritiero", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 107.

[5] R. WAGNER, *op. cit.*, p. 175. "La forza artistica del popolo […] agiva per una necessità naturale", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 268.

> *restorations; to whom alone we owe all Art itself.* [In corsivo nel testo] […] *The Folk* [In corsivo nel testo] must of necessity be the Artist of the future […].[In] the days which our historians betoken as those of prehistoric myth and fable, – *the Folk, in truth, was already the only poet, the only artist*; […] all their matter, and all derive alone from the fancy of these art-iventive Peoples.[6]

Non è azzardato ipotizzare che, per la nozione di "popolo", Wagner possa essere, almeno in parte, debitore a Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Il musicista era entrato in contatto con le opere del filosofo nei mesi precedenti la disfatta di Dresda:

> Nell'ultimo periodo del soggiorno a Dresda, tuttavia, avevo ancora tentato di seguire quell'antica tendenza della mia mente, e i miei profondi e attraentissimi studi di storia ne erano stati il punto di partenza. *Come opera d'avvío avevo scelto la Filsofia della storia di Hegel, trovandovi molte cose dinanzi alle quali mi inchinavo.* Mi sembrava in verità che quella via mi avrebbe condotto fino al tabernacolo del sacro edificio filosofico. Più le conclusioni con cui quello spirito colossale e potente forniva la chiave di ogni conoscenza

[6] R. WAGNER, o*p. cit.*, pp. 204-209. "Ma chi sarà l'artista dell'avvenire? Il poeta? L'attore? Il musicista? Lo scultore? Diciamolo subito: *il popolo* [in corsivo nel testo]. Lo stesso popolo al quale dobbiamo, anche ai nostri giorni, l'opera d'arte che unica è vera, che vive nella nostra memoria, imitata da noi in un modo che può solo deformarla. L'artista è il popolo, al quale dobbiamo l'arte in se stessa. […]. Finiremo col riconoscere il popolo come artista dell'avvenire […]. Si dimentica che […] ai tempi […] che i nostri storici definiscono delle leggende e dei miti non leggendari già il popolo era il solo poeta e il solo artista; si dimentica che solo da questo popolo è possibile trarre soggetti e forme che siano sani e vitali, che questo popolo è poeta e creatore", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, pp. 313-17.

> superiore mi sembravano incomprensibili, più mi applicavo ad approfondire la questione dell'«assoluto» e di quanto vi si riferiva.[7]

Senza dubbio, la lettura di alcuni frammenti del testo hegeliano doveva avere affascinato Wagner:

> *Lo spirito del popolo è* essenzialmente uno spirito particolare, ma nello stesso tempo è *nient'altro che l'assoluto spirito universale* – giacche questo è Uno. Il *Weltgeist* [in corsivo nel testo] è lo spirito del mondo, come si esplica nella coscienza umana; gli uomini stanno ad esso come le realtà singole stanno alla totalità che le sostanzia. […] Il particolare spirito di un particolare *popolo* può perire: ma esso è un anello nella catena costituita dal corso dello spirito del mondo, e *questo spirito universale non può perire*.[8]

E altrettanto suggestivi sono quei passi dove viene messa in evidenza la natura necessariamente libera di tale spirito:

> *Sostanza dello spirito è la libertà*. È con ciò indicato quale sia il fine dello spirito nel processo storico: è la libertà del soggetto, è che esso abbia la sua coscienza e la sua moralità, che abbia per sè [*sic*] fini universali da far valere, che il soggetto abbia valore infinito e che anche *acquisti coscienza*

---

[7] R. WAGNER, *Autobiografia*, *op. cit.*, pp. 428-29, [mio il corsivo, tranne che in "Filosofia della storia"]

[8] G. W. F. HEGEL, *Lezioni sulla Filosofia della Storia*, traduzione di G. CALOGERO e C. FATTA, Firenze, La Nuova Italia, 2001 (V rist.; I ed.: 1981), vol. I, p. 44.

> di questo suo estremo valore. […] Gli spiriti dei popoli sono i membri del processo per cui lo spirito giunge alla libera coscienza di sé.[9]

Il *Volkgeist* deve quindi essere affrancato da ogni vincolo, da ogni restrizione: è suo compito rendere l'umanità tutta partecipe della propria natura.

> Lo spirito di un popolo è sapere […]. La sua religione, il suo culto, i suoi usi e costumi, *l'arte, la costituzione, le leggi politiche, tutto il complesso delle sue istituzioni*, i suoi eventi, *le sue azioni: questa è la sua opera, – questo è quel popolo*.[10]

Molti sono i passi tratti dalla *Filosofia della Storia* che potrebbero permettere di stabilire interessanti paralleli con le opere e le idee di Richard Wagner: basti pensare al reiterato riferimento ad "un bisogno, una necessità" che muove lo spirito del popolo, all'istanza di libertà che accompagna – come si è già messo in evidenza – il *Volkgeist*, così come al degrado che subentra qualora l'unità tra gli individui venga meno.

Wagner, fin dalle prime pagine di *The Art-Work of the Future*, aveva messo in evidenza l'importanza della nozione stessa di "folk" nella creazione dell'opera d'arte dell'avvenire:

> *Not ye wise men, therefore, are the true inventors, but the Folk; for Want it was, that drove it to invention. All great inventions are the People's deed*; whereas the devisings of the

[9] G. W. F. HEGEL, *op. cit.*, pp. 48-49.
[10] G. W. F. HEGEL, *op. cit.*, pp. 51-52.

> intellect are but the exploitations, the derivatives, nay, the splinterings and disfigurements of the great inventions of the Folk. *Not ye, invented speech*, *but the Folk*; ye could but spoil its physical beauty, break its force.[11]

Non sono gli intellettuali ("wise men") dunque a potersi definire "inventors", "makers", ma il popolo: esso è l'unico vero responsabile della creazione artistica. Tutto quanto proviene dalla sterile intelligenza dei saggi non è altro che un perpetuo sfruttamento delle grandi, "necessarie" scoperte del "folk":

> […] *Not ye, were the invertors of Religion*, *but the Folk*; ye could but mutilate its inner meaning, turn […] its out-breathing truth to lies. *Not ye are the inventors of the State*; ye have but made from out the natural alliance of like-needing men a natureless and forced allegiance of unlike-needing; form the beneficient defensive league of all a maleficent bullwark for the privileged few […]. *It is not ye that give the Folk the wherewithal to live, but it gives you; not ye who give the folk to think, but it gives you.*[12]

---

[11] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 80, [mio il corsivo, con l'esclusione di "speech", in corsivo nel testo]. "Perciò gli inventori non siete voi che siete intelligenti, ma il popolo, che la necessità costringe all'invenzione: tutte le grandi invenzioni sono opera del popolo, mentre le invenzioni dell'intelligenza sono soltanto gli sfruttamenti e le mutilazioni delle grandi scoperte del popolo. La *lingua* [in corsivo nel testo] non l'avete inventata voi, ma il popolo; voi altro non avete fatto che corromperne la naturale bellezza, infrangerne la forza", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 115.

[12] *Ibidem*, [mio il corsivo, con l'esclusione di "Religion" e "State", in corsivo nel testo]. "Non siete stati voi a inventare la *religione* [in corsivo nel testo], ma il popolo; voi altro non avete fatto che sfigurarne l'espressione intima, […] trasformare in menzogna la verità in essa manifesta. Anche lo *stato* [in corsivo nel testo] non l'avete inventato voi, ma il popolo; voi vi siete limitati a deformare la

Così come la "Lingua", anche la "Religione" e lo "Stato" sono istanze prodotte dal popolo[13]: i savi ("wise men"), lungi dal potersi identificare con i creatori di queste istanze, sono responsabili per il degrado in cui esse versano.

> […] But to you I turn, – in the same sense as the Folk, […] to you, ye prudent men and intellectual, to offer you […] the *redemption* from your egoistic incantations in the limpid spring of Nature, in the loving arm-caresses of the Folk – there were I found it […] where […] I won a dauntless faith in the assurance of the Future. The *Folk* [in corsivo nel testo] will thus fulfil its mission of redemption […]. Its procedure will be governed by the instinctive laws of Nature.[14]

In *Drama and Life* fa la sua prima apparizione un'idea di "folk" "rather un-Joycean but highly wagnerian"[15] e questo avviene proprio

---

naturale unione di esseri uniti da un medesimo bisogno in un'accozzaglia innaturale di esseri che hanno bisogni diversi. Della benefica unione difensiva di tutti avete fatto una malefica salvaguardia per i privilegiati. […] Non siete voi che date da vivere al popolo, ma è il popolo che lo dà a voi; non voi dovete istruire il popolo, ma prendere lezione dal popolo", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, pp. 115-16.

[13] Cfr. il passo dalle *Lezioni di Filosofia della Storia* di Hegel citato a p. 74 di questo testo.

[14] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 81. "Quindi mi rivolgo a voi nello spirito del popolo […], a voi intelligenti e saggi, per offrirvi […] la redenzione da una beatitudine egoistica riportandovi alle sorgenti pure della natura, all'abbraccio affettuoso del popolo, là io, artista, ho trovato questa redenzione, là […] ho acquisito la fede più salda nell'avvenire. Il *popolo* compirà la sua opera di redenzione […]. Il suo modo di agire sarà l'immediatezza della natura", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 116.

[15] T. MARTIN, *Joyce and Wagner: A Study of Influence*, *op. cit.*, p. 19. "Poco joyceana ma estremamente wagneriana", [mia la traduzione].

in quella medesima pagina in cui Joyce si schiera contro la critica perbenista perpetrata ai danni di Ibsen:

> Let us criticize in the manner of free people, as a free race, recking little of ferula and formula. *The Folk is, I believe, able to do so much*. Securus judicat orbis terrarum, is not too high a motto for all human artwork.[16]

Compito del popolo è quindi giudicare l'arte senza curarsi di quegli "scudisci" e di quelle "formule" che ne impediscono la piena realizzazione. Sebbene una simile affermazione sembri essere in contraddizione con l'idea esposta nelle prime righe di *The Day of the Rabblement*,[17] appare chiaro come il significato attribuito dallo scrittore irlandese ai due termini in questione – popolo e marmaglia, "folk" e "rabblement" – sia molto diverso. La stessa dissomiglianza può essere rintracciata anche nella scrittura wagneriana, come emerge da *The Art-Work of the Future*:

---

[16] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 25. "Esercitiamo la nostra critica alla maniera delle persone libere, come una razza libera, considerando poco gli scudisci e le formule. Credo che la gente sia in grado di fare altrettanto. «Securus judicat orbis terrarum» è un motto non eccessivo per tutta l'arte degli uomini", J JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 780.

[17] "*No man, said the Nolan, can be a lover of the true or the good unless he abhors the multitude*; and the artist, though he may employ the crowd, is very careful to isolate himself. This radical principle of artistic economy applies specially to a time of crisis, and today when the highest form of art has been just preserved by desperate sacrifices, *it is strange to see the artist making terms with the rabblement*", J JOYCE, «The Day of the Rabblement», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p.50. "Nessuno, diceva il Nolano, può essere amante del vero e del bene, se non detesta la moltitudine, e l'artista, anche se usa la folla, sta molto attento a isolarsi. Questo principio radicale di economia artistica vale specialmente per un'epoca di crisi e oggi, quando la forma più alta dell'arte è stata appena salvata al prezzo di sacrifici disperati, è strano vedere l'artista che viene a patti con la marmaglia", J. JOYCE, «Il Giorno della Marmaglia», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 811.

> From their lofty pedestal, *they* [the artists of the present] *deem that only their direct antithesis, the raw uncultured masses, can mean for the "the Folk"*. As they look down upon the people, there rise but fumes of beer and spirits to their nostrils; they fumble for their perfumed handkerchiefs, and ask with civilised exasperation: "What! The *rabble* [in corsivo nel testo] is in future to replace us in Art-making? […]" *However, neither you nor this rabble do we understand by the term*, *the Folk*: only when neither Ye nor It shall exist any longer, can we conceive the presence of the Folk.[18]

[18] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, pp. 207-209. "L'artista di oggi, dal suo punto di vista cosiddetto superiore, si sente autorizzato a considerare il popolo la plebaglia ignorante e volgare che è proprio il suo opposto. Quando pensa al popolo, gli salgono alle narici tanfate di birra e di acquavite; allora caccia fuori il fazzoletto profumato e chiede con l'indignazione dell'individuo civilizzato: "Che? In avvenire la plebaglia deve succederci nella creazione artistica? […]"]…] Ma per *popolo* non intendiamo né *voi*, né *loro*: si avrà un vero popolo quando voi e loro non ci sarete più", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, pp. 317-19.

CAPITOLO V

L'ESSENZA "COMUNITARIA" DELL'ARTE

La nozione Joyceana di "folk", dal punto di vista concettuale, è più simile all'idea wagneriana di pubblico ideale – identificato con quello della Grecia del V secolo – che non al significato attribuito dal musicista tedesco al medesimo termine. L'ammirazione del compositore per il teatro ellenico costituisce uno dei *leitmotive* degli scritti zurighesi e, in particolare, dei due qui analizzati.[1] D'altro canto, anche nell'Inghilterra della seconda metà del diciannovesimo secolo l'interesse vero la cultura greca aveva assistito ad una nuova fioritura, grazie soprattutto all'opera di Matthew Arnold. È in *Culture and Anarchy*, pubblicato nel 1869, che questi formula "il suo ideale etico di armoniosa perfezione (*ispirato al sereno razionalismo dello spirito ellenico* […])".[2] Il quarto capitolo di quel libro è infatti interamente

[1] È interessante sottolineare come, tra i tanti aspetti che per anni legarono Wagner e Nietzsche, ebbero un ruolo preminente l'interesse comune per il dramma e la storia dell'antica Grecia e per la filosofia di Arthur Schopenhauer.
[2] V. GABRIELI, premessa a M. ARNOLD, *Cultura e Anarchia*, a cura di V. GABRIELI, Torino, Einaudi, 1946, p. XII.

dedicato alle due "profonde e mirabili manifestazioni della vita, delle tendenze e delle capacità dell'uomo",[3] ai "due poli" entro cui "si muove il nostro mondo"[4]: l'ebraismo e l'ellenismo. Ed è probabile che tanto Joyce quanto Wilde avessero in mente proprio il saggio di Arnold quando, rispettivamente nel primo capitolo di *Ulysses*[5] e nella conclusione di *The Soul of Man Under Socialism*,[6] fanno riferimento all'ellenismo.

Nell'Atene del V secolo l'arte aveva raggiunto vette eccezionali e soprattutto altissimi livelli di diffusione e popolarità. Tra le condizioni che avevano reso questo attuabile Wagner annovera la partecipazione di massa alle rappresentazioni teatrali.[7] Il rapporto tra l'artista e il pubblico era diretto ed immediato: non erano necessarie

---

[3] M. ARNOLD, *Cultura e Anarchia*, *op. cit.*, p. 137. "[…] both Hellenism and Hebraism are profound and admirable manifestations of man's life, tendencies, and powers", M. ARNOLD, *Culture and Anarchy*, Kessinger Publishing, 2004, p. 80

[4] M. ARNOLD, *op. cit.*, p. 135. "Hebraism and Hellenism, - between these two point of influence moves our world", M. ARNOLD, Culture and Anarchy, *op. cit.*, p. 78.

[5] "God, Kinch, if you and I could only work together *we might do something for the island. Hellenise it*", J. JOYCE, *Ulysses*, *op. cit.*, p. 7. "Dio mio, Kinch, basterebbe che io e te lavorassimo insieme, potremmo far qualcosa per la nostra isola. Ellenizzarla", J. JOYCE, *Ulisse*, *op. cit.*, pp. 10-11. Già in una conferenza tenuta all'Università Popolare di Trieste nel 1907 Joyce aveva scritto: "È destinato questo paese a riprendere un giorno la sua antica posizione d'Ellade del nord?", J. JOYCE, «L'Irlanda: Isola dei Santi e dei Savi», in *Scritti Italiani*, *op. cit.*, p. 122, ora in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 588. Cfr. C. DE PETRIS, commento al primo capitolo di Ulisse, in J. JOYCE, *Ulisse: Telemachia, Episodi I-III*, a cura di G. MELCHIORI, commento di C. BIGAZZI, C. DE PETRIS e M. MELCHIORI, Milano, Arnolodo Mondadori Editore, (Biblioteca), 1983, pp. 150-51.

[6] "The new Individualism is the new Hellenism", O. WILDE, «The Soul of Man Under Socialism», in *De Profundis and Other Writings*, *op. cit.*, p. 53. "Il nuovo Individualismo è il nuovo Ellenismo", O. WILDE, «L'Anima dell'Uomo sotto il Socialismo», in *Il Critico come Artista. L'Anima dell'Uomo sotto il Socialismo*, *op. cit.*, p. 221.

[7] Cfr. a tale proposito il passo di *Art and Revolution* già citato a p. 30 di questo studio.

intercessioni esterne e l'autore non sentiva il bisogno di isolarsi, in quanto ogni singolo aspetto della propria arte era compreso appieno da coloro ai quali questa si rivolgeva. Tale visione idilliaca non è però applicabile al periodo in cui il musicista vive ed opera, né, tanto meno, al volgere del secolo, che vede Joyce alle prese con la stesura di alcuni tra i suoi più significativi saggi critici. Un simile stato d'animo non è esclusivo dei due autori qui presi in considerazione. Ne è esempio illustre Oscar Wilde che, in *The Soul of Man Under Socialism*, loda Sir Henry Irving[8], attore e direttore teatrale ben noto in quegli anni, per essersi fatto propulsore di una sorta di crescita artistica del pubblico:

> His object was to realize his own perfection as an artist, under certain conditions and certain forms of Art. At first he appealed to the few: now *he has educated the many. He has created in the public both taste and temperament*. The public appreciate his artistic success immensely. I often wonder, however, whether the public understand that *the success is*

[8] Irving, Henry: 1838-1905. *Manager* del Lyceum Theatre dal 1878 al 1902, fu tra i primi ad apportare importanti innovazioni, migliorando notevolmente la qualità dei propri spettacoli: stabilì che il sipario fosse abbassato alla fine di ogni singolo atto e che, nel corso della rappresentazione, venissero attenuate le luci in sala, onde dare maggior risalto a quanto avveniva sul palcoscenico. Irving era particolarmente interessato all'effetto complessivo dei drammi rappresentati: l'*actor-manager* non si limitava ad istruire gli attori e a recitare parti di primo piano all'interno delle opere teatrali messe in scena: si occupava altresì delle luci, della musica e delle scenografie, che affidava ad artisti ben noti in quegli anni. Egli fu, come lo definisce Masolino D'Amico "in un certo senso il primo regista moderno", M. D'AMICO, *Dieci Secoli di Teatro Inglese: 970-1980*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1992 (I ed.: 1981), p. 315. La convinzione secondo la quale il successo di un buon dramma non è dovuto solo alle doti recitative degli attori ma anche ad un insieme di altri fattori – quali quelli sopra elencati – sembra preludere al concetto joyceano di arte totale e a quello wagneriano di fusione di tutte le arti.

> *entirely due to the fact that he did not accept their standard, but realized his own.*[9]

Il pubblico non deve essere giudice a priori: deve dimostrare la propria ricettività. A questo proposito Wagner, poco dopo il trasferimento a Dresda, scrive che era sua intenzione "*ennobling the public taste* here and of thereby making its voice one to be considered".[10] A rendere l'arte greca un esempio di "drama" era, tra le altre cose, il suo carattere collettivo. La nozione di "folk" e la natura comunitaria dell'opera ellenica sono, per il compositore tedesco, due elementi indissolubilmente legati:

> In common, too, shall we close the last link in the bond of holy Necessity; and the brother-kiss that seals this bond, will be the *mutual Art-work of the Future* [in corsivo nel testo]. But in this, also, our great redeemer and well doer, Necessity's vicegerent in the flesh, – *the Folk* [in corsivo nel

[9] O. WILDE, «The Soul of Man Under Socialism», *op. cit.*, pp. 42-43. "Il suo scopo era realizzare la propria perfezione di artista, secondo certe condizioni e certe forme d'arte. Sulle prime si rivolse a pochi; adesso ne ha istruiti molti. Egli ha creato gusto e carattere nel pubblico. Il pubblico apprezza il suo successo artistico immensamente. Mi sono spesso chiesto, però, se il pubblico comprende che quel successo è interamente dovuto al fatto ch'egli non accettò il modello che il pubblico gli imponeva, ma realizzò il suo", traduzione di A. CENI, O. WILDE, «L'Anima dell'Uomo sotto il Socialismo», in *Il Critico come Artista. L'Anima dell'Uomo sotto il Socialismo*, *op. cit.*, p. 201. Sembra inoltre interessante sottolineare come una copia del saggio di Wilde, edita nel 1904, facesse parte della biblioteca triestina del giovane scrittore irlandese. Cfr. R. ELLMANN, *The Consciousness of Joyce*, *op. cit.*, p. 132.

[10] Lettera del 5 giugno 1845 a Karl Gaillard, cit. in A. D. ABERBACK, *op. cit.*, p. 58. "Elevare ovunque il gusto del pubblico e rendere così la sua voce degna di essere presa in considerazione", [mia la traduzione].

> testo], *will no longer be a severed and peculiar class; for in this Art-work we shall all be one*.[11]

L'opera d'arte dell'avvenire potrà scaturire solo dalla collaborazione dell'intera popolazione:

> This great United Art-work he cannot picture as depending on the arbitrary purpose of some human unit, but can only conceive it as *the instinctive and associate product of the Manhood of the Future*. […] It is not the lonely spirit, striving by Art for redemption into Nature, that can frame the Art-work of the Future; *only the spirit of Fellowship, fulfilled by Life, can bring this work to pass*.[12]

Ove tale cooperazione venga meno la vera creazione artistica non avrà più ragione di esistere; una simile mancanza è alla base dello stato di degrado in cui versa l'arte moderna:

> *Art has become the private property of an artist-caste*; its taste it offers to those alone who *understand* [in corsivo nel testo]

[11] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 77. "Tutti uniti proclameremo l'alleanza della sacra sofferenza, e il bacio fraterno che consacrerà quest'unione sarà *l'opera d'arte comune dell'avvenire* [in corsivo nel testo]. In essa il nostro grande benefattore, colui che, in carne e ossa, rappresenta la necessità, il *popolo* [in corsivo nel testo], non sarà più qualcosa di particolare, di differente. Nell'opera d'arte saremo un solo essere", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 110.

[12] R. WAGNER, *op. cit.*, p. 88. "Quest'opera d'arte universale non può essere l'atto, volontariamente possibile, d'uno solo, ma l'opera collettiva che si può supporre solo compiuta dagli uomini dell'avvenire. […] Lo spirito solitario che cerca, attraverso l'arte, la sua redenzione nella natura, non è in grado di creare l'opera d'arte dell'avvenire; vi può riuscire soltanto lo spirito collettivo, che la vita soddisfa", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 129.

> it; and for its understanding it demands a special study, aloof from actual life, the study of *art-learning* [in corsivo nel testo]. […] If he [the artist] ponder [*sic*] on the infinitely greater mass of those who are perforce shut out on every side by the evils of our present social system from both the understanding and the tasting of the sweets of modern art, then *must the artist of to-day grow conscious that his all art-doings are, at bottom, but an egoistic, self-concerning business*; that his art, in the light of public life, is nothing else than luxury and superfluity, a self-amusing past time.[13]

La società nella quale il vero "drama" verrà alla luce sarà tutta tesa alla creazione della "Gesamtkunstwerk"[14] e la dedizione del "folk" nei confronti dell'"art-work of the future" sarà assoluta. Lo stretto legame esistente tra il subentrare dell'individualismo e il sopraggiungere di

---

[13] R. WAGNER, o*p. cit.*, p. 182. "L'arte è diventata proprietà riservata d'una categoria d'artisti, procura gioia solo a chi è in grado di *capirla* [in corsivo nel testo] e, per essere capita, presuppone studi particolari, estranei alla vita concreta: gli studi della *teoria dell'arte* [in corsivo nel testo]. […] Se infatti considera la folla stragrande di quelli che le pessime condizioni sociali escludono, sotto tutti i punti di vista, dalla comprensione e dal godimento dell'arte moderna, l'artista di oggi si accorgerà che ogni suo sforzo artistico, in realtà, è solo uno sforzo egoistico, pago di se stesso, e che la sua arte, nei confronti della vita pubblica, non è che un lusso superfluo, un passatempo egoistico", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, pp. 280-81.

[14] Termine tedesco usato per indicare "l'opera d'arte totale". È comunque doveroso precisare – come fa Paolo Isotta in *Le Ali di Wieland*, saggio introduttivo a R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, pp. 78-79 – l'estraneità del maestro all'uso di tale vocabolo. Il compositore vi preferisce *allgemeinsame Kunst*, arte universale: Gesamtkunstwerk, spiega Paolo Isotta, "potrebbe implicare l'idea d'una *fusione* [in corsivo nel testo] delle arti nella quale ciascuna si appropri dei mezzi espressivi delle altre". Ma, continua il curatore dell'edizione italiana dello scritto zurighese, "Wagner non intende mai, con il suo ideale, una fusione delle arti particolari. Egli conosceva pur sempre i problemi concreti del loro linguaggio per sapere ch'esse non possono reciprocamente rinunciare ai loro mezzi espressivi. Egli intende dunque solo una loro *collaborazione* [in corsivo nel testo]: sottomesse a una sola volontà, operino concordi a realizzare un comune obiettivo".

una condizione di estremo disagio non è un sentimento esclusivo dell'autore di *The Art-Work of the Future*. Anche Hegel, nelle *Lezioni di Filosofia della Storia*, esprime la propria opinione in tal senso: "*Appena* sopravvenne la riflessione e *l'individuo si ritirò in sé*, separandosi dal costume, per vivere in sé e secondo leggi proprie, *cominciò la rovina, la contraddizione*".[15]

La profonda connessione tra la nozione di popolo e quella di arte comunitaria emerge anche dalle pagine del saggio joyceano del 1900: a poche righe di distanza dalla comparsa della prima delle due istanze wagneriane, Joyce sottolinea il carattere collettivo del "drama".

> There are some weighty truths which we cannot overpass, in the relations between drama and the artist. *Drama is essentially a communal art and of widespread domain*. The drama – its fittest vehicle almost presupposes an audience, drawn from all classes. *In an art-loving and art-producing society the drama would naturally take up its position at the head of all artistic institutions*.[16]

Il posto cui l'arte suprema deve aspirare all'interno della scala dei valori e delle istituzioni moderne è di primissimo piano: tale ruolo le

---

[15] G. W. F. HEGEL, *op. cit.*, p. 58.

[16] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 26. "Ci sono delle pesanti verità che non si possono superare nei rapporti tra il dramma e l'artista. Il dramma in genere è essenzialmente l'arte della comunità, con un esteso campo d'azione. Il dramma, nella sua espressione più appropriata, presuppone quasi un pubblico che proviene da tutte le classi. In una società che ama l'arte e produce arte il dramma assumerebbe naturalmente la propria posizione a capo di tutte le istituzioni artistiche", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 780.

spetterà di diritto non appena sarà generata una società la cui caratteristica primaria sia l'amore per l'arte. Incomberà su questa comunità il difficile compito di rendere possibile il manifestarsi[17] del "drama" e, affinché ciò avvenga, è indispensabile – tanto nell'opinione dello scrittore irlandese quanto in quella del compositore tedesco – che ci sia identità di vedute tra l'artista e il pubblico.

La tragedia, genere in cui i greci del V secolo si distinsero egregiamente, smise ben presto di essere un rito comunitario, per mutarsi nella sterile adozione dell'idea di arte per l'arte: contro questo principio si schierano sia Wagner che Joyce.

[17] Si utilizza di proposito il termine "manifestarsi" in quanto, come si è già affermato a proposito della visione joyceana di "drama", l'arte suprema non si costruisce artificialmente, ma si dà naturalmente. Cfr. p. 66.

CAPITOLO VI

LA NOZIONE DI "ARTE INTEGRALE"

From this frank and mutual permeation, generation, and completion of each several art from out itself and through its fellow […] is born the united Lyric Art-work.[1]

R. WAGNER, *The Art-Work of the Future*, 1849

Vengono ora ad intrecciarsi quattro ulteriori categorie wagneriane rintracciabili, in modo più o meno esplicito, nel saggio del 1900: l'importanza del mito, lo stretto legame che unisce il "drama" e la vita, l'idea di arte integrale e la sua natura necessariamente rivoluzionaria. Tutte queste nozioni trovano spazio nelle pagine di *Drama and Life* e costituiscono lo scheletro su cui poggia la possente struttura della produzione joyceana.

[1] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 103. "Da quest'intima mescolanza delle differenti arti isolate […] è nata *l'opera d'arte unitaria del lirismo*", R. WAGNER, *L'Opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, pp. 154-55.

La prima a dover essere presa in considerazione, per le molteplici implicazioni che comporta nell'intero corpus delle opere dello scrittore irlandese, è la nozione di arte totale: non è difficile ravvisare in tale concezione il principio wagneriano in base al quale il vero "drama" – e in particolar modo quello greco delle origini – si è realizzato in seguito ad una sorta di sinergia di tutte le arti – cosa questa che concorre a conferire all'opera una profondità espressiva altrimenti impossibile da raggiungere. Svariati sarebbero i passi di *Art and Revolution* e di *The Art-Work of the Future* da citare a questo proposito: la categoria in esame è, infatti, uno dei pilastri su cui poggia l'intera costruzione dei due scritti zurighesi. Tra i brani più significativi:

> The great United Art-work […] must *gather up each branch of art to use it as a mean*, and in some sense to undo it for the common aim of *all* [in corsivo nel testo].[2]

La grande opera d'arte totale dovrà riunire in sè tutti i generi esistenti e fonderli in un tutt'uno. E ancora:

> *Artistic Man can only fully content himself by uniting every branch of Art into the common Artwork* [in corsivo nel testo]: in every *segregation* [in corsivo nel testo] of his artistic faculties he is *unfree* [in corsivo nel testo], not fully that which he has power to be; whereas *in the common Artwork* [in

[2] R. WAGNER, *op. cit.*, p. 88. "La grande opera d'arte totale dovrà sintetizzare in sé tutti i generi d'arte, per sfruttare ciascuno di essi come semplice mezzo e annientarlo in vista del risultato globale di *tutti* i generi fusi insieme", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, pp. 128-129.

> corsivo nel testo] *he is free* [in corsivo nel testo], *and fully that which he has power to be*.[3]

Il vero artista potrà realizzarsi appieno solamente attraverso la fusione delle varie arti, in vista del raggiungimento di un'opera che possa essere definita universale. Poche pagine più avanti, Wagner ribadisce questo concetto definendo il "drama" "The united work of all the arts".[4]

Le singole arti, giunte all'estremo limite delle proprie possibilità, rivelano una incontenibile tendenza a trascendersi; il compimento di questo processo è però impossibile: esse "possono trascendersi solo grazie a un mutuo abbraccio, non singolarmente".[5] A tale proposito il compositore scrive:

> Has every *artistic* [in corsivo nel testo] faculty of man its natural bonds, since man has not *one only Sense* [in corsivo nel testo] but separate *Senses* [in corsivo nel testo]; while every faculty springs from its special sense, and therefore each single faculty must find its bounds in the confines of its correlated sense. But the boundaries of the separate senses are also their joint meeting-points, those points at which *they melt in one another and each agrees with each*: and exactly so do

---

[3] R. WAGNER, *op. cit.*, p. 183,. "L'uomo-artista può appagarsi interamente solo con l'unione di tutti i generi d'arte dell'opera d'arte *comune* [in corsivo nel testo]: in ogni forma d'*isolamento* [in corsivo nel testo] sarà sempre *dipendente* [in corsivo nel testo] e non sarà mai perfettamente quel che potrebbe essere, mentre nell'opera d'arte *comune* [in corsivo nel testo] è libero ed è perfettamente quel che può essere", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, pp. 282-83.

[4] R. WAGNER, *op. cit.*, p. 186. "[l']opera collettiva di tutte le arti", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 287.

[5] P. ISOTTA, «Le Ali di Wieland», in R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.,* p. 75.

> the faculties that are derived from them touch one another and agree. *Their confines, therefore, are removed by this agreement*.[6]

Quei confini entro cui le arti individuali sono racchiuse, possono essere agevolmente superati dall'unione delle varie componenti del "drama", trasformandosi così da elementi restrittivi ad indispensabili punti di coesione.

> […]The Arts of Dance, of Tone, of Poetry, are each confined within their several bounds; *in contact with these bounds each feels herself unfree*[7], be it not that, across their *common boundary*, she reaches out her hand to her neighbouring art […]. And when every barrier has thus fallen, then are there no more *arts* [in corsivo nel testo] and no more boundaries, but only A*rt* [in corsivo nel testo], *the universal, undivided*.[8]

---

[6] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 97. "Tutte le facoltà *artistiche* [in corsivo nel testo] dell'uomo hanno i loro limiti naturali perché l'uomo non ha *un senso solo* [in corsivo nel testo], ma *dei sensi* [in corsivo nel testo] in generale. Ogni facoltà deriva solo da un determinato senso e ha i propri limiti nei limiti del senso che le dà origine. I limiti dei sensi particolari sono anche i punti di contatto tra loro, i punti in cui si confondono e si comprendono. Allo stesso modo le facoltà da loro derivate si toccano e si comprendono: *I limiti si aboliscono nel loro accordo*", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 146.

[7] E, sia per Wagner che per Joyce, condizione indispensabile affinché l'arte possa essere considerata "vera" è che essa sia "libera". Per un'analisi approfondita di tale aspetto cfr. il capitolo VIII.

[8] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 97. "Danza, musica e poesia, prese separatamente, sono ognuna limitata a se stessa; se si oppongono ai propri limiti ognuna si sente schiava, a meno che, giunta agli estremi, non tenda la mano all'altro genere d'arte corrispondente […]. E quando tutti i limiti saranno in tal modo eliminati, spariranno i generi d'arte, che anch'essi altro non sono che limiti, e non resterà che l'*Arte* [in corsivo nel testo], *l'arte comune, universale, illimitata*", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 146.

Le tre componenti principali del "drama" – le "tre sorelle", come le definisce il musicista tedesco – sono la Musica, la Danza e la Poesia[9]; il loro legame è indissolubile: esse devono avanzare di pari passo nel processo della creazione. È compito dell'artista vegliare sulla buona riuscita di questo processo di "fusione":

> He [the artist] becomes a *Poet* and, to be poet, a *tone-artist* (*Tonkünstler*). But as dancer, tone-artist, and poet, he still is one and the same thing: nothing other than *executant, artistic Man, who, in the fullest measure of his faculties, imparts himself to the highest expression of receptive power*.
> *It is in him, the immediate executant, that the three sister-arts unite their forces in one collective operation, in which the highest faculty of each comes to its highest unfolding* […].
> Not one rich faculty of the separate arts will remain unused in the United Artwork of the Future.[10]

L'artista dell'avvenire, che è allo stesso tempo poeta, musicista e danzatore, racchiude in sé le caratteristiche delle tre arti sorelle. Poche pagine più avanti Wagner continua:

---

[9] Si è scelto di utilizzare la lettera maiuscola in quanto tale espediente, adottato dallo stesso Wagner, viene rispettato anche dal traduttore inglese.

[10] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, pp. 189-90. "[L'artista] sarà *poeta* [in corsivo nel testo] e, per essere poeta, *musicista* [in corsivo nel testo]. Danzatore, musicista e artista sono una cosa sola: nient'altro che l'*uomo-artista che rappresenta, che si comunica alla più alta facoltà d'immaginazione secondo l'insieme di tutte le sue facoltà* [in corsivo nel testo]. In lui, attore senza intermediari, si fondono le tre arti sorelle per un'azione comune, in cui la suprema facoltà di ciascuna raggiunge la più ampia estensione. […] Nell'opera d'arte universale dell'avvenire non esiste facoltà delle singole arti che, tratta al massimo potere espressivo, resti inutilizzata", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, pp. 291-93.

> *Who*, then, will be the *Artist of the Future*?
> Without a doubt, the Poet.
> But *who* will be the Poet?
> Indisputably the *Performer* (*Darsteller*).
> Yet *who*, again, will be the Performer?
> Necessarily the *Fellowship of all the Artists*.[11]

A testimonianza della veridicità di queste affermazioni desta interesse un passo di una lettera scritta dal compositore, all'età di trent'anni, ad un critico musicale: "Before starting to write a verse, or even outline a scene, I am already intoxicated by the musical aroma [duft] of my subject."[12]

Una parte cospicua di queste idee si riversa nei saggi joyceani di inizio secolo e, in particolar modo, in *Drama and Life* e in *Royal Hibernian Academy 'Ecce Homo'*. Quest'ultimo, che precede l'altro di soli pochi mesi, è tutto teso a dimostrare la natura profondamente "drammatica" dell'omonimo quadro di Munkacsy.[13] Nelle parole di Franca Ruggieri:

---

[11] R. WAGNER, *op. cit.*, pp. 195-96. "Chi sarà l'artista dell'avvenire? Indubbiamente il *poeta* [in corsivo nel testo]. E chi sarà il poeta? Incontestabilmente l'*attore* [in corsivo nel testo]. E chi sarà l'attore? Necessariamente l'*unione di tutti gli artisti* [in corsivo nel testo]", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 300.

[12] M. BANKS BURRELL (a cura di), *Letters of Richard Wagner. The Burrell Collection*, London, Victor Gollancz, 1951, p. 110. "Ancor prima di iniziare a scrivere un verso, o persino di abbozzare una scena, sono già intossicato dall'aroma della mia materia", [mia la traduzione].

[13] Mihály Munkácsy, pseudonimo di Mihály Leo Lieb (1844-1900). Prese il nome dalla città che gli diede i natali, Munkács. Studiò nelle accademie di Vienna, Monaco e Düsseldorf e nel 1872 si trasferì a Parigi, dove rimase fino alla fine dei suoi giorni. Qui ottenne riconoscimenti internazionali per due dei suoi dipinti: il giovanile *The Last Day of a Condemned Man* e il più tardo *Milton and His Daughters*. Si rese noto con quadri di carattere storico e religioso; di particolare

> L'«Ecce Homo» in esposizione alla Regia Accademia d'Irlanda è solo il pretesto per parlare per la prima volta di quella nozione di arte drammatica, che sarà ben più diffusamente chiarita solo qualche mese dopo in *Dramma e Vita*: l'arte per eccellenza, che è arte trasversale a tutte le altre e sintesi di tutte, indipendentemente dal particolare mezzo tecnico che assume.[14]

Il fatto che, nel saggio del 1899, trovi una prima, seppur superficiale, enucleazione l'esposizione dell'idea di arte totale è di fondamentale importanza; il secondo paragrafo di quello scritto si conclude con un'affermazione che racchiude in sé l'essenza del pensiero dello scrittore irlandese su tale argomento: "It is a mistake to limit drama to the stage; *a drama can be painted as well as sung or acted*, and 'Ecce Homo' is a drama."[15] E non è proprio a tutto ciò che rimanda uno dei

---

interesse, oltre l'*Ecce Homo* (1896) preso in esame dal giovane Joyce, *Christ in front of Pilate* e *Golgotha*. Disdegnatore del movimento impressionista, divenne fonte di ammirazione per il pittore tedesco Max Liebermann (1847-1935). Tra le ultime, monumentali opere, gli affreschi che ornano il soffitto del Kunsthistoriches Museum di Vienna. I paesaggi prodotti dopo il 1874 vengono oggi considerati tra i suoi più significativi dipinti. Parte dei lavori di Munkacsy si trova esposta nelle gallerie di Vienna, Philadelphia, Chicago e al Metropolitan Museum.

[14] F. RUGGIERI (a cura di), *Poesie e Prose*, *op. cit*, p. 983.

[15] J. JOYCE, «Royal Hibernian Academy 'Ecce Homo'», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 18. "È un errore limitare l'arte drammatica alla scena teatrale; un dramma può essere alla stessa maniera dipinto, cantato, oppure recitato, e l'«Ecce Homo» è dramma", traduzione di F. RUGGIERI, J. JOYCE, «L'"Ecce Homo" della Regia Accademia d'Irlanda», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 769. Si ivela estremamente interessante, a questo proposito, un'affermazione molto suggestiva di Bryan Magee circa la stima da sempre nutrita dal compositore nei riguardi di Ludwig van Beethoven: "Beethoven […] had pioneered the development of the symphonic music in a way that spoke unmistakably of intimately personal *passions* and *struggles*, joys and sorrows, triumphs and defeats. *The Beethoven symphony was* intensely individual and also *highly*

momenti epifanici più affascinanti di *The Dead*? Gabriel Conroy, scrittore, insegnante con velleità di giornalista, osserva una figura femminile – la moglie – intenta ad ascoltare una musica proveniente dalla stanza accanto; ne descrive l'immagine in maniera quasi fotografica e rimane "folgorato" dalla visione: "If he were a painter", dice la parola autoriale, "he would have paint her in that attitude […]. *Distant Music* he would call the picture if he were a painter."[16] È questo uno dei punti di massima divulgazione di quell'idea di arte integrale che pervade tutte le opere dell'irlandese, dai saggi giovanili a *Finnegans Wake*: uno *scrittore* suggerisce di voler dipingere un *quadro* il cui titolo rimanda ad una *musica*. Come scrive Franca Ruggieri:

> Il significato di quella musica, d'altra parte non gli avrebbe mai evocato nessun ricordo, anche quando avesse colto il senso di quelle «parole di dolore», di quella voce lamentosa, rauca e lontana. Nessun ricordo quindi, ma piuttosto gli aveva suggerito la possibilità di un simbolo e di un effetto a distanza, un simbolo antico e di maniera, che associasse un soggetto femminile, che, appoggiato alla balaustra in cima alla prima tesa di scale, ascolta immobile, alla musica in un quadro dal titolo suggestivo, che *per un attimo sembra voler*

---

dramatic: it was a drama without a stage, an essentially musical drama energized by subjective feeling", B. MAGEE, *Wagner and Philosophy*, *op. cit.*, p. 92.

[16] J. JOYCE, «The Dead», in *Dubliners*, a cura di T. BROWN, London, Penguin Books, 1992, p. 211. "Se fosse stato un pittore l'avrebbe ritratta così […]. *Musica lontana* avrebbe intitolato il quadro, se fosse stato un pittore", traduzione di F. CANCOGNI, *The Dead. I Morti*, a cura di C. MARENGO VAGLIO, Torino, Einaudi Tascabili (serie bilingue), 1993, p. 83.

> *ingenuamente realizzare la ricorrente ambizione di un'arte-somma di varie arti*.[17]

In quelle stesse pagine si suggerisce come Gabriel non sia il prototipo del vero artista: egli è solamente uno dei tanti "letterati" che popolano il mondo dell'arte. Il creatore di "drama" dovrebbe saper comprendere anche le più piccole sfumature della quotidianità, assumendole a unica materia della propria arte, senza l'ausilio di convenzione alcuna. Gabriel non è in grado di cogliere l'immediatezza della realtà, quella medesima realtà che dovrebbe essere al centro di ogni sua creazione artistica: egli "rappresenta un pericolo, quello della sicumera del *letterato* borghese di fine secolo, naturalmente conservatore".[18] Il rivale, Michael Fury, è invece "il desiderio impossibile di annientamento e sublimazione".[19] Il signor Conroy – sempre preoccupato dell'opinione del "pubblico" e della gente che lo circonda[20] – e il giovane amante della moglie sembrano far tornare alla mente un'altra coppia di personaggi ben nota allo scrittore irlandese: Rubek e Irene, protagonisti dell'ultimo dramma di Ibsen[21]. In entrambi i casi, coloro i quali dovrebbero essere deputati, secondo il senso comune, a fregiarsi del titolo di artista, lo scrittore Gabriel e lo scultore Rubek, prenderanno coscienza della desolazione delle proprie esistenze solo grazie all'incontro – reale nell'opera ibseniana,

---

[17] F. RUGGIERI, *Maschere dell'Artista*, *op. cit.*, pp. 254-255.
[18] F. RUGGIERI, *op. cit.*, p. 256.
[19] *Ibidem*.
[20] Ne sono un esempio le preoccupazioni circa il contenuto del discorso inaugurale e i goffi tentativi di tener nascosta a Miss Ivors la propria identità di giornalista.
[21] Il primo aprile del 1900, sulla *Fortnightly Review*, appare un articolo del giovane Joyce dal titolo: *Ibsen's New Drama*, un suggestivo omaggio alla grandezza di Ibsen e della sua ultima creatura, *When We Dead Awaken*.

metaforico nel racconto joyceano – di due veri artisti: il tutt'altro che dimenticato Michael Fury e la giovane modella Irene. Nel passo di *The Dead* citato nelle pagine precedenti. Joyce rinvia ad una forma d'arte più suggestiva, che si faccia carico – attraverso la melodia – della memoria e che rimandi a quelle emozioni cromatiche e pittoriche suggerite dal narratore nella contrapposizione di bianchi e di neri di cui è intessuta la descrizione. Non sarebbe forse altresì appropriato definire *Ulysses* una sorta di "fusione di tutte le arti"? Come scrive l'autore stesso in una lettera a Carlo Linati – la medesima a cui allegherà il noto "sunto-chiave-scheletro-schema" – era sua intenzione permettere "che ogni avventura (cioè ogni ora, ogni organo, ogni arte connessi e immedesimati nello schema somatico del tutto) condizionasse, anzi creasse la propria tecnica".[22] Tutto ciò appare enormemente più chiaro se si prende in considerazione lo schema Linati: tra gli elementi ivi elencati, di particolare interesse è la colonna intitolata *scienza, arte*. Si riporta qui di seguito la lista delle varie voci di cui essa si compone, nell'intento di suggerire la complessità della struttura del romanzo: teologia; storia; filologia; mitologia; rettorica; architettura; letteratura; meccanica; musica; chirurgia; pittura; fisica, danza.[23] Come in *The Dead* dunque, anche in *Ulysses* sono evidenti le suggestioni dell'idea wagneriana di "drama", come emerge da quello che, senza alcun dubbio, può essere definito l'episodio più poetico e melodico dell'intera opera, «Sirens», a metà strada tra parola e musica.[24]

---

[22] Lettera, in italiano, del 21 settembre 1920 da Parigi. J. JOYCE, *Lettere*, *op. cit.*, p. 367.
[23] J. JOYCE., *op. cit.*, pp. 368-71.
[24] Per uno studio approfondito delle caratteristiche del linguaggio utilizzato nell'undicesimo episodio di *Ulysses* si rimanda al capitolo XII del presente studio.

CAPITOLO VII

"DRAMA" COME INTRECCIO DI PASSIONI E SENTIMENTI

In *Royal Hibernian Academy 'Ecce Homo'* la nozione di arte integrale si intreccia, inscindibilmente, a quelle – poi riprese ed ampliate l'anno seguente in *Drama and Life* – di "drama" come riproposizione della realtà quotidiana e come intreccio di passioni e sentimenti. Ancora una volta, antecedente illustre di tali posizioni è Richard Wagner: a suo avviso, la componente musicale e quella poetica devono essere fuse in un "unicum" espressivo che permette di raggiungere un livello e una profondità negati a ciascuna delle due arti prese singolarmente. La musica, nonostante abbia una capacità ineguagliabile di esprimere emozioni e moti dell'animo, non è in grado di fornire notizie specifiche su personaggi e luoghi: non può rivelare quali siano i fatti da cui traggono origine i sentimenti. A tale scopo necessitano le parole. Quello che concorre a dare vita ad una vera e propria opera d'arte è, nell'opinione del compositore tedesco, la capacità dell'artista di fondere il *poetic drama* – il cui massimo

rappresentante è Shakespeare[1] – e la musica sinfonica – che ha raggiunto il punto di massima divulgazione con Beethoven – dando così luogo al *music drama*. Il pregio di tale innovativa forma d'arte è quello di esprimere tutti gli aspetti umani, dal corpo, ai pensieri, ai sentimenti: i primi due per mezzo della componente poetica, l'ultimo per mezzo di quella musicale. È interessante notare come a proposito della Settima Sinfonia di Beethoven Wagner parli di "Tumult […] yearning and storming of the heart".[2] Simili sostantivi, sintesi dell'essenza della vera opera d'arte, riconducono inevitabilmente alla definizione di "drama" fornita da Joyce nelle pagine del saggio del 1899 e ripresa, quasi senza variazioni, in quello immediatamente successivo:

> By drama I understand *the interplay of passions*; drama is strife, evolution, movement, in whatever way unfolded. Drama exists as an independent thing, conditioned but not controlled by its scene. An idyllic portrait or an environment of haystacks do not constitute a pastoral drama, no more than rhodomontade and a monotonous trick of 'tutoyer' build up a tragedy. If there be only quiescence in one, or vulgarity in the second, as is generally the case, then in neither one nor the other is the note of true drama sounded for a moment. However subdued the tone of passions may be, however ordered the action or commonplace the diction, *if a play, or a work of music, or a picture concerns itself with the everlasting*

[1] E su Shakespeare Wagner si sofferma in *The Art-Work of the Future*, *op. cit.*, pp. 140-41, 143, 147, 148.
[2] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 124. "Ogni slancio, ogni aspirazione, e ogni tempesta del cuore […]",R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 189.

> *hopes, desires and hates of humanity, or deals with a symbolic presentment of our widely related nature, albeit a phase of that nature, then it is drama.*[3]

Nel passo appena citato "passions", "hopes" e "desires" possono essere considerati gli equivalenti joyceani dei "tumult", "storming of the heart" e "yearning" wagneriani. Sempre a proposito di tale inclinazione essenziale di cui la musica – e il "drama" – devono essere in possesso il compositore, all'età di ventisette anni scrive: "*It* [the music] *speaks* not of the passion, love and longing of this or that

[3] J. JOYCE, «Royal Hibernian Academy 'Ecce Homo'», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 17. "Per dramma intendo l'interazione delle passioni. Il dramma è movimento, lotta, evoluzione, in qualsiasi forma esso si dispieghi. Il dramma esiste indipendentemente dalla scena, dalla quale è condizionato, ma non controllato. Un ritratto idillico, oppure una scenografia di fienili non costituisce un dramma pastorale, non più di quanto una trasonata e un monotono scherzo di botta e risposta non costituiscono una tragedia. Se c'è soltanto inerzia nel primo e volgarità nel secondo, come avviene di solito, allora, neanche per un attimo, in nessuno dei due risuona la nota del vero dramma. Per quanto sia sommesso il suono delle passioni, ordinata l'azione, comune la dizione, se un testo teatrale, una composizione musicale, oppure un quadro assume a proprio tema le speranze, i desideri e gli odii dell'umanità, oppure esprime un presentimento simbolico della nostra natura nelle sue molteplici manifestazioni anche se una sola di esse, quello allora è dramma", J. JOYCE, «L'"Ecce Homo" della Regia Accademia d'Irlanda», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 769. Nel saggio del 1900 Joyce scrive: "By drama I understand *the interplay of passions to portray truth*; drama is strife, evolution, movement in whatever way unfolded; it exists, before it takes form, independently; it is conditioned but not controlled by its scene. [...] An idylic [*sic*] portrait, or an enviroment of haystacks does not constitute a pastoral play, no more than rhodomontade and sermonizing build up a tragedy. Neither quiescence nor vulgarity shadow forth drama. However subdued the tone of passions may be, however ordered the action or commonplace the diction, *if a play or a work of music or a picture presents the everlasting hopes, desires and hates of us, or deals with a symbolic presentment of our widely related nature, then it is drama*. J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, pp. 24-25. Traduzione italiana in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, pp. 778-779.

individual in this or that situation, but *of passion, love and longing in themselves*."[188]

[188] R.L. JACOBS e G. SKELTON (a cura di), *Wagner Writes from Paris… Stories, Essays and Articles by the Young Composer*, Londra, Allen and Unwin, 1973, p. 187.

CAPITOLO VIII

ARTE E LIBERTÀ

> *It is absurd that I should go crawling and cringing and praying and begging to mummers who are themselves no more than beggars.*[1]
>
> J. JOYCE, *Stephen Hero*

Nel ribadire l'importanza dello stretto legame tra le varie arti Wagner, in *The Art-Work of the Future*, introduce un altro argomento denso di significato: la vera arte deve essere libera da ogni condizionamento esterno.

> The arts of *Dance*, of *Tone*, and *Poetry* [in corsivo nel testo]: thus call themselves the three primeval sisters whom we see at once entwine their measures wherever the conditions

[1] J. JOYCE, *Stephen Hero*, *op. cit.*, p. 238. "«È assurdo ch'io me ne vada strisciando e inchinandomi a maschere che non sono esse stesse nulla più che mendicanti. […]»", J. JOYCE, J. JOYCE, «Le Gesta di Stephen», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 778.

> necessary for artistic manifestment have arisen. By their nature they are inseparable without disbanding the stately minuet of Art […]. That *each of the three partners, unlinked from the united chain and bereft thus of her own life and motion, can only carry on an artificially inbreathed and borrowed life* […] *receiving despotic rules for mechanical movement*.[2]

Un passo tratto da *Art and Revolution* sintetizza eccellentemente l'ideale di libertà cui il "drama" deve necessariamente rispondere:

> Yet *true Art is highest freedom, and only the highest freedom can bring her forth from out itself*; no commandment, no ordinance, in short, no aim apart from Art, can call her to arise.[3]

---

[2] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 95. "*Danza, Musica* e *Poesia* [in corsivo nel testo]: ecco le tre sorelle eterne che sbocciarono insieme quando si furono verificate le condizione necessarie al loro apparire. Per loro natura esse non possono essere separate senza che sia distrutto il cerchio dell'arte […]. Ciascuna di esse, fuori dal cerchio, resa priva di vita e di movimento, non può che vivere una vita infusa artificialmente, fittizia, che […] subisce regole tiranniche per i suoi movimenti meccanici", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, pp. 141-42.

[3] R. WAGNER, «Art and Revolution», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, pp. 35-36. "La vera arte è infatti suprema libertà e soltanto la suprema libertà può esprimerla dal suo seno; non c'è ordine, né comando, né scopo fuori dell'arte che possano farla nascere", R. WAGNER, «L'Arte e la Rivoluzione», in *Ricordi Battaglie Visioni*, *op. cit.*, p. 302. Sempre sul medesimo argomento risulta interessante un passo tratto dall'altro scritto zurighese: "The freedom of man's faculties is – *All-faculty* [in corsivo nel testo]. Only the Art which answers to this 'all-faculty' of man is, therefore, *free* [in corsivo nel testo]; and not the Art-*variety* [in corsivo nel testo], which only issues from a sinlge human faculty." R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, pp. 97-98. ["La libertà delle facoltà umane è la *facoltà universale* [in corsivo nel testo]. Solo l'arte corrisponde a questa facoltà universale dell'uomo e per conseguenza è *libera* [in corsivo nel testo], mentre un

Sulla medesima istanza di emancipazione si basa anche l'ideale artistico joyceano: l'esempio più celebre di tale atteggiamento è facilmente rintracciabile nel "non serviam" pronunciato da Stephen Dedalus nella quinta sezione del *Portrait of the Artist as a Young Man*:

> – Look here, Cranly, he said. You have asked me what I would do and what I would not do. I will tell you what I will do and what I will not do. *I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself* in some mode of life or art *as freely as I can* and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – *silence, exile and cunning*.[4]

La casa, la patria e la Chiesa: sono queste le autorità dalla cui tirannia il protagonista del *Portrait of the Artist as a Young Man* vuole liberarsi attraverso il silenzio, l'esilio e l'astuzia. Del resto, un passo tratto da *The Art-Work of the Future* e relativo alla condizione disagiata in cui l'uomo di allora si trovava a vivere ed operare, sembra esprimere il medesimo concetto utilizzando termini la cui somiglianza

---

genere [in corsivo nel testo] d'arte non è libero perché deriva da una sola facoltà umana", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 146].

[4] J. JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *op. cit.*, pp. 268-69. "«Ecco Cranly» disse. «Mi hai domandato quel che farei e quel che non farei. Ti voglio dire quello che farò e quello che non farò. Non servirò ciò in cui non credo più, si chiami questa la casa, la patria o la Chiesa. E tenterò di esprimere me stesso in un qualche modo di vita o di arte, quanto più potrò liberamente e integralmente, adoperando per difendermi le sole armi che mi concedo di usare: il silenzio, l'esilio e l'astuzia.», J. JOYCE, «Dedalus», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 510.

con quelli joyceani è evidente: "He [the man] carries on a mere existence, dictated by the maxims of this or that *Religion, Nationality, or State*".[5]

Già poco dopo l'inizio della quinta sezione del *Portrait*, il giovane protagonista aveva espresso il proprio disappunto nei confronti delle "reti" in cui l'Irlanda si adopera ad imprigionare la popolazione:

> When the soul of a man is born in this country *there are nets flung at it to hold it back from flight*. You talk to me of *nationality*, *language*, *religion*. *I Shall try to fly by those nets*.[6]

Stephen, indignato dai continui incitamenti di Davin – un compagno di studi sostenitore della Lega Gaelica – a comportarsi come "one of us", come un autentico irlandese, non esita a sferrare un aspro attacco nei confronti del nazionalismo e delle costrizioni cui quella patria, tanto cara all'amico, vincola gli uomini.

Il rifiuto in giovane età, comune tanto a Dedalus quanto al suo creatore, di apprendere la lingua delle origini, è un'ulteriore conferma dell'intimo bisogno di libertà da cui l'esistenza dei due è pervasa: "Why don't you learn Irish? Why did you drop out of the league class

---

[5] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 71. "Fino a oggi esso [l'uomo] non è mai esistito se non in funzione della religione, della nazionalità, dello stato", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 100.

[6] J. JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *op. cit.*, p. 220. "Quando in questo paese è nata l'anima di un uomo, le vengono gettate reti per impedirle di fuggire. Tu mi parli di nazionalità, di lingua e di religione. Io cercherò di sfuggire a queste reti", J. JOYCE, «Dedalus», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 460.

after the first lesson?",[7] chiede Davin al giovane Stephen. Richard Ellmann, a proposito di Joyce e di Clancy – che compare, appunto, nel *Portrait* con il nome del compagno di cui si è detto sopra – scrive che:

> He [Clancy] helped form a branch of the Gaelic League at University College, and persuaded his friends, including even Joyce for a time, to take lessons in Irish. Joyce gave them up because Patrick Pearse, the instructor, found it necessary to exalt Irish by denigrating English, and in particular denounced the word 'Thunder' – a favourite of Joyce's – as an example of verbal inadequacy.[8]

Un simile amore per la libertà ritorna anche nelle pagine finali del capitolo XXVI di *Stephen Hero*, stadio antecedente del *Portrait*. Il protagonista rifiuta con orgoglio la generosa offerta di Father Butt[9] –

---

[7] J. JOYCE, *op. cit.*, p. 219. "«Perché non impari l'irlandese? Perché dopo la prima lezione hai disertato i corsi della lega?»", J. JOYCE, «Dedalus», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 439.

[8] R. ELLMANN, *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1983 (ed. riveduta; I ed. ingl.: 1959), p. 61. "Era stato [Clancy] tra coloro che all'University College avevano creato una sezione della Lega Gaelica, persuadendo gli amici – compreso Joyce, per un certo periodo – a studiare l'irlandese. Poi Joyce aveva abbandonato quei corsi perché Patrick Pearse, l'insegnante, aveva cominciato ad esaltare l'irlandese denigrando l'inglese, e in particolare aveva denunziato la parola *thunder* (tuono) – una delle parole preferite di Joyce – come un esempio d'insufficienza verbale", traduzione di P. BERNARDINI, R. ELLMANN, *James Joyce*, Milano, Feltrinelli, 1982, (ed. riveduta; I ed. it. 1964), p. 81.

[9] "There might be… it has just occurred to me… an appointment here in the college. One or two hours a day… that would be nothing… I think, yes… we shall be… let me see now… it would be no trouble to you… no teaching or drudgery, just an hour or so in the office here in the morning…", J. JOYCE, *Stephen Hero*, *op. cit.*, p. 233. "«Ci potrebbe essere… mi viene in mente ora… ci potrebbe essere un qualche impiego qui in collegio. Una o due ore al giorno… sarebbe niente… Io penso… sì… potrebbe esserci… lasciami vedere. Non sarebbe un fastidio per te… Niente insegnamento, niente fatica, un'ora solo o giù di lì nell'ufficio, qui, la mattina.»", J. JOYCE, «Le Gesta di Stephen», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 772.

che gli avrebbe permesso di continuare gli studi nonostante l'esiguità delle finanze paterne – e, nel tentativo di rendere Lynch partecipe della propria decisione, afferma:

> Can we not root this pest out of our minds and out of our society that men may be able to walk through the streets without meeting some old stale belief or hypocrisy at every street corner? I, at least, will try. *I will not accept anything from them. I will not take service under them. I will not submit to them, either outwardly or inwardly.* A Church is not a fixture like Gibraltar: no more is an institution. Subtract its human members from it and its solidity becomes less evident. *I, at least, will subtract myself.*[10]

Il giovane Joyce, proprio come il protagonista dei suoi romanzi, poco più che ventenne prese la strada dell'esilio e si allontanò dall'Irlanda nel tentativo di sottrarsi in maniera definitiva al giogo dei due bastioni che governavano, indisturbati, la nazione: lo Stato e la Chiesa, "Their Intensities and Their Bullockships", come sono ironicamente definiti nel paragrafo conclusivo del *Portrait* del 1904 e nella lettera del 3

[10] J. JOYCE, *op. cit.*, pp. 238-39. "Non possiamo sradicare questa peste dalla nostra mente e dalla società, così che gli uomini possano camminare per le strade senza incontrare a ogni angolo qualche vecchia credenza stantia o qualche ipocrita tradizione? Io, almeno, voglio tentare. Non accetterò nulla da loro, non mi farò servo, non mi sottometterò, né apertamente né nell'intimo. Una Chiesa non è una rocca eterna come Gibilterra, e nemmeno è un'istituzione. Provati a sottrarle i suoi membri umani e la sua solidità si farà meno evidente. Io, almeno, mi ci voglio sottrarre", J. JOYCE, «Le Gesta di Stephen», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 778. Nell'edizione italiana dell'opera, il capitolo in cui si trova il passo sopra citato è il XXV e non, come nell'edizione in lingua originale, il XXVI.

giugno dello stesso anno ad Oliver St. John Gogarty.[11] Un passo di una lettera diretta a Nora Barnacle conferma, ancora una volta, questo stato d'animo:

> *My mind rejects the whole present social order and Christianity* – home, the recognised virtues, classes of life and religious doctrines. How could I like the idea of home? My home was simply a middle-class affair ruined by spendthrift habits which I have inherited. My mother was slowly killed, I think, by my father's ill-treatment, by years of trouble, and by my cynical frankness of conduct. When I looked to her face as she lay in her coffin […] I understood that I was looking on the face of a victim and *I cursed the system which had made her a victim*.[12]

La risolutezza con la quale il giovane irlandese intraprende il lungo cammino verso la libertà, d'espressione e di scelta, emerge prepotentemente dalle righe immediatamente successive:

> *Six years ago I left the Catholic Church*, hating it most fervently. I found it impossible for me to remain in it on account of the impulses of my nature. I made secret war upon

[11] Cfr. J. JOYCE, *Selected Letters*, *op. cit.*, p. 21 e, per la traduzione italiana, J. JOYCE, *Lettere op. cit.*, p. 45.

[12] Lettera del 29 agosto 1904, J. JOYCE, *Selected Letters*, *op. cit.*, p. 25. "La mia mente rifiuta integralmente l'attuale ordinamento sociale e la cristianità – la casa, le virtù riconosciute, le classi della vita, e le dottrine religiose. Come potrebbe piacermi l'idea della casa? La mia casa non era che un affare borghese rovinato da abitudini troppo prodighe che ho ereditato. Mia madre è stata uccisa lentamente, credo, dai maltrattamenti di mio padre, da anni di guai, e dal mio comportamento cinicamente franco. Guardando il suo volto quando era adagiata nella bara […] ho capito che stavo osservando il volto di una vittima e ho maledetto il sistema che l'aveva resa una vittima", J. JOYCE, *Lettere*, *op. cit.*, p. 52.

> it when I was a student and declined to accept the position it offered me. By doing this I made myself a beggar, but I retained my pride. *Now I make open war upon it by what I write and say and do. I Cannot enter the social order except as a vagabond*.[13]

È dunque attraverso l'arte che lo scrittore può esprimere liberamente, senza restrizioni di sorta, la propria natura e le proprie credenze, nonostante queste siano in aperto contrasto con la mentalità dominante. È anzi proprio tale dissidio che contribuisce a conferire alle opere dell'artista irlandese la dimensione tumultuosa che le caratterizza. Verso la fine di quella stessa lettera a Nora, Joyce afferma di essere "an enemy of the ignobleness and slavisness of people"[14] e, qualche settimana dopo, scrive, a proposito dell'amore per quella che di lì a poco sarebbe diventata la compagna di tutta la sua vita: "*It seemed to me that I was fighting a battle with every religious and social force in Ireland* for you and that I had nothing to

[13] J. JOYCE, *op. cit.*, pp. 25-26. "Sei anni fa ho abbandonato la Chiesa Cattolica, odiandola vivissimamente. Mi è stato impossibile restarvi a causa degli impulsi del mio carattere. La combattevo segretamente quando ero studente e non ho accettato i posti che mi offriva. In questo modo mi sono ridotto a chiedere l'elemosina ma non ho perso la mia dignità. Ora la combatto apertamente con quello che scrivo e dico e faccio. Non posso essere ammesso nell'ordinamento sociale se non come un vagabondo", J. JOYCE, *Lettere*, *op. cit.*, p. 52. Non è qui possibile analizzare l'ambiguo rapporto esistente fra lo scrittore irlandese e la religione cattolica o, per meglio dire, la *ritualità* in cui questa affonda le proprie radici. Sarebbe interessante mettere a confronto le affermazioni citate nel corso di questo paragrafo – e molte altre ancora – e alcuni brani della corrispondenza joyceana dai quali traspare una – seppur non assidua – frequentazione del rito della Santa Messa.

[14] J. JOYCE, *op. cit.*, p. 26. "Combatto l'atteggiamento ignobile e servile della gente", J. JOYCE, *Lettere*, *op. cit.*, p. 53.

rely on but myself. There is no life here – no naturalness or honesty".[15]

Tracce evidenti dell'importanza attribuita dall'artista all'idea di libertà possono essere agevolmente rinvenute anche negli scritti di inizio secolo. In *Drama and Life* si legge: "Drama of so wholehearted and admirable a nature cannot but draw all hearts from the spectacular and the theatrical, *its note being truth and freedom in every aspect of it*".[16] Il desiderio supremo di libertà artistica si trova alla base anche dell'intero saggio *The Day of the Rabblement*. Composto con l'intento di protestare contro la linea nazionalistica e provinciale portata avanti dagli organizzatori dell'Irish Literary Theatre – tra cui William Butler Yeats e Lady Augusta Gregory – il saggio del 1901 si impernia sulla necessità di una produzione scevra da vincoli e restrizioni di sorta. Nonostante la censura ufficiale non abbia potere in Irlanda, i coordinatori di quello che di lì a poco sarebbe diventato l'Abbey Theatre mettono in essere una sorta di censura interna, di auto-censura, limitando così tanto la libertà degli autori di opere teatrali – che nell'intento di veder rappresentati i propri lavori si adeguano alle disposizioni indicate – quanto quella del pubblico irlandese, il quale deve attenersi alle scelte nazionalistiche operate da terzi:

---

[15] Lettera del 16 settembre 1904 a Nora Barnacle, J JOYCE, *op. cit.*, p. 30. "Mi pareva di combattere una battaglia contro ogni potere religioso e sociale in Irlanda per te e di non poter contare su altro che me stesso. Qui non c'è vita – non c'è naturalezza o onestà", J. JOYCE, *Lettere*, *op. cit.*, p. 57.

[16] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 25. "E se la verità e la libertà in ogni suo aspetto sono la sua nota caratteristica, il dramma, così generoso e mirabile di natura, allontanerà il cuore di tutti dalla spettacolarità e dalla teatralità", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 780.

> The censorship is powerless in Dublin, and the directors could have produced *Ghosts* or *The Dominion of Darkness* if they chose. Nothing can be done until the forces that dictate public judgement are calmly confronted. But, of course, the directors are shy of presenting Ibsen, Tolstoj or Hauptmaun [*sic*], where even *Countess Cathleen* is pronounced vicious and damnable.[17]

L'istanza di libertà è molto sentita anche nel *Portrait* del 1904 dove, dopo aver ironicamente criticato la proibizione ad assistere alle rappresentazioni di *Othello*, definendola "an evidence of watchful care and interest", nel paragrafo conclusivo lo scrittore sferra un asperrimo attacco contro ogni genere di prevaricazione e tirannia:

> But he saw between camps his ground of vantage, opportunities for the mocking-devil in *an isle twice removed from the mainland, under joint government of Their Intensities and Their Bullockships*.[18]

---

[17] J. JOYCE, «The Day of the Rabblement», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 50. "La censura a Dublino è inesistente e i registi, se avessero voluto, avrebbero potuto presentare *Spettri* oppure *La potenza delle Tenebre*. Non si può però fare nulla finchè le forze che determinano il giudizio pubblico non arrivano a un confronto sereno. Ma naturalmente i registi esitano a presentare Ibsen, Tolstoj, Hauptmann, se perfino *La Contessa Cathleen* viene considerata immorale e degna di condanna", J. JOYCE, «Il Giorno della Marmaglia», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 812.

[18] J. JOYCE, «A Portrait of the Artist», in M. BEJA (a cura di), *James Joyce: "Dubliners" and "A Portrait of the Artist as a Young Man*", *op. cit.*, p. 47. "Ma egli scorse fra i due campi il suo terreno privilegiato, i vantaggi del demonio irrisore in un'isola doppiamente staccata dalla terraferma, governata congiuntamente dalle Loro Intensità e dalle Loro Vitellanze", J. JOYCE, «Ritratto dell'Artista», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 541.

L'affermazione che l'Irlanda è "un'isola doppiamente staccata dalla terraferma" è da intendersi sia in senso puramente geografico – in quanto essa è separata dall'Inghilterra e dal continente per mezzo di due canali – che in senso metaforico, a causa delle evidenti disparità esistenti fra l'isola e la Gran Bretagna sul piano politico e su quello religioso. Riprende Joyce:

> His *Nego*, therefore, written amid a chorus of peddling Jews' gibberish and Gentile clamour, was drawn up valiantly while true believers prophesied fried atheism and was hurled against the obscene hells of our Holy Mother: but, that outburst over, it was urbanity in warfare. *Perhaps his state would pension off old tyranny* – a mercy no longer hopelessly remote – *in virtue of that mature civilization to which* (let all allow) *it had in some way contributed*.[19]

L'artista, per poter essere considerato tale, deve necessariamente pronunciare il proprio "Nego", il proprio "non serviam", esattamente come hanno fatto Stephen Dedalus, il suo creatore e le grandi personalità di tutti i tempi, da Ibsen a Wagner. Del resto, in favore della libertà si schiera anche Oscar Wilde che, *In the Soul of Man Under Socialism*, dichiara apertamente il proprio odio nei confronti di ogni forma di dispotismo, perchè "all authority is quite degrading. It

[19] J. JOYCE, *op. cit.*, pp. 47-48. "Il suo *Nego*, dunque, scritto fra un coro di imbonimenti da parte di Ebrei venditori ambulanti, e di clamori da parte di Gentili, fu levato valorosamente in alto mentre i veri credenti profetavano l'ateismo fritto, e fu scagliato contro gli osceni inferni della nostra Santa Madre: ma, superata tale esplosione, il conflitto acquistò urbanità. Forse la sua condizione avrebbe messo in pensione l'antica tirannide – auspicio questo non più disperatamente remoto – in virtù di quella civiltà alla quale (e tutti vorranno riconoscerlo) aveva in qualche modo contribuito", J. JOYCE, «Ritratto dell'Artista», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 541.

degrades those who exercise it, and degrades those over whom it is exercised".[20] E il valore negativo dell'autorità è messo ancor più in evidenza alcune pagine dopo, dove ne viene sottolineata l'incompatibilità con gli uomini in generale e con gli artisti in particolare:

> It is evident, then, that all authority in such things is bad. People sometimes enquire what form of government is most suitable for an artist to live under. To this question there is only one answer. *The form of government that is most suitable to the artist is no government at all. Authority over him and his art is ridiculous*.[21]

Il compito di colui che produce "drama" è quello di contribuire, con la propria arte, all'abbattimento di ogni genere di tirannia. Come scrive Wagner in un articolo dal titolo *The Relationship of the Republican Aspiration to the Monarchy* – in cui prospetta la propria visione della "society of the Future" – la monarchia – quindi l'autorità prestabilita – non avrebbe dovuto interferire in alcun modo nel raggiungimento degli ideali preposti: il sovrano avrebbe dovuto comprendere fino in fondo la natura di un governo di tipo repubblicano e avrebbe dovuto

[20] O. WILDE, «The Soul of Man Under Socialism», in *De Profundis and Other Writings*, *op. cit.*, p. 30. "Ogni forma di autorità è degradante. Degrada chi la esercita e degrada coloroi su cui è esercitata", O. WILDE, «L'Anima dell'Uomo sotto il Socialismo», in *Il Critico come Artista. L'Anima dell'Uomo sotto il Socialismo*, *op. cit.*, p. 177.

[21] O. WILDE, *op. cit.*, p. 46. "È evidente, quindi, che qualsiasi forma d'autorità in simili cose è un male. Talvolta la gente si domanda qual forma di governo sarebbe più consona all'artista. a questa domanda c'è una sola risposta. La forma di governo più consona all'artista è la mancanza di governo", O. WILDE, «L'Anima dell'Uomo sotto il Socialismo», in *Il Critico come Artista. L'Anima dell'Uomo sotto il Socialismo*, *op. cit.*, p. 207.

dichiarare la Sassonia uno "Stato libero". Solo in questo modo il re, a capo di una vera e propria repubblica, sarebbe stato "exactly what he should be, in the noblest meaning of his title [*Fürst*]: *the First of the Folk, the Freest of the Free*!".[210]

[210] L'articolo, pubblicato il 16 giugno 1848 sul *Dresdener Anzeiger*, è ora contenuto, con il titolo di *Appendix to 'German Art and Policy'*, nel quarto volume dei *Prose Works*: R. WAGNER, *Art and Politics*, trad. di W. A. ELLIS, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1995, (ristampato dalla traduzione inglese del 1895 del volume IV di *Richard Wagner's Prose Works*, edito da Kegan Paul), p. 144. "All'apice della repubblica il sovrano ereditario sarà appunto ciò che è chiamato ad essere in base al suo significato più nobile: il primo cittadino del suo popolo, il più libero tra i liberi", traduzione di M. MANGINI, R. WAGNER, «Come Conciliare Tendenze Repubblicane e Principato?», in *L'Arte e la Rivoluzione (E Altri Scritti Politici), 1848-1851*, a cura di M. MANGINI, Rimini, Guaraldi Editore, 1973, pp. 47-48.

CAPITOLO IX

CONCEZIONE RIVOLUZIONARIA DELL'ARTE

Come si è già accennato, la partecipazione wagneriana ai moti di Dresda non può in alcun modo essere considerata un episodio fortuito ed isolato: per Wagner gli ideali che sarebbero poi sfociati nell'adesione alla rivoluzione del 1849 erano già ben delineati fin dai primissimi anni '30. Il musicista, a proposito del proprio stato d'animo nei mesi precedenti e successivi alla sommossa parigina del luglio 1830, ebbe infatti a dire:

> The July revolution took place; *with one bound I became a revolutionist, and acquired the conviction that every decently active being ought to occupy himself with politics exclusively*. I was only happy in the company of political writers and I commenced an Overture upon a political theme. Thus was I minded, when I left school and went to the university.[1]

[1] R. WAGNER, «Autobiographic Sketch», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 6. "Scoppiò la rivoluzione di luglio. Di colpo diventai rivoluzionario e giunsi alla convinzione che ogni uomo appena appena ambizioso dovesse dedicarsi esclusivamente alla politica. Ormai mi trovavo a mio agio

Già all'età di soli diciassette anni il giovane compositore era consapevole della necessità di un cambiamento radicale che coinvolgesse, senza eccezione alcuna, le istituzioni esistenti. Nonostante tale sentimento trovi espressione principalmente nelle pagine di *Art and Revolution*, in un articolo – pubblicato l'8 aprile 1849 sul *Volksblätter* e intitolato *Die Revolution*[2] – di poco precedente lo scritto zurighese, sono contenuti molti dei motivi e dei temi poi sviluppati nel saggio maggiore e nel ciclo del *Ring*.

> […] the old world is crumbling, a *new* [in corsivo nel testo] will rise therefrom; for the lofty goddess **Revolution** comes rustling on the wings of storm, her stately head ringed round with lightnings, a sword in her right hand, a torch in her left.[3]

La visione apocalittica che accompagna, in questo breve passo, la nascita della rivoluzione – definita da Wagner, nello stesso saggio, "the e'er-rejuvenating mother of mankind"[4] – fa inevitabilmente

---

soltanto in compagnia di letterati politicamente impegnati. Incominciai anche un'ouverture su un tema politico. Lasciai quindi la scuola ed entrai all'università […]", traduzione di S. DANIELE, R. WAGNER, «Profilo Autobiografico», in *Scritti Scelti*, *op. cit.*, p. 86.

[2] R. WAGNER, «The Revolution», in *Jesus of Nazareth and Other Writings*, trad. di William Ashton Ellis, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1995 (ristampato dalla traduzione inglese del 1899 del volume VIII (*Posthumous, Etc.*) di *Richard Wagner's Prose Works*, edito da Kegan Paul), pp. 232-238. traduzione italiana: R. WAGNER, «La Rivoluzione», in *Scritti Scelti*, *op. cit.*, pp. 101-108.

[3] R. WAGNER, *op. cit.*, p. 232. "[…] il vecchio mondo va in frantumi e dalle sue ceneri ne sorgerà un altro, perché una dea sublime, la rivoluzione, scende fremente sulle ali delle tempeste. Il suo capo è circondato di raggi, la spada nella destra, la fiaccola nella sinistra", R. WAGNER, «La Rivoluzione», in *Scritti Scelti*, *op. cit.*, p. 101.

[4] *Ibidem*, "la madre che ringiovanisce perennemente l'umanità", R. WAGNER, «La Rivoluzione», in *Scritti Scelti*, *op. cit.*, p. 101.

pensare alle atmosfere desolate nelle quali sono immerse molte pagine scritte al volgere del secolo. In *Drama and Life* si legge:

> The forms of things, as the earth's crust, are changed. The timbers of the ships of Tarshish are falling asunder or eaten by the wanton sea; time has broken into the fastnesses of the mighty; the gardens of Armida are become as treeless wilds.[5]

Assumono inoltre particolare rilievo le immagini contenute in alcune liriche di William Butler Yeats[6] e le molte affermazione del poeta irlandese intorno alla distruzione del mondo e alla nascita, dalle rovine dell'antica civiltà, di un universo totalmente nuovo.

The Revolution è scritto in un linguaggio molto suggestivo e lo stile utilizzato si avvicina, per le proprie peculiari qualità, più a quello di un'opera in versi che non a quello di un articolo. Fin da una prima lettura, appare chiaro come la prosa sia disseminata di figure retoriche ed espedienti metrico-linguistici propri del genere lirico. Le frequenti ripetizioni, i ricorrenti parallelismi, l'uso costante di allitterazioni e anafore e lo sporadico ricorso alla rima concorrono a conferire allo

---

[5] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 28. "Le forme delle cose, come la crosta della terra, sono mutate. I legni delle navi di Tarsis stanno finendo in pezzi, oppure divorate dal mare capriccioso; il tempo ha fatto irruzione nelle fortezze dei potenti; i giardini di Armida sono diventati deserti senza alberi", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 784.

[6] Prima ancora dell'evocazione delle atmosfere della prima guerra mondiale e dei fatti di Pasqua (cfr. le liriche *The Second Coming* e *Easter 1916*), il senso di una traformazione profonda che segna il mondo dell'arte – non più sicuro – e della magia, il senso di un enigma che è nella storia ma che solo l'alchimia può affrontare, è presente già verso la fine del secolo nei racconti esoterici poi raccolti successivamente in *mythologies*. Fondamentale, a tale proposito, G. MELCHIORI, *The Whole Mystery of Art. Pattern into Poetry in the Work of W. B. Yeats*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, Publishers, 1979 (I edizione: New York, Macmillan, 1961), pp. XIV, 306.

scritto le caratteristiche di un'avvincente melodia. A rendere ancor più suggestivo il breve articolo è l'uso della prima persona: la rivoluzione, personificata, si rivolge ai lettori – e al proprio popolo – in modo diretto e inaspettato:

> I am the e'er-rejuvenating, ever-fashioning Life; where *I* [in corsivo nel testo] am not, is Death! I am the dream, the balm, the hope of sufferers! I bring to nothing what exists, and whither I turn there wells fresh life from the dead rock. I come to you, to break all fetters that oppress you, to redeem you from the arms of Death and pour young Life through all your veins. Whatever stands, must fall[7] […]. From its root up will I destroy the order of things in which ye live, for it is sprung from sin, its flower is misery and its fruit is crime. [8]

L'avvincente articolo si conclude con un'immagine molto suggestiva, il cui tono profetico fa tornare alla mente la conclusione del *Portrait* del 1904:

---

[7] Cfr. Il terzo verso di W.B. YEATS, *The Second Coming*, in *The Poems*, *op. cit*, p. 235: "Things fall apart; the centre cannot hold", ["Le cose si dissociano; il centro non può reggere", W.B. YATS, *Poesie*, *op. cit.*, p. 191.]

[8] R. WAGNER, «The Revolution», in *Jesus of Nazareth and Other Writings*, *op. cit.*, p. 235. «Io sono la vita che porta eterna giovinezza, la vita che crea in eterno! Dove io manco c'è la morte! Sono il sogno, il conforto, la speranza di chi soffre! *Distruggo ciò che esiste* e dovunque giungo sboccia dalle morte pietre una nuova vita. *Vengo da voi per spezzare tutte le catene che vi opprimono*, per liberarvi dall'abbraccio della morte e per ridare nuovo vigore alle vostre membra. *Tutto ciò che ora esiste deve sprofondare*[8] […]. *Voglio distruggere dalle radici l'ordine delle cose in cui vivete*, perché è un ordine scaturito dal peccato, il cui fiore è la miseria, il cui frutto è il delitto. », R. WAGNER, «La Rivoluzione», in *Scritti Scelti*, *op. cit.*, pp. 104-105.

> In godlike ecstasy they leap from the ground; the poor, the hungering, the bowed by misery, are they no longer; proudly they raise themselves erect, inspiration shines from their ennobled faces, a radiant light streams from their eyes, and with the heaven-shaking cry *I am a Man!* [in corsivo nel testo] the millions, the embodied Revolution, the God become Man, rush down to the valleys and plains, and proclaim to all the world the new gospel of Happiness. [9]

Con il passare del tempo, quella che in principio era stata concepita come un'esigenza essenzialmente politica e sociale, diventa – con *Art and Revolution* – una vera e propria istanza artistica:

> In its flowering time the Grecian Art was *conservative* [in corsivo nel testo], because it was a worthy and adequate expression of the public conscience: with us, true Art is *revolutionary* [in corsivo nel testo], because its very existence is opposed to the ruling spirit of the community.[10]

---

[9] R. WAGNER, *op. cit.*, p. 238. "Pervasi da un divino rapimento escono dalle viscere della terra: non sono più i poveri, gli affamati, i piegati dalla miseria; i loro visi si alzano con fierezza, il loro volto nobilitato traluce d'entusiasmo, i loro occhi scintillano, e al grido che scuote il cielo: «Io sono un uomo!» milioni di uomini, la rivoluzione vivente, l'uomo diventato dio si precipitano nelle valli e nelle pianure *e annunciano a tutto il mondo il nuovo vangelo della felicità*", R. WAGNER, «La Rivoluzione», in *Scritti Scelti*, *op. cit.*, p. 108.

[10] R. WAGNER, «Art and Revolution», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, pp. 51-52. "Nei tempi migliori, presso i Greci l'arte era *conservatrice* [in corsivo nel testo] perché esisteva nella coscienza pubblica come espressione valida e adeguata, presso di noi è invece *rivoluzionaria* [in corsivo nel testo] perché esiste soltanto nell'antitesi alla valida comunità", R. WAGNER, «L'Arte e la Rivoluzione», in *Ricordi Battaglie Visioni*, *op. cit.*, p. 317.

L'arte dell'avvenire non si farà attendere laddove i fautori del "drama" non si tireranno indietro e saranno pronti a combattere per la sua realizzazione: così, l'opera d'arte perfetta,

> […] cannot be *re-born*, but must be *born anew* [in corsivo nel testo].
> Only the great *Revolution of Mankind* [in corsivo nel testo], whose beginnings erstwhile shattered Grecian Tragedy, can win for us this Art-work. For only this Revolution can bring forth from its hidden depths, in the new beauty of a nobler Universalism, *that* [in corsivo nel testo] which it once tore from the conservative spirit of a time of beautiful but narrow-meted culture – and tearing it, engulphed.
> But only *Revolution*, not slavish *Restoration* [in corsivo nel testo], can give us back the highest Art-work. […] To this end we need the mightiest force of Revolution.[11]

Tentare di restituire all'arte il posto che le spetta all'interno della società scendendo a compromessi con il vecchio ordine governativo è una meta impossibile da raggiungere: l'unica soluzione è la lotta.

[11] R. WAGNER, *op. cit.*, p. 53. "[L'opera d'arte perfetta] non deve rinascere, ma deve nascere ex novo. Soltanto la grande rivoluzione dell'umanità, il cui inizio fu un giorno frantumato dalla tragedia greca, può riconquistarci questa opera d'arte: soltanto la rivoluzione può far nascere dalle sue fondamenta più bello, più nobile, più diffuso ciò che ha strappato allo spirito conservatore d'un precedente periodo di cultura bella ma limitata. Soltanto la rivoluzione, non la restaurazione, può ridarci quella suprema opera d'arte. […] Per giungere a questa meta ci occorre la più gagliarda forza della rivoluzione", R. WAGNER, «L'Arte e la Rivoluzione», in *Ricordi Battaglie Visioni*, *op. cit.*, pp. 319-20.

> *What with the Greek was the result of natural development, will be with us the product of ages of endeavour*; what was to him a half-unconscious gift, will remain with us *a conquered knowledge*; for what mankind in its wide communion doth truly *know* [in corsivo nel testo], can never more be lost to it.[12]

L'uso di una terminologia così fortemente connotata fa inevitabilmente tornare alla mente il tono risoluto e austero di molte affermazioni joyceane. Il "non serviam" proferito da Stephen nella quinta sezione del *Portrait of the Artist as a Young Man*[13] costituisce un valido esempio in questo senso. Nel diario che conclude il romanzo, a sole poche righe di distanza dalla pronuncia di quel "credo", il giovane Dedalus definisce le proprie radicali posizioni un'autentica "rivolta": "*20 March:* long talk with Cranly on the subject of my revolt".[14] Il medesimo termine era già stato impiegato, all'inizio dell'ultima sezione del *Portrait* – a proposito delle conversazioni tra Stephen e il compagno Davin – a designare l'enorme divario esistente tra un artista pronto a combattere senza posa per la propria libertà e un uomo totalmente assoggettato alle leggi – culturali, giuridiche e sociali – della propria patria:

---

[12] R. WAGNER, *op. cit.*, p. 57. "[…] ciò che per i greci fu il risultato dell'evoluzione naturale, sarà per noi la conclusione della lotta storica; ciò che per loro fu un dono semiincosciente resterà per noi scienza acquisita con la lotta, poiché ciò che l'umanità nel suo complesso veramente sa non può più andare perduto", R. WAGNER, «L'Arte e la Rivoluzione», in *Ricordi Battaglie Visioni*, *op. cit.*, p. 323.

[13] Già citato a p. 103.

[14] J. JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *op. cit.*, p. 270. "*20 marzo.* Lunga conversazione con Cranly intorno alla mia rivolta", J. JOYCE, «Dedalus», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 511.

> One night the young peasant, his spirit stung by the violent or luxurious language in which Stephen escaped *from the cold silence of intellectual revolt*, had called up before Stephen's mind a strange vision.[15]

Allo stesso modo in cui un vero artista deve essere pronto a ribellarsi contro ogni genere di costrizione, così pure "*Drama will be for the future at war with convention*, if it is to realize itself truly".[16] La grandezza di autori quali Wagner ed Ibsen sta proprio nell'aver compreso fino in fondo le esigenze di rinnovamento dell'estetica e nell'aver coraggiosamente lottato per i propri ideali.

---

[15] J. JOYCE, *op. cit.*, p. 196. "Una notte il giovane campagnolo, punto nell'anima dai discorsi violenti o stravaganti nei quali Stephen si rifugiava dopo i freddi silenzi di rivolta intellettuale, aveva evocato alla mente di Stephen una strana visione", J. JOYCE, «Dedalus», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, pp. 434-35.

[16] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 25. "Se il dramma dovrà realizzarsi a pieno, esso in futuro sarà in lotta contro le convenzioni", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, pp. 779-780.

CAPITOLO X

ARTE E VITA, "DRAMA AND LIFE"

[Stephen], a priest of eternal imagination, transmuting the daily bread of experience into the radiant body of everliving life.[1]

J. JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*

The Greek, when he took ship upon his sea, ne'er let the coast line fade from sight: for him it was the trusty stream that bore him from one haven to the next, […] here lending glances to the wood-nymphs' dance, there bending ear to sacred hymns whose melodious string of meaning words was wafted by the breezes from the temple on the mountain-top. *On the surface of the water were truly mirrored back to him the jutting coasts, with all their peaks and valleys, trees and flowres* [*sic*]

[1] J. JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *op. cit.*, p. 240. "Stephen, sacerdote dell'eterna immaginazione, che trasfigurava il pane quotidiano dell'esistenza nel corpo radioso di una vita imperitura", J. JOYCE, «Dedalus», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 480.

> *and men, deep-set within the æther's blue*; […] The *Christian* [in corsivo nel testo] left the shores of Life.[2]

Il mare cui accenna Wagner suggerisce, fuor di metafora, l'opera d'arte totale, che deve sempre proporsi specchio della vita reale. Ciò che ha contribuito a rendere i greci "artisti" – nel senso più profondo della parola – è, tra l'atro, la loro propensione a non discostarsi dalle vicende dell'esistenza umana, in quanto "will Art not be the thing she can and should be, until she is or can be *the true, conscious image and exponent of the real Man, and of man's genuine, nature-bidden life*".[3] La necessità e la sostanzialità dello stretto legame che dovrebbe unire la composizione musicale e la natura è sottolineata ancora una volta da Wagner in *The Art-Work of the Future*, quando si sofferma sulla Settima Sinfonia di Beethoven:

> *The direct and physical actuality. Towards this actuality he was impelled with all the force of the artist's* inexpugnable ("*nothwendig*" [in corsivo nel testo]) *yearning*. To give his tone-shapes that same compactness, that directly cognisable

[2] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 113. "I *greci* [in corsivo nel testo], navigando sul loro mare, non perdevano mai di vista la costa, che era per loro simile alla corrente che li conduceva sicuri di porto in porto […]. I loro sguardi si volgevano verso le danze delle ninfe della foresta, il loro orecchio coglieva gl'inni degli dèi, di cui l'aure spiranti portavano il ritornello melodioso e profondo dal tempio eretto in alto, sulla montagna. Sulla superficie dell'acque, cinti dall'azzurro del cielo, si rispecchiavano fedeli i profili della terra, delle rocce, delle vallate, dei fiori e degli uomini. […] I *cristiani* [in corsivo nel testo] invece abbandonarono le rive della vita", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, pp. 171-72.

[3] R. WAGNER, *op. cit.*, p.71. "L'arte non sarà mai quel che può e deve essere finché non sarà la fedele immagine del vero uomo e della vera vita necessaria agli uomini", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 100.

> and physically sure stability, which he had witnessed with such blessed solace in Nature's own phenomena.[4]

L'artista deve porre l'esistenza umana a soggetto incontrastato della propria opera.

Per Joyce come per Wagner

> *The poet is the intense centre of the life of his age* to which he stands in a relation than which none can be more vital. *He* alone *is capable of absorbing in himself the life that surrounds him and of flinging it abroad again* amid planetary music.[5]

Queste le parole pronunciate dal giovane Daedalus, nel capitolo XIX[6] di *Stephen Hero*, a proposito del saggio *Art and Life*, abile rivisitazione delle tematiche trattate da James Joyce in *Drama and Life* ed in *James Clarence Mangan*.[7] Nelle pagine immediatamente

---

[4] R. WAGNER, *op. cit.*, p. 124. "Una realtà concreta e immediata. A questa realtà lo traeva l'onnipotenza delle sue necessarie aspirazioni d'artista. Dare alle sue composizioni musicali la stessa materialità, la stessa fermezza sicura e concreta, chiaramente riconoscibile, che aveva provato con tanta consolante felicità nei fenomeni della natura", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 189.

[5] J. JOYCE, *Stephen Hero*, *op. cit.*, p. 85. "Il poeta è l'intenso centro vitale del suo tempo col quale egli è in rapporto più di qualunque altro essere vivente. Egli solo è capace di assorbire la vita che lo circonda e di spargerla di nuovo intorno a sé in mezzo a una musica planetaria", J. JOYCE, «Le Gesta di Stephen», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 620.

[6] Come si è già fatto notare altrove, persiste la discrepanza tra la divisione in capitoli adottata nelle due edizioni qui prese in considerazione: il passo sopra citato è catalogato come appartenente al capitolo XIX nella versione originale e al capitolo XVIII nella traduzione italiana.

[7] Cfr. J. JOYCE, «James Clarence Mangan», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, pp. 59-60: "The philosophic mind inclines always to an elaborate life – the life of Goethe or of Leonardo da Vinci; but the life of the poet

successive, nel corso di una discussione con la madre intorno alle opere di Henrik Ibsen, Stephen ribadisce l'importanza rivestita dalla quotidianità all'interno della creazione artistica e, all'affermazione della donna:

> […] I would like to read some great writer, to see what ideal of life he has […]. Because sometimes […] I feel that I want to leave this actual life and enter another – for a time[8]

egli risponde:

> – But that is wrong: that is the great mistake everyone makes. *Art is not an escape from life*! […] You evidently weren't listening to what I said or else you didn't understand what I said. *Art is not an escape from life. It's just the very opposite*. Art, on the contrary, *is the very central expression of life*. An artist is not a fellow who dangles a mechanical heaven before the public. The priest does that. *The artist affirms out of the fulness of his own life, he creates*… Do you understand?[9]

---

is intense – the life of Blake or of Dante – taking into its centre the life that surrounds it and *flinging it abroad again amid planetary music*". ["La mente filosofica tende sempre ad una vita complessa, come la vita di Goethe o di Leonardo da Vinci. Mentre invece la vita del poeta è intensa, come la vita di Blake o di Dante: essa assorbe dentro di sé la vita che la circonda e poi la proietta di nuovo fuori nel bel mezzo della musica dei pianeti", J. JOYCE, «James Clarence Mangan», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 824.]

[8] J. JOYCE, *Stephen Hero*, *op. cit.*, p.90. "«[…] mi piacerebbe leggere qualche grande scrittore: per vedere quale ideale di vita egli abbia. […] Perché talvolta […] sento che ho bisogno di lasciare questa vita ed entrare in un'altra, non fosse che per qualche tempo.»", J. JOYCE, «Le Gesta di Stephen», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 626.

[9] J. JOYCE, *op. cit.*, pp. 90-91. "«Male: è il peggior errore che uno possa fare. L'arte non è una fuga dalla vita! […] Evidentemente non hai ascoltato ciò che t'ho detto, o forse non hai compreso. L'arte non è una fuga dalla vita. È tutto

"L'arte non è una fuga dalla vita": il vero "drama", lungi dal poter essere considerato estraneo alla realtà quotidiana, fa di quest'ultima la propria materia privilegiata. In una conversazione con James Joyce Arthur Power[10] ricorda come, a proposito del linguaggio "irreale" di Synge e del modo in cui si dovrebbe intendere la letteratura, l'autore di *Ulysses* ebbe a dire:

> *It* [literature] *should be life* […] *and one of the things I could never get accustomed to in my youth was the difference I found between life and literature.* I remember a friend of mine going down to stay in the west, who, when he came back, was bitterly disappointed – 'I did not hear one phrase of Synge all the time I was down there', he told me. Those characters only exists on the Abbey stage.[11]

---

l'opposto. L'arte, al contrario, è la vera espressione centrale della vita. Un artista non è quel tale che fa dondolare davanti al pubblico un cielo meccanico. Questo lo fa il prete. L'artista si afferma nella pienezza della sua vita. Crea… Capisci?»", J. JOYCE, «Le Gesta di Stephen», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 626.

[10] Power, Arthur: pittore e critico d'arte di origine irlandese, si interessava anche di letteratura. Nato a Waterford nel 1891, si trasferì a Parigi con la famiglia all'età di soli quattordici anni. Nella capitale francese strinse un'amicizia decennale – dal 1921 al 1931 – con James Joyce, con il quale amava conversare su temi principalmente letterari. I frutti dei loro colloqui sono stati raccolti in volume dallo stesso Power. È morto nel 1984.

[11] A. POWER, *Conversations with James Joyce*, a cura di C. HART, London, Millington, 1974, p. 34. "«Dovrebbe essere la vita, […] ed una delle cose che da giovane non riuscivo ad accettare era la differenza che riscontravo tra vita e letteratura. Ricordo un mio amico che andò a stare nell'ovest dell'Irlanda e ritornò amaramente deluso: 'Non ho sentito una espressione di Synge tutto il tempo che sono stato laggiù', mi disse. Quei personaggi esistono solamente sulla scena dello Abbey Theatre", traduzione di F. RUGGIERI, A. POWER, *Conversazioni con Joyce*, a cura di F. RUGGIERI, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 48.

Di contro all'artificiosità della prosa di Synge, le opere di Henrik Ibsen sono un ottimo esempio di adesione alla contemporaneità:

> […] take a man like *Ibsen* – there is a fine playwright for you. He *wrote serious plays about the problems which concern our generation*. […]
> – You have not understood him, he said, neither his purpose nor his psychological depth, as opposed to Synge's romantic fantasy; *his brilliant research into modern life when he plumbed new psychological depths* which have influenced a whole generation of writers.[12]

Sullo stesso argomento Joyce tornerà più volte nel corso delle conversazioni con l'amico irlandese, a ribadire quanto egli consideri importante il connubio tra arte e vita:

> *For you must be caught up in the spirit of your time*, and you admit that *the best authors of any period have always been the prophets*: the Tolstoys, the Dostoevskis, the Ibsens, those who brought something new into literature.[13]

---

[12] A. POWER, *op. cit.*, pp. 34-35. "«[…] prendiamo un uomo come Ibsen: eccoti un bel drammaturgo che ha scritto drammi seri su problemi che interessano la nostra generazione.» […] «Non l'hai capito, – disse, – non hai capito né il suo intento, né la sua profondità psicologica, che si contrappone alla fantasia romantica di Synge: la sua ricerca brillante nella vita moderna, quando scandagliava nuove profondità psicologiche, che hanno influito su tutta una generazione di scrittori", A. POWER, *Conversazioni con Joyce*, *op. cit.*, pp. 48-49.

[13] A. POWER, *op. cit.*, p. 53. "Bisogna essere coinvolti dallo spirito del proprio tempo, e devi ammettere che i migliori autori di tutti i tempi sono sempre stati i profeti: i Tolstoj, i Dostoevskij, gli Ibsen, quelli che hanno portato qualcosa di nuovo nella letteratura", A. POWER, *Conversazioni con Joyce*, *op. cit.*, p. 63.

E ancora, a proposito dello stile rivoluzionario di Proust, suggerisce un'immagine tanto suggestiva quanto efficace:

> – It was not experimentation, said Joyce, his innovations were necessary to express modern life as he saw it. *As life changes, the style to express it must change also*. Take the theatre: no one would think of writing a modern play in the style Greek used, or in the style of the Morality plays of the Middle Ages. *A living style should be like a river which takes the colour and texture of the different regions through which it flows*.[14]

Alla luce di queste osservazioni appare ancor più chiaro il significato di quella aspra critica al teatro greco in apertura di *Drama and Life*:

> It may be a vulgarism, but it is literal truth to say that *Greek drama is played out.* For good or for bad *it has done its work, which, if wrought in gold, was not upon lasting pillars. Its revival is not of dramatic but of pedagogic significance*.[15]

---

[14] A. POWER, *op. cit.*, p. 79. "«Non si è trattato di sperimentazione, – disse Joyce, – le sue innovazioni si sono rese necessarie per esprimere la vita moderna, come lui la vedeva. Con il mutare della vita, deve mutare anche lo stile che la esprime. Prendi il teatro: nessuno penserebbe di scrivere un testo teatrale moderno nello stile usato dai greci, oppure nello stile di una "moralità" medievale. Uno stile vivo dovrebbe essere come un fiume, che prende colore e struttura dalle diverse regioni per le quali scorre", A. POWER, *Conversazioni con Joyce*, *op. cit.*, p. 84.

[15] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 23. "Può essere banale, ma dire che il dramma greco si è esaurito è una verità da prendere alla lettera. Nel bene e nel male ha compiuto la sua opera, un'opera che, seppure tessuta in oro, non poggiava certo su colonne eterne. La sua rinascita ha un significato pedagogico, non drammatico", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 776.

È inutile ostinarsi a produrre arte utilizzando modelli che non sono più attuali. Ogni età ha le proprie caratteristiche, le proprie peculiarità ed è queste che il "drama" deve rispecchiare: "It is a sinful foolishness to sigh back for the good old times, to feed the hunger of us with the cold stones they afford".[16] Come ebbe a dire Joyce all'amico Arthur Power a proposito di *Ulysses*:

> *A writer's purpose is to describe the life of his day* […] and I chose Dublin because it is the focal point of the Ireland of today, its heart-beat you may say, and to ignore that would be affectation.[17]

La tradizione, per quanto non possa essere relegata in una posizione di completo isolamento rispetto al processo della creazione artistica, non deve in alcun modo vincolarne la realizzazione. Così come per Joyce, anche per Wagner il "drama" deve necessariamente guardare alle esigenze della società contemporanea e non permettere al passato di prendere il sopravvento:

> Constantly on his guard, untiring in warding off all outside influence: he [the Greek] *gave not even to the hoariest*

[16] J. JOYCE, *op. cit.*, p. 28. "È una colpevole stoltezza rimpiangere e sospirare i bei vecchi tempi e nutrire la nostra fame dei freddi sassi di cui essi dispongono", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 784.

[17] A. POWER, *op. cit.*, p. 97. "«Scopo dello scrittore è quello di descrivere la vita della sua età […] ed io ho scelto Dublino perché è il punto focale dell'Irlanda di oggi, il suo battito cardiaco, si può dire, e ignorarlo sarebbe ostentazione.»", A. POWER, *Conversazioni con Joyce*, *op. cit.*, p. 102.

> *tradition the right over his own free mundane life, his actions or his thoughts*.[18]

Vista l'istanza di modernità cui la vera arte deve rispondere, la sterile rivisitazione dei modelli dell'antichità o appartenenti a culture diverse dalla propria – per quanto significativi questi possano essere – non porta mai alla completa soddisfazione delle esigenze dell'artista e della comunità:

> Our German dramatists, […] seized upon the Frenchman's 'scheme', without reflecting that this scheme had sprung from quite another, and a *genuine* [in corsivo nel testo] Need. But he who does not act from sheer necessity, may choose where'er he pleases. Thus *our dramatists were not quite satisfied with their adoption of French forms*.[19]

Potrebbe inoltre rivelarsi estremamente interessante il confronto tra le affermazioni wagneriane in tal senso che affollano le pagine degli Scritti Zurighesi e alcuni passi di *Drama and Life*. In *The Art-Work of the Future* ci si imbatte sovente in formule quali: "The

---

[18] R. WAGNER, «Art and Revolution», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 34. "[Il popolo Greco era] sempre in guardia, sempre pronto a respingere influssi esteriori senza permettere alla tradizione, per quanto veneranda, la facoltà di dominare la vita, il pensiero e l'azione liberi e presenti", R. WAGNER, «L'Arte e la Rivoluzione», in *Ricordi Battaglie Visioni*, *op. cit.*, p. 300.

[19] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, pp. 147-48. "I nostri drammaturghi tedeschi […] imitarono i modelli francesi, senza rendersi conto che erano nati da un'esigenza *vera* ed erano ben diversi da quel che nasce, senza necessità, da una volontà unica arbitra della scelta. Per questo i nostri poeti drammatici non si sentirono mai soddisfatti di avere adottato le forme francesi", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, pp. 224-25.

recognition […] of actual Life itself […] win its frankest, most direct expression in Art, or rather in the *Work of Art*"[20] ovvero "In Drama, Man is at once his own artistic 'subject' and his 'stuff', to his very fullest worth".[21] Queste parole fanno inevitabilmente spaziare il pensiero fino a raggiungere alcuni tra i più celebri frammenti dello scritto joyceano di inizio secolo:

> If the supply of mouldable earth or stone gives out, sculpture becomes a memory, if the yield of vegetable pigments ceases, the pictorial art ceases. But whether there be marble or paints, there is always the artstuff for drama. *I believe further that drama arises spontaneously out of life and is coeval with it*.[22]

Nella pagina seguente il giovane irlandese ritorna con maggior enfasi sull'argomento e, prendendo spunto da una ben nota affermazione di Paul Verlaine, non esita a promulgare il proprio credo artistico:

> Life indeed nowadays is often a sad bore. Many feel like the Frenchman that they have been borne too late in a world too old, and their wanhope and nerveless unheroism point on ever

[20] R. WAGNER, *op. cit.*, p. 73. "Il riconoscimento […] della vita reale […] ha la sua espressione più diretta e sincera nell'arte o, per meglio dire, nell'*opera d'arte* [in corsivo nel testo]", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 102.

[21] R. WAGNER, *op. cit.*, p. 104. "Nel dramma l'uomo di per sé, e con la più alta dignità, è a sua volta soggetto e oggetto artistico di se stesso", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 155.

[22] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 26. "Se si esaurisce la scorta di terra oppure di pietra da plasmare, la scultura diventa memoria, se viene a cessare la produzione di pigmenti vegetali, cessa l'arte pittorica. Ma che ci siano o no marmo e colori, ci sarà sempre materia artistica per il dramma. Io credo inoltre che il dramma sorga spontaneamente dalla vita, che sia suo contemporaneo", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 781.

> sternly to a last nothing, a vast futility and meanwhile – a bearing of fardels. […] *Still I think out of the dreary sameness of existence, a measure of dramatic life may be drawn*.[23]

Anche la più monotona e apparentemente irrilevante delle esistenze umane può essere scelta come materia d'elezione in una grande opera d'arte, come Joyce mette in evidenza nelle righe immediatamente successive:

> *Even the most commonplace, the deadest among the living, may play a part in a great drama*. It is a sinful foolishness to sigh back for the good old times, to feed the hunger of us with the cold stones they afford. *Life we must accept as we see it before our eyes, men and women as we meet them in the real world, not as we apprehend them in the world of faery*. *The great human comedy in which each has share, gives limitless scope to the true artist*, to-day as yesterday and as in years gone.[24]

---

[23] J. JOYCE, *op. cit.*, p. 28. "Oggigiorno la vita in effetti è spesso una grande noia. Molti, come il Francese, hanno la sensazione di essere nati troppo tardi in un mondo troppo vecchio: la loro disperazione e la loro snervata viltà conducono, incessantemente e inesorabilmente, come ultima meta, al nulla, ad un'immensa futilità e, intanto, prima di allora, a un carico di fardelli. […] Eppure credo sia possibile cogliere una qualche dimensione di vita drammatica dalla desolante monotonia dell'esistenza", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, pp. 783-84.

[24] *Ibidem*. "Perfino il più comune, il più smorto dei viventi può recitare una parte in un grande dramma. È una colpevole stoltezza rimpiangere e sospirare i bei vecchi tempi e nutrire la nostra fame dei freddi sassi di cui essi dispongono. La vita dobbiamo accettarla così come la vediamo dinanzi ai nostri occhi, gli uomini e le donne come li incontriamo nel mondo reale, non come li veniamo a conoscere nel mondo delle fate. La grande commedia umana, in cui ognuno ha parte, dà spazio illimitato al vero artista, oggi come ieri, come negli anni andati", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 784.

L'appello ad accettare la vita così come essa realmente è nasconde, probabilmente, una critica all'operato di William Butler Yeats, il quale, nei racconti poi riuniti in *Mythologies*, mette da parte la dimensione concreta dell'esistenza per abbandonarsi ad una visione del mondo per lo più mitica ed esoterica. E viene alla mente anche il passo di *Quando Noi Morti ci Destiamo* (1898), dove Rubek cerca di giustificare ad Irene il proprio tradimento nei confronti della scultura che la ritraeva e dell'arte in generale:

> IRENE (*con ansia ancora crescente*): […] *Dunque tu non mi hai scolpita come io stavo posando dinanzi a te?*
>
> RUBEK (*cercando di sottrarsi alla domanda di Irene*): Con l'andar degli anni divenni prudente. Il Giorno della Resurrezione andò amplificandosi nella mia fantasia… ed assunse una forma più grandiosa […].
>
> IRENE […]Che cosa hai aggiunto ancora?
>
> RUBEK: *Tutto quello che avevo visto nel mondo* […] *uomini e donne*… che nascondevano sotto i loro lineamenti tratti bestiali… *proprio come io li avevo imparati a conoscere nella vita.*[25]

D'altro canto, già in *Royal Hibernian Academy 'Ecce Homo'* Joyce aveva dimostrato di apprezzare la "messa in scena" della realtà quotidiana, tanto da arrivare ad attribuire la grandezza del quadro di Mihaly Munkacsy alla scelta dell'autore di rappresentare i personaggi non come entità sovrannaturali, ma come uomini:

[25] H. IBSEN, «Quando Noi Morti ci Destiamo», in *Tutto il Teatro*, intr. di G. ANTONUCCI, note di L. CHIAVARELLI, Roma, Newton Compton (Grandi Tascabili Economici), 1993 (I ed. Newton: 1973), vol. IV, pp. 338-339, [mio il corsivo, tranne che nelle didascalie].

> Perhaps *what strikes one most in the picture* under consideration *is the sense of life, the realistic illusion. One could well fancy that the men and women were of flesh and blood*, struck into silent trance, by the warlock's hand. *Hence the picture is primarily dramatic*, not an execution of faultless forms, or a canvas reproduction of psychology.[26]

La Madonna, Gesù Cristo e San Giovanni sono infatti rappresentati in tutta la loro fisicità, senza che la natura divina prenda il sopravvento su quella umana:

> *Mary has fainted*. Her face is of a grey hue, like a sunless dawn, her features rigid but not drawn. Her hair is jet black, her hood white. *She is almost dead, but her force of anguish keeps her alive*. John's arms are wound about her, holding her up, *his face is half feminine in its drawing*, but set in purpose. His rust coloured hair falls over his shoulders, *his features express solicitude and pity*.[27]

---

[26] J. JOYCE, «Royal Hibernian Academy 'Ecce Homo'», in *Occasional, Critical, and Political Writings*, *op. cit.*, p. 17. "Forse ciò che più colpisce nel quadro in esame è il senso della vita, l'illusione realistica, si potrebbe dire che i personaggi siano donne e uomini in carne e ossa, fissati dalla mano dello stregone in una condizione di silenzioso trance. Il quadro è quindi eminentemente drammatico, niente esecuzione di forme impeccabili, né riproduzione psicologica su tela", J. JOYCE, «L''Ecce Homo' della Regia Accademia d'Irlanda», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 768.

[27] J. JOYCE, *op. cit.*, p. 20. "Maria è svenuta. Il volto ha una tonalità grigia, come un'alba senza sole, i lineamenti rigidi, ma non tirati. I capelli sono nero ebano, bianco il copricapo. È quasi morta, ma è la tensione dell'angoscia a tenerla in vita. Le braccia di Giovanni sono avvinghiate attorno a lei, e la sostengono, il volto di lui è per metà femminile nel tratto, ma risoluto nell'espressione. I suoi capelli color ruggine gli ricadono sulle spalle, i lineamenti esprimono sollecitudine e pietà", J. JOYCE, «L''Ecce Homo' della Regia Accademia d'Irlanda», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 772.

La Santa Vergine è modellata sulla figura di una donna qualsiasi che, ad una vista tanto atroce come la barbarica uccisione di un figlio, lacerata dal dolore, sviene. È questa profonda umanità a fare del dipinto di Munkacsy un esempio di "drama":

> […] it is plain through all this, that *the aspect of the artist is human, intensely, powerfully human. To paint such a crowd one must probe humanity with no scrupulous knife.* Pilate is self-seeking, Mary is maternal, the weeping woman is penitent, John is a strong man, rent inside with great grief, the soldiers bear the impress of the stubborn unideality of conquest[28]

Se l'artista si fosse attenuto ai canoni tradizionali, non avrebbe dipinto Gesù Cristo e sua Madre con sembianze esclusivamente umane, ma ne avrebbe sottolineato la natura divina. L'autore del quadro ha invece preferito dare sfogo alla propria genialità e creare così una vera e propria opera d'arte:

> *It would have been easy to have made Mary a Madonna and John an evangelist but the artist has chosen to make Mary a mother and John a man.* I believe this treatment to be the finer

[28] J. JOYCE, *op. cit.*, p. 21. "[…] da tutto questo si deduce facilmente che la considerazione dell'artista è umana, intensamente, fortemente umana. Per raffigurare una folla del genere si deve esplorare l'umanità con un bisturi inesorabile. Pilato è egoista, Maria è materna, la donna piangente è penitente, Giovanni è uno forte, internamente straziato dal dolore, i soldati portano il marchio della risoluta assenza di ideali, propria del conquistatore", J. JOYCE, «L'Ecce Homo' della Regia Accademia d'Irlanda», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 773.

> and the subtler. In a moment such as when Pilate said to the Jews, Behold the man, *it would be a pious error but indubitably, an error to show Mary as the ancestress of the devout rapt madonnas of our churches. The depicting of these two figures in such a way in a sacred picture, is in itself a token of the highest genius.*[29]

Come la Madonna e l'Evangelista, anche la figura del Cristo è descritta in tutta la sua semplicità, cosa questa che trova riscontro nelle pagine del saggio joyceano. Lì il Figlio di Dio è introdotto come una delle tante persone che affollano il dipinto; la sua vera identità viene infatti svelata unicamente al termine di un'accurata descrizione. Solo a poco a poco se ne intuisce la reale natura, quasi che lo scrittore mirasse prima di tutto a far emergere l'umanità del Salvatore:

> On the platform in front of the soldiers, stand two figures. One has his hands bound in front and is standing facing the rabble, his fingers just touching the balustrade. A red mantle is so placed about the shoulders as to cover the entire back and a little of the foreshoulders and arms. The whole front of the figure is thus exposed to the waist. A crown of irregular, yellowish thorns is on the temples and head and a light, long

[29] *Ibidem*. "Sarebbe stato facile fare di Maria una Madonna e di Giovanni un evangelista, ma l'artista ha preferito fare di Maria una madre e di Giovanni un uomo. Credo quindi che questa esecuzione sia più raffinata e più acuta. In un momento come quello in cui Pilato dice agli Ebrei «Ecco l'uomo», sarebbe un pietoso errore, ma indubbiamente un errore, presentare Maria come la antenata delle madonne devote ed estatiche delle nostre chiese. Aver presentato così le due figure in un quadro sacro è già di per sé un segno del genio più alto", J. JOYCE, «L''Ecce Homo' della Regia Accademia d'Irlanda», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, pp. 773-74.

> reed barely supported between the clasped hands. It is Christ.[30]

Qualche pagina più tardi Joyce riprende questo concetto e sottolinea come la tecnica usata dal pittore sia una libera scelta e non un modo per sopperire ad una eventuale mancanza di talento:

> If there is to be anything superhuman in the picture, anything above and beyond the heart of man, it will appear in Christ. But *no matter how you view Christ* , there is no trace of that in his aspect. *There is nothing divine in his look, there is nothing superhuman. This is no defect of hand on the part of the artist, his skill would have accomplished anything. It was his voluntary position*.[31]

D'altro canto, se Munkacsy avesse deciso di rappresentare le figure sacre in tutta la loro sovrumana perfezione, il risultato così ottenuto non sarebbe stato neanche lontanamente simile ad un vero "drama":

---

[30] J. JOYCE, *op. cit.*, p. 19. "Sul palco, di fronte ai soldati, ci sono due figure. Una delle due sta in piedi di fronte alla plebaglia, con le mani legate sul davanti e le dita che appena sfiorano la balaustra. Il mantello rosso intorno alle spalle copre l'intera schiena, un po' della parte anteriore delle spalle e le braccia. Il davanti della figura è scoperto fino alla vita. Sulle tempie e sul capo ha una corona di spine giallastre e intricate e tra le mani intrecciate sostiene appena una canna lunga e leggera. Questo è Cristo", J. JOYCE, «L''Ecce Homo' della Regia Accademia d'Irlanda», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 770.

[31] J. JOYCE, *op. cit.*, p. 21. "Se poi qualcosa di sovrumano nel quadro deve esserci, qualcosa al di sopra e al di qua del cuore dell'uomo, esso si rivelerà nel Cristo. Ma indipendentemente da come ognuno di voi vede il Cristo, non ce n'è traccia nel suo aspetto. Nel suo aspetto non c'è niente di divino, niente di sovrumano. Non c'è nessun difetto di tecnica da parte dell'artista, la sua abilità gli avrebbe permesso di realizzare qualsiasi cosa. Era questa la sua scelta volontaria, J. JOYCE, «L''Ecce Homo' della Regia Accademia d'Irlanda», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 774.

> Munkacsy on the contrary would never be under the power of his brush, but *his view of the event is humanistic. Consequently his work is drama*. Had he chosen to paint Christ as the Incarnate Son of God, redeeming his creatures of his own admirable will, through insult and hate, it would not have been drama, it would have been Divine Law, for *the drama deals with man*. As it is from the artist's conception, it is powerful drama, the drama of the thrice told revolt of humanity against a great teacher.[32]

Si tratta quindi, secondo Joyce, del "drama" della rivolta, tre volte ripetuta, dell'umanità contro un grande uomo.

E così come per il giovane irlandese "il dramma ha per soggetto l'uomo", anche per Wagner "The highest subject for Art's message is Man himself".[33] Sempre in *The Art-Work of the Future* il compositore afferma, proprio a proposito della pittura:

> When Grecian Painters sought to fix the memory of the scenes which had erstwhile been presented to their actual sight and hearing in the Lyric, in the lyrical Epos, and in the Tragedy, and to picture them again in outline and in colour – *without a*

[32] *Ibidem*. "Munkacsy invece non è mai condizionato dal proprio pennello ed ha una visione umanistica dell'episodio. Perciò la sua opera è dramma. Se avesse deciso di raffigurare Cristo come il Figlio Incarnato di Dio, che, attraverso l'insulto e l'odio, salva le sue creature con un atto della sua mirabile volontà, non sarebbe stato dramma, ma Legge Divina, perché il dramma ha per soggetto l'uomo. Sta di fatto che la concezione dell'artista ne fa invece un dramma vigoroso, il dramma della rivolta, ripetuta tre volte, dell'umanità contro il grande maestro", J. JOYCE, «L''Ecce Homo' della Regia Accademia d'Irlanda», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 774.

[33] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 100. "Il soggetto supremo dell'arte, il più degno di essere comunicato, è l'uomo", R. WAGNER, *L'Opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 149.

> *doubt they considered men alone as worthy objects of their exhibition*; and it is to the so-called *historical* [in corsivo nel testo] tendency that we owe the raising of Painting to her first artistic height.[34]

I greci avevano quindi designato gli individui isolati "oggetti degni e suscettibili di essere rappresentati". A ribadire questo concetto Wagner, qualche pagina più avanti, scrive:

> Of all the artistic things, the most directly understandable is the Dramatic-Action (*Handlung*) [in corsivo nel testo], for reason that its art is not complete until every helping artifice be cast behind it, as it were, and *genuine life attain the faithfullest and most intelligible show*. And thus each branch of art can only address itself to the *understanding* [in corsivo nel testo] in proportion as its core – whose relation to Man, or derivation from him, alone can animate and justify the artwork – is ripening toward the *Drama* [in corsivo nel testo].[35]

---

[34] R. WAGNER, *op. cit.*, p. 177. "Quando alcuni pittori greci si sforzarono di conservare in se stessi e di riprodurre, col disegno e col colore, il ricordo delle scene che prima erano state presentate realmente ai loro occhi e ai loro orecchi nella poesia lirica, nell'epopea lirica e nella tragedia, gli uomini isolati parvero loro indubbiamente oggetti degni e suscettibili di essere rappresentati; e proprio a questa scuola detta *storica* [in corsivo nel testo] dobbiamo lo sviluppo della pittura e il suo primo apogeo", R. WAGNER, *L'Opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, pp. 271-72.

[35] R. WAGNER, *op. cit.*, pp. 187-88. "La cosa più intelligibile è l'azione drammatica proprio perché è realizzata soltanto se nel dramma tutti i mezzi dell'arte sono stati, per così dire, trascurati e se la vera vita è rappresentata nella maniera più veridica e comprensibile. Nessun'arte si manifesta intelligibilmente se non nella misura in cui la sua sostanza intrinseca, che non può giustificare l'opera d'arte se non ispirandosi all'uomo o derivando da esso, diventa matura per il dramma", R. WAGNER, *L'Opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, pp. 289-90. In una nota di Wagner a questo passo, egli sferra un attacco agli artisti moderni e scrive: "These sentimentals are willing enough to see and hear everything: only

E non è forse "la vera vita […] rappresentata nella maniera più veridica e comprensibile" materia d'elezione anche delle *Epifanie*, quelle "liriche in prosa"[36] che Joyce, fin dalla giovane età di diciotto anni, aveva iniziato a raccogliere e che sarebbero poi divenute parte del tessuto narrativo di quasi tutte le sue opere maggiori?

> Another experimental form which his literary urge took while we were living at this address consisted in the noting of what he called 'epiphainies' – *manifestations or revelations*. […] these notes were in the beginning *ironical observations of slips, and little errors and gestures – mere straws in the wind* – by which people betrayed the very things they were most careful to conceive. 'Epiphanies' were […] always very accurately observed and noted, *the matter being so slight*.[37]

---

not the *actual, undistorted Man* [in corsivo nel testo], who lifts his warning finger on the threshold of their dreams. *But this is the very man whom we must set up in the forefront of cur show!* [in corsivo nel testo]", *op. cit.*, p. 188. ["Questa brava gente vuol vedere tutto, sentire tutto tranne *l'uomo vero e non deformato*, che si leva, come un rimorso, al culmine dei loro sogni. *E quell'uomo è proprio ciò che vogliamo mettere in primo piano!* [in corsivo nel testo]", R. WAGNER, *L'Opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, pp. 349-50.]

[36] Così Giorgio Melchiori le definisce nell'introduzione a J. JOYCE, *Epifanie: (1900-1904). Rubrica: (1909-1912)*, a cura di G. MELCHIORI, Milano, Mondatori, 1982, p. 9; ora in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 141.

[37] S. JOYCE, *My Brother's Keeper*, *op. cit.*, p. 134. "Un'altra forma sperimentale in cui la sua vocazione letteraria ebbe a esprimersi nel tempo che stavamo a quell'indirizzo consisteva nell'annotare quelle che lui chiamava "epifanie", ossia manifestazioni o rivelazioni. […] queste note furono al principio ironiche osservazioni su papere, piccoli sbagli e gesti – atti, insomma, di minimo conto – mediante i quali la gente tradiva proprio quelle cose che più cercava di tenere nascoste. Le epifanie erano pezzetti […] sempre caratterizzati, data l'esiguità della materia, da un'estrema accuratezza percettiva e descrittiva", S. JOYCE, «Guardiano di Mio Fratello», in *Introduzione a Joyce*, *op. cit.*, p. 156.

Così Stanislaus descrive l'interesse del fratello verso quegli "indizi", apparentemente inessenziali, che solo l'abilità del vero artista, del "richly-gifted individual"[38] è in grado di trasformare nella manifestazione dell'essenza ultima delle cose. Le epifanie sono dunque illuminazioni dei momenti meno emblematici della realtà che si caricano di significato nell'attimo stesso in cui virtuoso del "drama" li espone nel testo. D'altra parte, sull'importanza della quotidianità all'interno della vita e delle opere di James Joyce – con particolare riferimento al periodo della stesura delle *Epifanie* – l'autore di *My Brother's Keeper* si era soffermato anche nelle primissime pagine del suo diario dublinese:

> His 'epiphanies' – his prose pieces (which I almost prefer to his lyrics) and his dialogues – are again subtle. *He has put himself into these with* singular courage, singular memory, and *scientific minuteness*; he has proved himself capable of taking very great pains to create a very little thing of prose or verse. The keen observation and satanic irony of his character are precisely, but not fully, expressed. […] His genius is not literary […]. *He has made living his end in life, and in the light of this magnificent importance of living, everything else is like a rushlight in the sun.*[39]

---

[38] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 127.

[39] S. JOYCE, *The Complete Dublin Diary*, a cura di G. H. HEALEY, Ithaca and London, Cornell University Press, 1971, p. 2. "Le sue epifania – i suoi frammenti in prosa (che quasi preferisco alle sue liriche) e i suoi dialoghi – sono anch'esse sagaci. Ha intrapreso questa strada con singolare coraggio, singolare memoria, e minuziosità scientifica; si è dimostrato capace di affannarsi tantissimo per creare delle piccole cose in prosa e in versi. L'acuta riflessione e l'ironia satanica del suo carattere sono rappresentati con esattezza, ma non appieno. […] Il suo talento non è di tipo letterario […]. Ha fatto dell'esistenza il proprio scopo nella vita, e alla

Lo stretto rapporto fra questi brevi componimenti e la "desolante monotonia dell'esistenza" è messo bene in risalto in alcune tra le più note pagine di *Stephen Hero*, quelle in cui viene fornita la celeberrima definizione di "epifania". Ad offrire al giovane protagonista l'occasione di esternare la propria teoria estetica è un "trivial accident" avvenuto nelle strade di Dublino:

> A young gentleman was leaning on the rusty railings of the area. Stephen as he passed on his quest heard the following *fragment* of colloquy out of which he received an impression keen enough to afflict his sensitiveness very severely.
>
> The Young Lady – (drawling discreetly) … O, yes … I was … at the … cha … pel ….
>
> The Young Gentlemen – (inaudibly) … I … (again inaudibly) … I …
>
> The Young Lady – (softly) … O … but you're … ve … ry … wick … ed …
>
> *This triviality made him think of collecting many such moments together in a book of epiphanies*.[40]

---

luce di questa magnifica importanza della vita, tutto il resto è come una debole luce nel sole", [mia la traduzione].

[40] J. JOYCE, *Stephen Hero*, *op. cit.*, p. 216. "Un giovanotto s'appoggiava alla ringhiera arrugginita del recinto davanti alla casa. Stephen passando udì un frammento di colloquio da cui ricevette una impressione così acuta da colpirlo.

La Signorina (modulando discretamente): «O sí… sono stata… in chie… sa…»

Il Giovane (sussurrando impercettibilmente): «Io…» (ancora impercettibilmente) «io…».

La Signorina (*piano*): «Oh… ma voi sie… te… mol… to… cattivo».

Questa banale scenetta lo fece pensare alla possibilità di raccogliere insieme molti di quei momenti in un libro d'epifanie", J. JOYCE, «Dedalus», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 755.

È proprio una banalità, quindi, che gli suggerisce di raccogliere quei momenti in un libro di epifanie. E infatti, dopo essersi soffermata ripetutamente sulla natura convenzionale – triviale – dell'elemento da cui ha origine il momento epifanico, la voce narrante espone con chiarezza il significato di improvvisa manifestazione spirituale attribuito a questo dal giovane Daedalus:

> By an epiphany he meant a *sudden* spiritual *manifestation*, *whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself*. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are *the most delicate and evanescent of moments*.[41]

Un discorso, un gesto, un pensiero: da ognuno di questi può scaturire l'inprovvisa manifestazione spirituale che Stephen, e il suo creatore con lui, chiama epifania. E in effetti Joyce dedicherà tutta la propria esistenza alla registrazione di quegli "attimi assai delicati ed evanescenti" la cui manifestazione è indubbiamente "out of proportion to the significance or strictly logical relevance of whatever produces it".[42] La potenzialità "drammatica" di cui lo scrittore riveste i momenti e gli oggetti apparentemente meno significativi della quotidianità non trova espressione unicamente nelle pagine di *Drama and Life*, nella

---

[41] *Ibidem*. "Per epifania intendeva Stephen un'improvvisa manifestazione spirituale, o in un discorso, o in un gesto, o in un giro di pensieri, degni di essere ricordati. Stimava cosa degna per un uomo di lettere registrare queste epifanie con estrema cura, considerando ch'erano attimi assai delicati ed evanescenti […]",J. JOYCE, «Dedalus», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, pp. 755-56.

[42] M. BEJA, «Epiphany and the Epiphanies», in Z. BOWEN e J. F.CARENS (a cura di), *A Companion to Joyce Studies*, Westport e London, Greenwood Press, 1984, p. 719.

stesura delle *Epiphanies* e nell'inserimento di tali frammenti nelle opere maggiori: la tematica attraversa, infatti, in un crescendo inarrestabile, l'intero corpus joyceano.

Così, quella che dapprima sembrava essere una scelta quasi inconsapevole, diverrà, col passare degli anni, un requisito indispensabile per la realizzazione della vera arte: del resto, la scena vista attraverso le persiane chiuse di una casa descritta in *Silhouettes*, può essere considerata il primo nucleo di quella teoria del "drama" che raggiungerà l'espressione più completa nelle opere della maturità.

E a proposito degli "sketches in prosa" di fine secolo, Stanislaus scrive:

> *Silhouettes* [in corsivo nel testo] *was the first faint indication of that coming revolt of his against the hypocrisy of art. The life which he found in novels was not the life that passed before his steel-blue eyes and unblinking gaze at home and in the streets of Dublin;* the emotions which he found in poetry were not those he found in his own heart […]. These brief tentative sketches were the beginning of a revolt which was to be as much against literary as against religious ideals. *His refusal to compromise with the truth had begun*.[43]

[43] S. JOYCE, *My Brother's Keeper*, *op. cit.*, pp. 106-107. "*Silhouettes* [in corsivo nel testo] fu il primo pallido segno della sua imminente rivolta contro l'ipocrisia dell'arte. La vita che trovava nei romanzi non era quella che scorreva davanti ai suoi occhi d'acciaio, davanti al suo sguardo implacabile, in casa o nelle vie di Dublino […]. Questi suoi brevi bozzetti sperimentali segnarono l'inizio di una rivolta non solo contro gli ideali letterari, ma anche contro quelli religiosi: il suo rifiuto di scendere a compromessi con la verità era ormai cominciato", S. JOYCE, «Guardiano di mio Fratello», in *Introduzione a Joyce*, *op. cit.*, p. 121.

Al centro degli scritti del Joyce non ancora ventenne era già – a differenza di quanto accadeva nelle opere dei romanzieri suoi contemporanei – "la vita che scorreva davanti ai suoi occhi d'acciaio, davanti al suo sguardo implacabile, in casa o nelle vie di Dublino", la stessa a cui verrà assegnato un ruolo essenziale nell'improvvisa presa di coscienza generata in Stephen Dedalus dall'apparizione della ragazza-uccello:

> Her image had passed into his soul for ever and no word had broken the holy silence of his ecstasy. Her eyes had called him and his soul had leaped at the call. *To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life!* […] On and on and on and on![44]

Al di là delle suggestive eco dannunziane suggerite da queste poche righe[45] e della somiglianza tra alcune parole in esse contenute e quelle

---

[44] J. JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *op. cit.*, p. 186. "L'immagine della ragazza gli era entrata nell'anima per sempre e nessuna parola aveva rotto il sacro silenzio della sua estasi. Quegli occhi lo avevano chiamato e la sua anima era balzata al richiamo. Vivere, errare, cadere, trionfare, ricreare la vita dalla vita!", J. JOYCE, «Dedalus», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, p. 423.

[45] Cfr. T. MARTIN, *op. cit.*, pp. 37-38. Il passo cui qui si fa riferimento è tratto da *Il Fuoco*, la cui lettura da parte di Joyce è ampliamente testimoniata, sia sul piano biografico (cfr. S. JOYCE) che su quello artistico, come si deduce dal cenno che ad esso viene fatto in *The Day of the Rabblement*: "Two entire eras lie between *Madame Bovary* and *Il Fuoco* [in corsivo nel testo]", J. JOYCE, «The Day of the Rabblement», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 51. ["Corrono due secoli interi tra *Madame Bovary* e *Il Fuoco* [in corsivo nel testo]", J. JOYCE, «Il Giorno della Marmaglia», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 813.] Il brano in questione, riguardante, tra l'altro, Richard Wagner, recita: "Il suo [di Wagner] piccolo corpo incurvato dalla vecchiezza e dalla gloria si sollevò, s'ingigantì a somiglianza della sua opera, assunse l'aspetto di un dio. […] A un tratto, la giovinezza di Siegfried lo invase, vi si sparse, vi rifulse come in una nube l'aurora. «*Seguire l'impulso del mio cuore, obbedire al mio istinto, ascoltare la voce della natura in me: ecco la mia suprema unica legge!*» […] Il giovine [Stelio Èffrena] aveva dinanzi a sé il cammino segnato dalla vittoria, l'arte lunga, la vita

con cui il protagonista di *Stephen Hero* conclude la sua conversazione con l'amico Cranly a proposito dell'essenza dell'epifania,[46] appare evidente il ruolo centrale che l'esposizione della realtà deve occupare nella creazione artistica. Il virtuoso del "drama" deve, infatti, rappresentare nella propria opera la vita così come egli stesso la sperimenta di giorno in giorno.

Quella medesima quotidianità sarà in seguito protagonista incontrastata anche di tutte le opere successive e, in particolar modo di

---

breve. «*Avanti! Avanti! In alto, sempre più in alto!*»", G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, *op. cit.*, pp. 106-107. Sembra inoltre superfluo sottolineare che anche a questo romanzo, e in particolar modo al titolo della prima delle due parti di cui esso si compone – *L'Epifania del Fuoco* – viene fatta risalire la scelta joyceana del termine inteso a designare tanto i brevi frammenti raccolti negli anni giovanili quanto, più in generale, la tecnica usata per esprimere quelli che Giorgio Melchiori definisce argutamente "momenti privilegiati della coscienza", G. MELCHIORI, *Joyce: Il Mestiere dello Scrittore*, *op. cit.*, p. 68. A proposito dell'influenza che lo scrittore italiano ebbe su James Joyce, cfr. anche G. MELCHIORI, «James, Joyce and D'Annunzio», in F. RUGGIERI (a cura di), *Joyce's Feast of Languages*, *op. cit.*, pp. 95-106; P. DE ANGELIS, *L'Immagine Epifanica: Hopkins, D'Annunzio, Joyce: Momenti di una Poetica*, Roma Bulzoni, 1989, pp. 191, CURRAN Constantine, *James Joyce Remembered*, London, Oxford University Press, 1968, pp. 105.

[46] Cfr. J. JOYCE, *Stephen Hero*, *op. cit.*, p. 218: "After the analysis which discovers the second quality the mind makes the only logically possible synthesis and discovers the third quality. This is the moment which I call epiphany. First we recognise that the object is *one* [in corsivo nel testo] integral thing, than we recognise that it is an organised composite structure, a *thing* [in corsivo nel testo] in fact: finally, when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognise that it is *that* [in corsivo nel testo] thing which it is. *Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance*. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany". ["Dopo che con l'analisi s'è scoperta la seconda qualità, la mente compie la sola sintesi logicamente possibile e scopre la terza qualità. Questo è il momento ch'io chiamo epifania. Dapprima noi riconosciamo che l'oggetto è un'*unica* [in corsivo nel testo] cosa integrale, poi riconosciamo che è una struttura organizzata e composita, una *cosa* [in corsivo nel testo] in fatto: finalmente, quando la relazione fra le parti è perfetta, quando le parti si sono calettate in un punto speciale, riconosciamo che è *quella* [in corsivo nel testo] cosa che è. La sua anima, la sua identità, balzano fuori a noi dai veli dell'apparenza. L'anima dell'oggetto più comune, la struttura del quale è stata così calettata, ci appare radiante. L'oggetto compie la sua epifania", J. JOYCE, «Le Gesta di Stephen», in *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, pp. 757-58.]

Ulysses e di *Finnegans Wake*. Infatti, nella lettera a Carlo Linati del 21 settembre 1920 già ricordata, lo scrittore definisce il "maledettissimo romanzaccione" da poco compiuto, "l'epopea di due razze (Israele-Irlanda) e nel medesimo tempo il ciclo del corpo umano ed anche la storiella di una giornata (vita)".[47] E quelle due righe, così dense di significato, riassumono appieno l'intento dell'autore: il riferimento alla giornata che sta a rappresentare un'intera esistenza – o magari tante esistenze – rimanda al finale del *Portrait of the Artist as a Young Man*, dove un incontro simboleggia un milione di incontri[48] e, allo stesso tempo, riprende un argomento diffuso come quello del rapporto tra particolare e universale. La corrispondenza tra il piano specifico e quello generale, tra una giornata e la vita, tra Dublino e il mondo rimanda, tra l'altro, al pensiero di Arthur Schopenhauer, delle cui opere Joyce possedeva un volume nella biblioteca triestina[49] e della cui importanza nella formazione del musicista tedesco si è già detto.[50] A proposito dell'autore di *Il Mondo come Volontà e Rappresentazione* scrive Bryan Magee:

> *Works of art show us the universal in the particular*. Schopenhauer accepted Plato's theory of forms, according to which everything that exists is the embodiment of some universal ideas. […] These ideal forms are abstract realities: they exist, but not in time or space. Our ordinary experience of objects brings us into contact with individual concrete instances of them, but *works of art allow us to glimpse the*

[47] J. JOYCE, *Lettere*, *op. cit.*, p. 366.
[48] Cfr. p. 60 di questo studio.
[49] Cfr. R. ELLMANN, *The Consciousness of Joyce*, p. 126.
[50] Cfr. le pp. 22-23 e l'appendice "A".

> *forms themselves*. Art shows us the universal *behind* [in corsivo nel testo] the particular, the universal *through* [in corsivo nel testo] the particular.[51]

Fine ultimo dell'opera d'arte è, quindi, la rappresentazione di tematiche universali, illustrate però attraverso esempi di concretezza comprensibili a tutti i fruitori del "drama". Il punto d'arrivo di questa teoria artistica è senz'altro, nel caso di Joyce, *Finnegans Wake*, che a ragione Giorgio Melchiori definisce "un'unica gigantesca epifania: l'epifania del linguaggio umano, o piuttosto l'epifania dei linguaggi".[52] L'intento dell'autore del *Work in Progress* appare chiaro fin dalla scelta del nome del protagonista, Humphrey Chimpden Earwicker, ovvero Here Comes Everybody, il quale rappresenta l'umanità intera, con tutte le sue paure, i suoi desideri e le sue frustrazioni.

Il riferimento alla "razza" ebraica, presente anch'esso nella lettera a Linati, suggerisce invece l'eco delle presenze di Guglielmo Ferrero[53], di Matthew Arnold.[54] e di Richard Wagner. Nelle pagine conclusive di *The Art-Work of the Future*, infatti, viene espresso un

---

[51] B. MAGEE, *op. cit.*, pp. 170-71. "Le opere d'arte ci mostrano l'universale nel particolare. Schopenhauer accettò la teoria delle forme di Platone, secondo la quale tutto ciò che esiste è l'incarnazione di alcune idee universali. […] Queste forme ideali sono realtà astratte: esistono, ma non nel tempo e nello spazio. La nostra esperienza comune degli oggetti ci porta ad entrare in contatto con esempi individuali e concreti di essi, ma le opere d'arte ci permettono di intravedere le forme stesse. L'arte ci mostra l'universale *che c'è dietro* il particolare, l'universale *attraverso* il particolare", [mia la traduzione].

[52] G. MELCHIORI, *Joyce: Il Mestiere dello Scrittore*, *op. cit.*, p. 6.

[53] Ferrero, Guglielmo: sociologo e storico antifascista. Nato a Portici nel 1861, nel 1893 scrisse, in collaborazione con Lombroso, *La Donna Delinquente* e dal 1902 al 1907 pubblicò i cinque volumi di cui si compone *Grandezza e Decadenza di Roma*. *L'Europa Giovane* è invece del 1898. Nel 1930 si stabilì a Ginevra, dove morì tredici anni dopo.

[54] Di Arnold e di *Culture and Anarchy* è stato già detto alle pp. 79-80.

giudizio stranamente positivo – se si considera l'atteggiamento successivamente assunto in *Das Judenthum in der Musik* – nei confronti degli israeliti e del modo in cui questi affrontarono i molti ostacoli che si frapposero fra loro e la realizzazione dei propri intenti. Proprio nella stirpe ebraica viene indicato il modello cui il "folk" deve far riferimento, seguendone l'esempio e rompendo così i ceppi in cui i nuovi faraoni lo costringono:

> This *Want* once drove the *Israelites*, already turned to dull and sordid beasts of burden, through the waters of the salt Red Sea; *and through the Red Sea also must Want drive us*, if we are ever, cleansed from shame, to reach the promised land. We shall not drown beneath its waves; it is fatal only to the Pharaohs of this world […]. But the *Folk*, the *chosen people* [in corsivo nel testo], passed scathless through that sea towards the Land of Promise: and reached it when the desert sand had washed its body of the last remaining stain of slavery.[55]

Così come il popolo di Sion è passato indenne attraverso le acque del Mar Rosso, il *Folk* uscirà rinato dalla rivoluzione di cui egli stesso sarà l'artefice.

---

[55] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Writings*, *op. cit.*, p. 210, [mio il corsivo da "and through" a "Want drive"]. "Proprio questa necessità spinse gli ebrei, diventati bestie da soma abbrutite e sporche a traversare il Mar Rosso: la stessa necessità ci dovrà spingere a traversare il Mar Rosso quando anche noi sentiremo il bisogno di raggiungere, purificati, la Terra promessa. E non ci affogheremo davvero. Esso fa paura solo ai faraoni di questo mondo […]. *Il Popolo, il popolo eletto* [in corsivo nel testo], dunque, raggiunse sano e salvo, attraverso il mare, la Terra promessa, dopo aver purificato il proprio corpo nella sabbia del deserto, dalle ultime lordure del fango della schiavitù", R. WAGNER, *L'Opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 321.

Una simile e inaspettata nota di ammirazione risuona anche dalle pagine di *L'Europa Giovane*, di Guglielmo Ferrero, che Joyce ebbe occasione di leggere nel corso del soggiorno romano.[56] Un intero capitolo di quell'opera è infatti dedicato all'antisemitismo e, come ha sottolineato Giorgio Melchiori, "acted as a catalyst for all those ideas, as yet confused and at times contradictory, which had suggested to Joyce write a story about a Dublin Jew".[57] È proprio in quella sezione, intitolata «La Lotta di Due Razze e di Due Ideali: L'Antisemitismo», che ci si imbatte in un'affermazione, molto simile a quella wagneriana, sulla qualità cosmopolita della razza ebraica la quale, pur costretta a disperdersi in ogni angolo del mondo, non ha mai rinnegato le proprie radici:

> *Questa straordinaria razza* che, *privata di patria, dispersa e perseguitata*, ha sempre ostinatamente creduto di possedere il segreto che deve redimere l'umanità: il messianismo prima, il cristianesimo poi, il socialismo o l'anarchia adesso.[58]

---

[56] Cfr. la lettera del 13 novembre 1906 al fratello: "Ferrero devotes a chapter in his history of Rome to the Odes of Horace: so, perhaps, poets should be let live. In his book *Young Europe* [in corsivo nel testo] which I have just read he says there are three great classes of emigrants", J. JOYCE, *Selected Letters*, *op. cit.*, p. 128. ["Ferrero dedica un capitolo della sua storia di Roma alle *Odi* [in corsivo nel testo] di Orazio: quindi, forse, si dovrebbero lasciar vivere i poeti. Nel suo libro *L'Europa Giovane* [in corsivo nel testo] che ho appenna letto dice che vi sono tre grandi categorie di emigranti", J. JOYCE, *Lettere*, *op. cit.*, pp. 168-69.]

[57] G. MELCHIORI, «The Genesis of Ulysses», in G. MELCHIORI (a cura di), *Joyce in Rome. The Genesis of Ulysses*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 44. "Agì da catalizzatore per tutte quelle idee, benché confuse e a tratti contraddittorie, che suggerirono a Joyce di scrivere una storia su un ebreo di Dublino" [mia la traduzione].

[58] G. FERRERO, *L'Europa Giovane*, Fratelli Treves, 1898, p. 412.

CAPITOLO XI

DEGRADAZIONE DELL'ARTE MODERNA

> *Of course I would gladly see the book in print [Dubliners] and of course I would like to make money by it. But, on the other hand, I have very little intention of prostituting whatever talent I may have to the public.*[1]
>
> J. JOYCE, lettera a Grant Richards, 31 maggio 1906

Dopo aver riflettuto su quanta importanza sia attribuita, da Wagner e da Joyce, al ruolo svolto dalla realtà quotidiana all'interno della creazione artistica, è però necessario sottolineare la presenza di un profondo malessere che è provocato, in tutti e due, dall'incolmabile divario tra le proprie aspettative e le realtà in cui vivono ed operano. Alcuni passi di *The Art-Work of the Future* aiutano a comprendere meglio la misura di questa sofferenza:

[1] J. JOYCE, *Selected Letters*, *op. cit.*, p. 86. "Certo sarei felice di veder stampato il libro e certo mi piacerebbe ricavarne dei soldi. Ma, d'altra parte, non intendo prostituire al pubblico quel poco talento che posso avere", J. JOYCE, *Lettere*, *op. cit.*, p. 120.

> Only from *Life* [in corsivo nel testo], from which alone can even the need for her grow up, can Art obtain her *matter* [in corsivo nel testo] and her *form* [in corsivo nel testo]; *but where Life is modelled upon Fashion, Art can never fashion aught from Life*.[2]

Ciò che più di ogni altra cosa ostacola la produzione del vero "drama" è, infatti, proprio l'atteggiamento servile assunto dagli artisti nei confronti della moda:

> The art of Poetry must ever stay unfruitful when she turns her back on Life; *all her shaping then can never be aught else but that of Fashion, that of wilful combination, – not invention*.[3]

La vera opera d'arte non deve in alcun modo scendere a compromessi con la realtà e con il pubblico, come sosteneva Stanislaus Joyce a proposito del fratello e della sua produzione letteraria.[4] Se ciò dovesse accadere, il risultato sarebbe la testimonianza tangibile dell'avidità di fama e di denaro degli uomini e non il frutto della creatività del genio. E infatti, l'opinione negativa nei confronti di coloro i quali si abbandonano alle transitorie richieste della massa inesperta, si delinea

---

[2] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Writings*, *op. cit.*, p. 86. "Solo dalla *vita* [in corsivo nel testo] può infatti nascere il bisogno dell'arte, solo da essa l'arte può trarre *soggetti* e *forme* [in corsivo nel testo]; ma quando la vita s'identifica con la moda, l'arte non può creare nulla", R. WAGNER, *L'Opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 125.

[3] R. WAGNER, o*p. cit.*, p. 144. "La poesia, avulsa dalla vita, è destinata a rimanere sempre sterile: non può avere altra attività che quella infusale dalla moda e dalle combinazioni arbitrarie", R. WAGNER, *L'Opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 220.

[4] Cfr. il passo di *My Brother's Keeper* già citato a p. 144.

con forza tanto nelle pagine dei saggi zurighesi di Wagner quanto in quelle dei *Critical Writings* di Joyce:

> And thus another species of *mechanical dexterity* filled up the place which contrapunctal ingenuity had left forlorn. The modern operatic *Aria* [in corsivo nel testo] – […] truly […] is nothing but a mutilated folk-tune, and in no wise a specific fresh invention – such as, in entire contempt of Nature and all human feeling, and severed from all basis of poetic speech, *now tickles the imbecile ears of our opera-frequenters with its lifeless, soul-less toy of fashion*. We must content ourselves with candidly, though mournfully, avowing that our modern public sums up in *it* [in corsivo nel testo] its whole idea of Music's essence.[5]

Queste parole non lasciano dubbi circa la profondità del risentimento wagneriano verso le pretese riduttive del pubblico – polemicamente definito "grande imbecille" – e di tutti coloro che, nell'intento di perseguire un facile e ben remunerato successo, si adeguano a tali rivendicazioni.

D'altro canto, non è difficile rintracciare un'identità di propositi tra la critica rivolta dal musicista tedesco ai suoi contemporanei e

[5] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Writings*, *op. cit.*, p. 119. "E così una praticaccia meccanica prese il posto che l'abilità contrappuntistica aveva lasciato libero. […] [L'] aria d'opera moderna […] altro non è se non un'aria popolare mutilata e non una creazione originale e […], a dispetto di tutta la natura, distaccata da ogni sentimento umano, da ogni base poetica, trilla le orecchie di quel grande imbecille che è il pubblico dell'opera con una balordaggine di moda senz'anima e senza vita […]: ci basta confessare con dolorosa sincerità che il pubblico odierno vede solo in tale aberrazione tutta l'essenza della musica", R. WAGNER, *L'Opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 181.

quella, ugualmente provocatoria, sferrata da Joyce nelle pagine di *The Day of the Rabblement*. Lì il giovane scrittore attacca con veemenza le scelte provinciali e "popolari" di cui l'Irish Literary Theatre è divenuto espressione, mettendo l'accento sulle responsabilità della società contemporanea:

> *If an artist courts the favour of the multitude he cannot escape the contagion of its fetichism and deliberate self-deception*, and if he joins in a popular movement he does so at his own risk. Therefore, the Irish Literary Theatre by its surrender to the trolls has cut itself adrift from the line of advancement. *Until he has freed himself from the mean influences about him – sodden enthusiasm and clever insinuation and every flattering influence of vanity and low ambition – no man is an artist at all*.[6]

Il vero artista deve essere libero da ogni vincolo e condizionamento. Nasce quindi l'esigenza di una presa di distanza dalla moltitudine e dalle sue allettanti promesse di successo. Il tormentato rapporto con il pubblico, al centro di questo passo, aveva già trovato spazio nelle primissime righe del saggio laddove, prendendo spunto da una citazione a senso dalla *Life of Giordano Bruno, the Nolan* di Frith, Joyce aveva scritto:

---

[6] J. JOYCE, «The Day of the Rabblement», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, pp. 51-52. "L'artista che cerca il favore della moltitudine non può sfuggire al contagio del suo feticismo e del suo deliberato autoinganno, e chi partecipa ad un movimento popolare, lo fa a proprio rischio. Perciò il Teatro Letterario Irlandese che si è arreso agli gnomi, si è tagliato fuori dalla linea del progresso. Non si è mai artisti, se non ci si libera degli influssi meschini che ci condizionano: l'ubriachezza dell'entusiasmo, l'abilità dell'insinuazione e qualsiasi influsso adulatorio dettato dalla vanità e dalla bassa ambizione", J. JOYCE, «Il Giorno della Marmaglia», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 813.

> *No man, said the Nolan, can be a lover of the true or the good unless he abhors the multitude; and the artist, though he may employ the crowd, is very careful to isolate himself.* This radical principle of artistic economy applies specially to a time of crisis, and today when the highest form of art has been just preserved by desperate sacrifices, *it is strange to see the artist making terms with the rabblement*.[7]

Al di là della provocazione iniziale – dovuta all'espediente utilizzato dal giovane autore per citare il filosofo italiano – e del cenno all'atmosfera di crisi su cui si affaccia il nuovo secolo, non può sfuggire la grande somiglianza tra le idee implicite in questo breve passo e quelle esposte da un altro irlandese, morto solamente un anno prima della pubblicazione di *The Day of the Rabblement*. In *The Soul of Man Under Socialism* Oscar Wilde mette a nudo tutte le riserve del proprio tempo riguardo il "mob" e il ruolo di giudice che esso è giunto a ricoprire. Scrive a proposito di Thackeray:

> With the novel it is the same thing. *Popular authority and the recognition of popular authority are fatal*. Thackeray's *Esmond* [in corsivo nel testo] is a beautiful work of art because he wrote it to please himself. In his other novels, in *Pendennis*, in *Philip*, in *Vanity Fair* [in corsivo nel testo]

[7] J. JOYCE, *op. cit.*, p. 50. "Nessuno, diceva il Nolano, può essere amante del vero e del bene, se non detesta la moltitudine, e l'artista, anche se usa la folla, sta molto attento a isolarsi. Questo principio radicale di economia artistica vale specialmente per un'epoca di crisi e oggi, quando la forma più alta dell'arte è stata appena salvata al prezzo di sacrifici disperati, è strano vedere l'artista che viene a patti con la marmaglia", J. JOYCE, «Il Giorno della Marmaglia», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 811.

> even, at times, he is too conscious of the public, and spoils his work by appealing directly to the sympathies of the public, or by directly mocking at them. *A true artist takes no notice whatever of the public*. The public are to him non-existent. He has no poppied or honeyed cakes through which to give the *monster* sleep or sustenance. He leaves that to the popular novelist.[8]

Come Wagner aveva provocatoriamente definito il pubblico "imbecile" e come, di lì a poco, Joyce avrebbe dato vita all'immagine del "rabblement", così pure Wilde fornisce, in *The Soul of Man Under Socialism*, il proprio giudizio, tutt'altro che positivo, nei confronti della massa inesperta, che chiama, addirittura, "monster". E su questo argomento tornerà dopo poche pagine, affermando che "It is impossible for the artist to live with the People. All despots bribe. The People bribe and brutalize".[9] Il popolo è quindi assimilato ad un vero e proprio despota, il quale esercita il potere di cui si è appropriato, senza curarsi dei danni che da questo possono derivare.

---

[8] O. WILDE, «The Soul of Man Under Socialism», in *De Profundis and Other Writings*, *op. cit.*, pp. 44-45. "Col romanzo è la stessa cosa. L'autorità popolare e l'apprezzamento dell'autorità popolare sono letali. L'*Esmond* [in corsivo nel testo] del Thackeray è una bella opera d'arte perché egli la scrisse per suo piacere. Negli altri suoi romanzi, in *Pendennis*, in *Philip*, perfino in *Vanity Fair*, a volte, egli è troppo conscio del pubblico e rovina l'opera sua appellandosi direttamente alla comprensione del pubblico o direttamente scimmiottandolo. Un artista autentico non tiene in alcun conto il pubblico; per lui il pubblico non esiste. Egli non ha oppiacei o torte al miele con cui addormentare o saziare il mostro. Ciò spetta al romanziere popolare", O. WILDE, «L'Anima dell'Uomo sotto il Socialismo», in *Il Critico come Artista. L'Anima dell'Uomo sotto il Socialismo*, *op. cit.*, p. 205.

[9] O WILDE, *op. cit.*, p. 47. "Per l'artista è impossibile vivere col Popolo. Tutti i despoti corrompono. Il popolo corrompe e abbrutisce", O. WILDE, «L'Anima dell'Uomo sotto il Socialismo», in *Il Critico come Artista. L'Anima dell'Uomo sotto il Socialismo*, *op. cit.*, p. 209.

Riflette pensieri molto simili Joyce quando, nel saggio del 1901, rimprovera agli organizzatori dell' Irish Literary Theatre di aver assunto un atteggiamento autoritario e limitativo nella scelta delle opere da rappresentare:

> *The Irish Literary Theatre gave out that it was the champion of progress, and proclaimed war against commercialism and vulgarity*. It had partly made good its word and was expelling the old devil, when after the first encounter *it surrendered to the popular will. Now, your popular devil is more dangerous than your vulgar devil*. Bulk and lungs count for something, and he can gild his speech aptly. He has prevailed once more, and *the Irish Literary Theatre must now be considered the property of the rabblement of the most belated race in Europe*.[10]

Il Teatro Letterario Irlandese, simbolo, nel momento della sua creazione, della lotta contro la commercializzazione e la volgarità, si era ben presto arreso al volere popolare ed era caduto nelle mani della marmaglia della razza più retrograda d'Europa: gli irlandesi. Così, allo stesso modo, l'entusiasmo del giovane scrittore, dapprima sollecitato dai programmi del futuro Abbey Theatre, guidato da William Butler

[10] J. JOYCE, «The Day of the Rabblement», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, pp. 51-52. "Il Teatro Letterario Irlandese ha annunciato di essere il difensore del progresso e ha dichiarato guerra al commercialismo e alla volgarità. Aveva in parte mantenuto la parola e stava per liberarsi degli antichi demoni, quando, dopo il primo incontro, si è arreso alla volontà popolare. Ora il demonio della popolarità è più pericoloso del demonio della volgarità. La mole fisica e la capacità toracica contano pure qualcosa e quel demonio poi sa indorare convenientemente i propri discorsi. Ancora una volta ha avuto quindi il sopravvento e ora il Teatro Letterario Irlandese deve essere considerato proprietà della marmaglia della razza più retriva d'Europa", J. JOYCE, «Il Giorno della Marmaglia», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 813.

Yeats e Lady Gregory, si era spento a poco a poco, fino a tramutarsi in completo disinteresse alla vigilia della rappresentazione di *Casad-an-Súgán*, di Douglas Hyde.[11]

Gli "antichi demoni" a cui fa riferimento Joyce nel saggio del 1901 aleggiano anche nelle pagine di *Art and Revolution*, dove la brama di denaro e di fama viene additata come la principale responsabile dello stato di degrado in cui versa il mondo dell'arte:

> Alas! There yet remains one other thing than gold, a thing that nowadays a man can buy for gold like any other pleasure: that thing is *Fame!* [in corsivo nel testo] – Yet what sort of Fame is there to reach in our public art? Only the fame of the same publicity for which this art is planned, *and which the fame-lusting man can never obtain but by submission to its most trivial claims. Thus he deludes both himself and the public, in giving it his piebald art-work; while the public deludes both itself and him, in bestowing on him its applause.*[12]

[11] Hyde, Douglas: politico e scrittore irlandese. Nato il 17 gennaio del 1860 a Castlerea, fu educato al Trinity College di Dublino. Promotore della rinascita celtica, nel 1893 divenne presidente della Lega Gaelica e nel 1909 ottenne la prima cattedra di Letteratura Moderna Irlandese al Dublin University College. Nel 1837 fu eletto presidente dell'Irlanda, e mantenne l'incarico fino al 1945. Morì a Dublino il 12 luglio del 1942.

[12] R. WAGNER, «Art and Revolution», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 45. "Oh anche un'altra cosa esiste oltre al denaro, ciò che tra altri godimenti oggi si può procurarsi anche col denaro: la gloria! Ma quale gloria si può raggiungere con la nostra arte? La gloria di quello stesso pubblico al quale quest'arte è destinata e al quale l'ambizioso non potrà imporsi se non sa sottomettersi alle sue volgari esigenze. Così egli inganna sé e il pubblico offrendogli un'opera d'arte rappezzata, e il pubblico inganna lui e se stesso accogliendolo con applausi", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 311.

L'unica gloria che è possibile raggiungere in un'epoca nella quale il potere economico e il successo vengono considerati i soli obiettivi degni di essere perseguiti è, secondo Wagner, quella effimera e di poco valore che deriva dall'accettazione delle volgari esigenze del pubblico. La vera arte, quella che si è realizzata nella produzione dei Greci del V secolo, non potrà mai esistere in una società in cui

> Prurient vanity, claptrap, and at times unseemly haste for fortune-making, fill up the ranks of our dramatic companies. Where the Grecian artist found his only reward in his own delight in the masterpiece, in its success, and the public approbation: we have the modern artist boarded, lodged, and – *paid* [in corsivo nel testo]. And thus we reach the essential distinction between the two: with the Greeks their public art was very *Art*, with us it is artistic – *Handicraft* [in corsivo nel testo].[13]

Mentre le opere degli antichi greci possono, senza alcun dubbio, essere considerate il più alto esempio di "arte" esistente, quelle dei moderni uomini di teatro altro non sono se non lo sterile frutto di un altrettanto sterile "mestiere". E infatti, nella lettera alla sorella già ricordata alle pagine 24 e 25 di questo studio, il compositore scrive:

[13] R. WAGNER, *op. cit.*, p. 48. "Vanità poco pulita, civetteria e, in certe condizioni, speranza di rapidi e abbondanti guadagni formano le file del nostro personale di teatro. Mentre l'artista greco, oltre che col proprio godimento dell'opera d'arte, era compensato col trionfo e con il pubblico consenso, l'artista moderno è mantenuto e… pagato. Così arriviamo dunque a definire con precisione la differenza essenziale: l'arte ufficiale greca era appunto arte, la nostra… artigianato e mestiere artistico", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 313.

> […] through keeping faith with my artistic convictions *I simply estranged the whole modern egoistic world of craftsmen from me more and more*, saw myself abandoned to every mean trick without a defender, and drew upon me nothing but distress in return for my total endeavour.[14]

Spinto dalla volontà di rimanere fedele alle proprie convinzioni, Wagner sente l'esigenza di isolarsi da quel mestierante mondo dell'arte nel quale, suo malgrado, è costretto a vivere. D'altra parte, già in *Art and Revolution* aveva scritto:

> *From the dishonouring slave-yoke of universal journeymanhood, with its sickly Money-soul, we wish to soar to the free manhood of Art, with the star-rays of its World-soul*; from the weary, overburdened day-labourers of Commerce, we desire to grow to fair strong men, to whom the world belongs as an eternal, inexhaustible source of the highest delights of Art.[15]

L'uomo non deve assolutamente lasciarsi schiacciare dal giogo disonorante dei mestieri messo in atto dalla società moderna, ma deve

---

[14] R. WAGNER, *Family Letters*, *op. cit.*, p. 153. " [che], essendo rimasto fedele alle mie convinzioni artistiche, mi sia sempre più isolato dall'intero egoistico e mestierante mondo moderno dell'arte, e mi debba veder consegnare indifeso, legato mani e piedi, a ogni sorta di marmaglia, dalla mia lotta non ricavando altro che amarezza e dolore [voi benpensanti non l'avete notato]", traduzione di P. ISOTTA, «Le Ali di Wieland», in R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 40.

[15] R. WAGNER, «Art and Revolution», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 54. "Dal giogo disonorante dei mestieri, con la loro pallida brama di lucro, vogliamo elevarci alla libera umanità artistica con la sua radiosa anima universale; di oppressi operai dell'industria vogliamo diventare tutti uomini belli e forti ai quali il mondo possa appartenere come fonte perenne del più alto godimento artistico", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 320.

elevarsi ad una concezione superiore e universale dell'arte. E questa meta può essere raggiunta solo attraverso "the mightiest force of Revolution".[16]

Al di là delle tematiche già analizzate, trova spazio in questo passo anche un'altra componente fondamentale del pensiero wagneriano: la critica al capitalismo industriale. Il compositore, in effetti, ritiene quel sistema economico responsabile – insieme ad altri due "mali" più remoti, l'avvento dell'Impero Romano e quello del cristianesimo – dell'inarrestabile processo di degrado in atto negli anni più recenti. E vengono alla mente le numerose pagine di *Art and Revolution* in cui Wagner sferra il proprio attacco nei confronti dei nuovi padroni del mondo: i ricchi proprietari d'impresa. Scrive infatti:

> Could Art be present there in very deed, where it blossomed not forth as the living utterance of a free, self-conscious community, but was taken into the service of the very powers which hindered the self-development of that community […]? No, surely! *Yet we shall see that Art, instead of enfranchising herself from eminently respectable masters, such as were the Holy Church and witty Princes, preferred to sell her soul and body to a far worse mistress – Commerce*.[17]

---

[16] *Ibidem*. "La più gagliarda forza della rivoluzione", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 320.

[17] R. WAGNER, «Art and Revolution», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 41, [mio il corsivo, tranne che in "Commerce"]. "Ma poteva realmente esserci arte dov'essa non sbocciava dalla vita come espressione d'una libera consapevole comunità ed era invece asservita ai poteri che ostacolavano il libero sviluppo di quella comunità […]? Certamente no. Eppure vedremo che l'arte, anziché liberarsi da quei padroni, sia pure rispettabili, com'erano la Chiesa spirituale e i principi pieni di spirito, si vendette mani e piedi a una padrona molto peggiore: l'industria.", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 307.

L'arte moderna, invece di affrancarsi da quei poteri che da anni la opprimevano, si è venduta ad una nuova padrona, ben peggiore di quelle che l'avevano preceduta: l'industria.[18] Così Mercurio, "the God of Merchants", è diventata il "god of 'five per cent', the ruler and the master of the ceremonies of our modern – 'art'".[19] E ancora:

> This is Art, as it now fills the entire civilised world! *Its true essence is Industry; its ethical aim, the gaining of gold; its æsthetic purpose, the entertainment* of those whose time hangs heavily on their hands. From the heart of our modern society, *from the golden calf of wholesale Speculation*, stalled at the meeting of its crossroads, *our art sucks forth its life-juice*.[20]

La vera anima dell'arte, così come essa appariva davanti agli occhi di Wagner, è il commercio e il suo unico fine il guadagno, l'oro. Sono affermazioni che sembrano suggerire toni e tematiche che troveranno spazio di lì a qualche anno nelle pagine della tetralogia, dove viene dato ampio risalto alle conseguenze che il processo di

[18] Le pagine che seguono il passo citato offrono un fedele ed utile spaccato della società in cui Wagner vive ed opera. Nell'impossibilità di riprodurle qui per esteso, si è deciso di riportare solamente le righe più dense di significato e di fornirne la versione integrale in appendice a questo testo. Cfr. appendice "B".

[19] R. WAGNER, «Art and Revolution», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 42. "[…] il dio dei mercanti, divenne anche […] il dio del mondo moderno, il santo e nobile dio del cinque per cento, il despota e organizzatore… dell'arte contemporanea", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 308.

[20] *Ibidem*. "Ecco dunque l'arte che ora ha invaso tutto il mondo civile. La sua vera natura è l'industria, il suo fine morale il guadagno, il suo pretesto estetico il divertimento di chi si annoia. Dal cuore della nostra società moderna, dal centro del suo moto circolare, dalla speculazione in grande stile la nostra arte succhia la linfa vitale", R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 308.

industrializzazione reca all'interno della società e, soprattutto, del mondo dei lavoratori. E, in effetti, l'asservimento dei nibelunghi ad opera del nano Alberich in *Das Rheingold* suggerisce, fuor di metafora, quello, per molti versi simile, degli operai nelle fabbriche del diciannovesimo secolo.

Scrive George Bernard Shaw, stimatore e studioso di Wagner:

> For his gain, hordes of his fellow-creatures are thenceforth condemned to slave miserably, overground and underground, lashed to their work by the invisible whip of starvation. *They never see him, any more than the victims of our "dangerous trades" ever see the shareholders whose power is nevertheless everywhere, driving them to destruction*. The very wealth they create with their labor becomes an additional force to impoverish them.[21]

I nibelunghi non vedono Alberich, proprio come le vittime di quella forma di schiavitù moderna che è l'industria non entrano in diretto contatto con i propri aguzzini, gli azionisti.

> You can see the process for yourself in every civilized country today, where millions of people toil in want and disease to heap up more wealth for our Alberics, laying up nothing for

[21] G. B. SHAW, *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Niblung's Ring*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, p. 35. "Per farlo sempre più ricco, moltitudini di suoi fratelli sono d'ora in poi condannati alle miserie della schiavitù, sulla terra e sotto, sollecitati alla fatica dalla sferza invisibile della fame. Essi non lo vedono, il loro padrone; non altrimenti le vittime delle nostre «industrie pericolose» non vedono mai gli azionisti, la cui potenza è tuttavia onnipresente e fatale. La stessa ricchezza che le vittime producono col loro lavoro diventa una forza di più per impoverirle", traduzione di C. CASTELLI e T. DIAMBRA, G. B. SHAW, *Il Wagneriano Perfetto*, Torino, Edizioni di Torino, 1981, pp. 22-23.

> themselves, except sometimes horrible and agonizing disease and the certainty of premature death. *All this part of the story is frightfully real, frightfully present, frightfully modern*.[22]

Gli Alberici moderni sfruttano il lavoro e l'esistenza di milioni dei loro fratelli, barattando la vita dei propri simili in cambio del vile denaro. È verso la fine di *The Perfect Wagnerite* che Shaw torna a sostenere la propria tesi con maggior enfasi e, a proposito delle discrepanze dovute al lungo arco di tempo occorso a Wagner per ultimare la tetralogia, scrive:

> The revision, if carried out strictly, would have involved the cutting of Siegfried's Death, now become inconsistent and superfluous; and that would have involved, in turn, the facing of the fact that *The Ring was no longer a Nibelung epic, and really demanded modern costumes, tall hats for Tarnhelms, factories for Nibelheims, villas for Valhallas,* and so on – in short, a complete confession of the extent to which the old Nibelung epic had become the merest pretext and name directory in the course of Wagner's travail.[23]

---

[22] *Ibidem*. "Questo processo si può vedere oggi in tutti i paesi civili, dove milioni di persone lavorano nella povertà e nei disagi per accumulare ricchezze crescenti ai nostri Alberici e nulla per sé, eccetto talvolta malattie orribili e dolorose, e la certezza di una morte prematura. Tutta questa parte del dramma è orrendamente reale, presente, moderna", G. B. SHAW, *Il Wagneriano Perfetto*, *op. cit.*, p. 23.

[23] G. B. SHAW, o*p. cit.*, pp. 163-64. "Questa revisione, condotta con rigore di coerenza, avrebbe dovuto imporre la soppressione della *Morte di Sigfrido* [in corsivo nel testo], divenuta ormai incompatibile col resto, oltreché superflua. E, spingendo la coerenza anche più oltre, Wagner avrebbe dovuto accorgersi che l'*Anello* [in corsivo nel testo]non era più un'epopea di Nibelunghi, ma un dramma di vita moderna, ove meglio sarebbero stati al loro posto i costumi moderni: cappelli a cilindro invece di *Tarnhelm* [in corsivo nel testo], stabilimenti industriali invece della *Niebelheim* [in corsivo nel testo], ville invece del Walhalla, e così via: insomma una cosa nella quale si rivelasse completamente

L'*Anello* non rappresenta solamente l'epopea del popolo nibelungico, ma può senza dubbio essere considerato un vero e proprio dramma della vita moderna. E viene alla mente il passo di *Drama and Life* dove Joyce scrive, a proposito di un'altra grande opera wagneriana: "Lohengrin, the drama of which unfolds itself in a scene of seclusion, amid halflights, *is not an Antwerp legend but a world drama*".[24] D'altro canto, l'immagine di *Lohengrin* come "a world drama", sembrerebbe rimandare ad una sequenza precisa di *The Art-Work of the Future*:

> The Last Symphony of Beethoven is the redemption of Music from out her own peculiar element into the real of *universal Art* [in corsivo nel testo]. *It is the human Evangel of the art of the Future*. Beyond it no forward step is possible; for upon it the perfect Art-work of the Future alone can follow, the *universal Drama* [in corsivo nel testo] to which Beethoven has forged for us the key.[25]

---

fino a che punto la vecchia leggenda si era trasformata nella elaborazione di Wagner, che conserva la favola primitiva come semplice pretesto, e i nomi dei personaggi come simboli", G. B. SHAW, *Il Wagneriano Perfetto*, *op. cit.*, p. 91.

[24] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 28. "Il dramma di *Lohengrin* [in corsivo nel testo], che si svolge in una scena di isolamento, a mezze luci, non è una leggenda di Anversa, ma un dramma mondiale", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 784.

[25] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Writings*, *op. cit.*, p. 126. "L'ultima sinfonia di Beethoven è la redenzione della musica dal suo elemento più peculiare verso *l'arte universale* [in corsivo nel testo]. È il vangelo *umano* [in corsivo nel testo] dell'arte dell'avvenire. Dopo di essa non è più possibile alcun *progresso* [in corsivo nel testo], perché non può seguirla immediatamente che l'opera più perfetta: il *dramma universale* [in corsivo nel testo], di cui Beethoven ci ha fornito la chiave artistica", R. WAGNER, *L'Opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 193.

Wagner considera la Nona Sinfonia di Beethoven l'opera che ha aperto la strada all'arte dell'avvenire. Essa può essere migliorata solo dalla creazione più perfetta, "The Art-Work of the Future", che il compositore definisce suggestivamente "dramma Universale".

D'altra parte, l'influenza deleteria del processo di industrializzazione sulla società moderna è ben rappresentata, in *Das Rheingold*, dalla figura del nano Mime il quale, da inerme vittima di Alberich, diviene poi a sua volta carnefice e sfruttatore, come sembrano suggerire alcune sue affermazioni a proposito dell'elmo magico:

> so I wanted to keep
> the helm for myself,
> by means of its magic
> *free me from Alberich's sway –*
> *perhaps – yes, perhaps*
> *outwit my tormentor*
> *and, placing him in my power,*
> *wrest the ring away from his grasp,*
> *so that, just as I am now a slave to that bully,*
> *(harshly)*
> *he'd serve me, a free man, in turn!*[26]

[26] R. WAGNER, «Das Rheingold», in S. SPENCER e B. MILLINGTON (a cura di), *op. cit.*, p. 92. "Volli perciò tenere / l'elmo per me, / con il suo incantesimo / sottrarmi alle strette di Alberico – / forse, sì forse, / soverchiare lo stesso soverchiatore, / ridurlo in mio potere, / strappargli l'anello, / sì che, come io servo ora al crudele, / *(stridulo)* / egli stesso servisse poi a me libero!". "Für mich drum hüten / wollt' ich dem Helm; / durch seinen Zauber / Alberichs Zwang mich entzieh'n: / vielleicht - ja vielleicht / den Lästigen selbst überlisten, / in meine Gewalt ihn zu werfen, / den Ring ihm zu entreissen, / dass, wie ich Knecht jetzt dem Kühnen / *(grell)* / mir Freien er selber dann fröhn!", versione originale e

Il fabbro sogna di divenire un giorno l'aguzzino del proprio oppressore, di ridurre Alberich in suo potere e di costringerlo, così, a servirlo, come egli è obbligato a fare con il malvagio nano. Del resto, è ancora una volta l'avidità di Mime a spingere il giovane Siegfried verso la caverna dove il gigante Fafner, trasformatosi in drago, vigila sul tesoro dei nibelunghi. La metamorfosi è ultimata: il maniscalco da schiavo indifeso è divenuto despota senza scrupoli.

Altrettanto dispotico è anche l'atteggiamento degli industriali, che costringono gli uomini ad una vita fatta di stenti e di miseria, con il solo intento di divenire più ricchi di quanto non siano già:

> See there, there stream the legions from the factories; they've made and fashioned lordly stuffs, – themselves and children, they are naked, frozen, hungry; for *not to them belongs the fruit of all their labour, but to the rich and mighty one who calls men and the earth his own*[27]

Il destino dello "Slave of Industry"[28] è quello di lavorare fino allo sfinimento, per aumentare a dismisura il patrimonio finanziario del proprio "padrone" e morire a causa della fame e delle privazioni:

---

traduzione italiana in R. WAGNER, «L'Oro del Reno», in O. CESCATTI (a cura di), *op. cit.*, p. 466.

[27] R. WAGNER, «The Revolution», in *Jesus of Nazareth and Other Writings*, *op. cit.*, p. 235, [mio il corsivo con l'escusione di "them" e "own"] "Guarda laggiù: dalle fabbriche sciamano folle di uomini. Hanno lavorato e prodotto le cose più splendide, ma essi e i loro bambini sono nudi, soffrono il freddo e la fame, perché il frutto del loro lavoro non appartiene a loro ma al ricco e al potente che afferma il suo diritto di proprietà sugli uomini e sulla terra", R. WAGNER, «La Rivoluzione», in *Scritti Scelti*, *op. cit.*, p. 104.

[28] R. WAGNER, «Art and Revolution», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, p. 49. "Schiavi dell'industria", R. WAGNER, «L'Arte e la

> See, there they troop, from fields and farmyards; they've tilled the earth and turned it to smiling garden, and fruits in plenty, enough for all who live, have paid their pains, – yet poor are they, and naked, starving; for *not to them, or others who are needy, belongs earth's blessing, but solely to the rich and mighty one who calls men and gthe earth his own*.[29]

Nonostante il fatto che la grande quantità di cibo prodotto dal loro infaticabile lavoro basterebbe a sfamare gli uomini di tutto il mondo, i moderni nibelunghi sono destinati ad andare in giro nudi e a condurre esistenze prive di dignità.

La situazione di estremo disagio in cui versa il mondo dell'arte è messa bene in evidenza da Wagner anche in un'affermazione, tratta da *The Art-Work of the Future*, a proposito del processo di degradazione cui è stata sottoposta la musica:

> Music therefore, in her pride, had become her own direct antithesis: from a *heart's* [in corsivo nel testo] concern, a matter of the *intellect* [in corsivo nel testo]; from the utterance

---

Rivoluzione», in *Ricordi Battaglie Visioni*, *op. cit.*, p. 314. Così Wagner definisce gli operai che lavorano nelle fabbriche moderne.

[29] R. WAGNER, «The Revolution», in *Jesus of Nazareth and Other Writings*, *op. cit.*, p. 235, [mio il corsivo con l'esclusione del termine "own"]. "Guarda, eccoli in marcia dai villaggi e dai casali: hanno lavorato la terra trasformandola in un ricco giardino, le loro fatiche hanno prodotto una quantità di frutti che bastano per tutti coloro che vivono sulla terra. Eppure sono poveri, nudi e affamati, perché non a loro e agli altri bisognosi appartiene il raccolto, ma al ricco e al potente che vanta la sua proprietà sugli uomini e sulla terra", R. WAGNER, «La Rivoluzione», in *Scritti Scelti*, *op. cit.*, p. 104.

> of unshackled Christian's soul desire, *the cashbook of a modern market-speculation*.[30]

L'arte dei suoni, che in passato era stata espressione delle aspirazioni e delle passioni umane, si è ora ridotta a ricoprire il ruolo di portavoce degli sterili valori su cui si basa la società contemporanea, fino a divenire "un libro moderno d'operazioni di borsa". Riflette pensieri molto simili Joyce quando, in *Drama and Life*, dipinge nitidamente e senza scrupoli il panorama artistico contemporaneo:

> Shall we put life – real life – on the stage? No, says the Philistine chorus, for it will not draw. *What a blend of thwarted sight and smug commercialism. Parnassus and the city Bank divide the souls of the pedlars*.[31]

Lo scrittore associa provocatoriamente il Parnaso, leggendaria dimora delle muse, alla Banca centrale, che più di ogni altra cosa rappresenta l'avidità di guadagno e la brama di ricchezza dell'umanità. Gli avventori di questi due luoghi, apparentemente così diversi eppure, secondo il giovane irlandese, ormai terribilmente simili, sono infatti individui pronti a scendere a qualunque compromesso pur di

---

[30] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Writings*, *op. cit.*, p. 118. "Per orgoglio, la musica era dunque diventata proprio il suo opposto: da *cosa del cuore* era diventata *cosa di testa*, da espressione dell'aspirazioni senza limite dell'anima cristiana s'era ridotta un libro moderno d'operazioni di borsa", R. WAGNER, *L'Opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 179.

[31] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 28. "Dobbiamo mettere in scena la vita, la vita vera? No, dice il coro dei Filistei, perché non tira. Che mistura di vista frustrata e commercialismo compiaciuto! Gli animi dei venditori ambulanti si dividono tra il Parnaso e la Banca centrale", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 783.

aumentare il proprio patrimonio economico. E viene alla mente anche il giudizio sfavorevole, espresso nelle righe iniziali del saggio, sul teatro greco e sui generi che da questo derivarono:

> The conditions of the Attic stage suggested a syllabus of greenroom proprieties and cautions to authors, which in after ages were foolishly set up as the canons of dramatic art, in all lands. Thus *the Greeks handed down a code of laws which their descendants with purblind wisdom forthwith advanced to the dignity of inspired pronouncements*.[32]

Proprio come Wagner rimprovera alla musica di essere diventata, da cosa del cuore, cosa di testa e, da espressione delle aspirazioni dell'anima cristiana, libro moderno d'operazioni di borsa, così pure Joyce accusa i discendenti dei greci di aver fatto assurgere il codice di leggi fornito dai loro predecessori – già ben lontano dal poter essere definito "drammatico" – alla dignità di verità rivelata e, quindi, incontestabile. Il "drama", che avrebbe dovuto scaturire dalle passioni umane e da quella "desolante monotonia dell'esistenza"[33] di cui si è già detto, era divenuto lo sterile frutto di un insieme di leggi e regole che nulla avevano a che vedere con la spontaneità e la necessità, requisiti ineliminabili per la creazione della vera opera d'arte.

---

[32] J. JOYCE, *op. cit.*, p. 23. "Le condizioni della scena attica suggerivano un catologo di norme di recitazione e di ammonimenti per gli autori, che nei secoli successivi sono stati assunti stupidamente a canone dell'arte drammatica, in tutti i paesi. I Greci dunque hanno tramandato un codice di leggi che i loro discendenti poi con miope saggezza hanno immediatamente promosso alla dignità di dichiarazioni rivelate", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 776.

[33] J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 784.

CAPITOLO XII

PAROLA E MUSICA IN «SIRENS»

I wrote this chapter with the technical resources of music. It is a fugue with all musical notations: piano, forte, rallentando and so on. […] Since exploring the resources and artifices of music and employing them in this chapter, I haven't cared for music any more. I, the great friend of music, can no longer listen to it. I see through all the tricks and can't enjoy it anymore.[1]

Conversazione con George Borach

18 giugno 1919.

[1] G. BORACH, «Conversations with Joyce», in *College English*, n° XV, marzo 1954, p. 326. "Ho scritto questo capitolo con le risorse tematiche [*sic*] della musica, . è una fuga con tutte le notazioni musicali: *piano, forte, rallentando* [in corsivo nel testo], e così via. C'è anche un quintetto, come nei *Maestri cantori* [in corsivo nel testo], l'opera wagneriana che prediligo. […] Dopo aver esplorato le risorse e gli artifici della musica e dopo averli impiegati in questo capitolo, non mi sono più curato di musica. Io, il grande amico della musica, non la posso più sentire. Vi riscopro tutti i trucchi e non riesco più a gustarla", traduzione italiana in R. ELLMANN, *James Joyce*, *op. cit.*, p. 533.

"The technical resources of music": con queste parole Joyce, durante una passeggiata per le strade di Zurigo in compagnia dell'amico George Borach, descrive la tecnica utilizzata nell'undicesimo episodio di *Ulysses*. Proprio quello stesso giorno, il diciotto giugno 1919, lo scrittore aveva ricevuto una lettera nella quale Ezra Pound esprimeva profonde riserve nei confronti di «Sirens»:

> In face of *mss* [in corsivo nel testo] just arrived, I think however I may adjoin personal op. that *you have once again gone "down where the asparagus grows" and gone down as far as the lector most bloody benevolence can be expected to respire.*
>
> I don't ask you to erase – But express opinion that a few sign posts. *perhaps twenty words coherent in bunches of 3 to 5 wd. not only clarify but even improve the 1st page.*[2]

Non è difficile comprendere lo stupore e l'inquietudine dell'autore dei *Cantos* davanti allo straordinario, ma quanto mai stravagante esempio di "drama" offerto dal capitolo in questione, tanto più se si tiene conto del fatto che lo stile che lo caratterizza si differenzia profondamente

[2] Lettera del 10 giugno 1919, in F. READ (a cura di), *Pound / Joyce. The Selected Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Critical Essays and Articles about Joyce*, New York, New Directions, 1970, p. 157. "– Di fronte al *mss.* [in corsivo nel testo] arrivato or ora, penso comunque di poter aggiungere l'op. personale che una volta ancora siete sceso «giù dove cresce l'asparago» e vi siete calato fin dove ci si può attendere che il lettore più dannatamente benevolo possa respirare.
Io non vi chiedo di cancellare – Ma esprimo il parere che alcuni pali indicatori. magari venti parole coerenti in gruppi da 3 a 5 servirebbero [*cancellato*: allo scopo] non soltanto a chiarire ma addirittura a migliorare la I^{ma} pagina", in E. POUND, *Joyce: Lettere e Saggi*, Milano, SE, 1989, pp. 201-202.

da quello – o forse sarebbe più appropriato dire da quelli – adottati in precedenza.

Sin dalle primissime battute si avverte, infatti, la natura rivoluzionaria dell'intera sezione, come testimonia Karen Lawrence nel suo *The Odissey of Style in Ulysses*:

> Here *conventional units of narration are fractured: short lines of non sequitur replace the paragraph, and splintered phrases replace the sentence*. In turning the page from the lenghty paragraphs that conclude "Wandering Rocks," the reader comes upon a kind of shorthand or code in which Joyce seems to be playing linguistic games of notation. In the overture the reader is offered an incomplete and abbreviated transcription of reality.[3]

«Sirens» si apre con sessanta frammenti di frasi, molti dei quali apparentemente privi di senso compiuto, che si susseguono disposti su sessantatre righe e danno origine a quella che, nelle intenzioni dello stesso Joyce, può essere assimilata ad un'*overture*. Il significato delle singole parti che compongono il *preludio*, dapprima criptico, si disvela man mano che si procede nella lettura: si tratta, invero, di riferimenti a passi, più o meno emblematici, dell'episodio, una sorta di compendio che sintetizza tutti i temi che saranno affrontati nelle pagine successive.

L'undicesimo capitolo di *Ulysses* può essere considerato, senza alcun dubbio, quello nel quale la "collaborazione" fra poesia e musica, agognata tanto nei saggi wagneriani quanto in quelli joyceani di inizio

[3] K. LAWRENCE, *The Odissey of Style in Ulysses*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 90.

secolo, si realizza appieno, con un'intensità che raggiunge vette più alte solamente nell'ultima opera di Joyce, quella grandiosa epifania dei linguaggi che è *Finnegans Wake*. Proprio a tale proposito Frank Budgen, amico e confidente dello scrittore irlandese, afferma:

> It is easy […] to see that for a distance both arts – that of the musician and that of the poet – can run together […]. Notes lie like words on paper *nebeneinander* and like words the float in the air […] *nacheinander*. *Poet and musician only part company when the musician writes his notes übereinander and sends them forth on the airs in clusters and swarms. The poet is bound to sense, and if he followed the musician here he would leave sense behind […]. Here no doubt but that Joyce has followed him, […] in his Work in Progress*.[4]

La musica che emerge prepotentemente dalle pagine di «Sirens» non si limita agli innumerevoli riferimenti a canzoni, più o meno conosciute, disseminati un po' ovunque all'interno dell'episodio:[5] è il testo stesso ad essere estremamente poetico e melodico, grazie all'uso copioso di figure retoriche ed espedienti metrico-linguistici propri del genere lirico. Allitterazioni, assonanze, rime, consonanze, ripetizioni, onomatopeie e parallelismi sono parte integrante della prosa, fin dall'*overture*:

---

[4] F. BUDGEN, *James Joyce and the Making of 'Ulysses' and other Writings*, London, Oxford e Melbourne, Oxford University Press, 1972, pp. 135-136. [Mio il corsivo, con l'esclusione dei termini "nebeneinander", "nacheinander", "übereinander" e di quelli che si riferiscono ai titoli delle opere joyceane].

[5] Sui centocinquantotto riferimenti a quarantasette canzoni diverse di cui è disseminato l'episodio, se ne possono rintracciare ben ventuno ad undici differenti liriche solamente nell'*overture*.

> Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing.
> Imperthnthn thnthnthn.
> Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips.
> Horrid! And gold flushed more.
> A husky fifenote blew.
> Blew. Blue bloom is on the.
> Gold pinnacled hair.
> A jumping rose on satiny breast of satin, rose of Castile.

L'allitterazione dei fonemi [b] e [d] nella riga introduttiva e dei suoni [tʃ] e [p] nella terza, unita alla ripetizione delle lettere "th" in "Imperthnthn thnthnthn" e del termine "chips" – che ricorre ben tre volte in una frase formata solamente da sette parole – proietta da subito il lettore all'interno del clima musicale che pervade l'intero episodio. A rafforzare poi questa percezione iniziale subentra – a posteriori – la consapevolezza che i tre vocaboli che aprono il capitolo costituiscono un primo esempio dell'uso, da parte di Joyce, di un espediente tipicamente wagneriano, quello del *Leitmotiv*. Si tratta, infatti, di una costruzione metonimica – i due termini si riferiscono al colore dei capelli di Miss Douce e Miss Kennedy – che, da questo momento in avanti, la voce narrante impiegherà per designare le due "sirene" cui si allude nel titolo. Allo stesso modo, il "Jingle jingle jaunted jingling"[6] che, riferito al calessino su cui viaggia l'amante di Molly, compare per la prima volta solo poche righe più tardi sarà, per tutto il corso dell'episodio, il suono che annuncerà la presenza di Blaze Boylan, sia essa reale – come nel caso della breve visita

[6] *Ibidem*. "Tinnulo tinnulo in calessino tintinnante", J. JOYCE, *Ulisse*, *op. cit.*, p. 249.

all'Ormond bar – o fittizia – come nelle innumerevoli apparizioni che si susseguono nel pensiero di Bloom.

E proprio a Bloom si riferisce il frammento "Blew. Blue bloom is on the" che, oltre a costituire, insieme a "A jumping rose on satiny breast of satin, rose of Castile", un altro esempio di come lo scrittore irlandese utilizzi la figura retorica dell'allitterazione, contiene anche il riferimento ad una canzone, "When the Bloom is on the Rye"[7] che, fungendo da *Leitmotiv*, accompagnerà Bloom-Ulisse nelle pagine di «Sirens».[8]

L'*overture* si chiude, dopo un susseguirsi di citazioni musicali[9] e un probabile riferimento al *Das Rheingold* wagneriano[10], con una

---

[7] Parole di Edward Fitzball e musica di Sir Henry Bishop.

[8] Cfr. "-- *Leopoldo or the Bloom is on the Rye* [in corsivo nel testo], Lenehan said", p. 224 ["*Leopoldo ovvero Bloom è la patina sul fior di segala* [in corsivo nel testo], disse Lenehan", p. 227]; "Mr Bloom reached Essex bridge. Yes, Mr Bloom crossed bridge of Yessex. To Martha I must write. Buy paper. Daly's. Girl there civil. *Bloom. Old Bloom. Blue Bloom is on the rye*", p. 251 ["Mr Bloom giunse al ponte di Essex. Sì, Mr Bloom traversò il ponte di Siessex. A Marta bisogna che scriva. Comprare carta. Da Daly. Commessa lì cortese. Bloom. Vecchio Bloom. Blom blu è la patina sul fior di segale", p. 255]; "The bag of Goulding, Collis, Ward led *Bloom by ryebloom* flowered tables", p. 255 [La borsa di Goulding, Collins, Ward guidò Bloom fra tavole fiorite di segala platinata di blu", p. 259]; "Well, I must be. Are you off? Yrfmstbyes. Blmstup. *O'er ryehigh blue*. Ow. Bloom stood up", p. 274 ["Be', bisogna che vada. Scappa? Dvndrmne. Blmslzò. Sul fior di segala blu", p. 280]. Le pagine da cui sono tratte le citazioni si riferiscono alle due edizioni, inglese ed italiana, già citate in precedenza.

[9] Tra I motivi cui si fa riferimento vanno senz'altro ricordati il già menzionato "When the Bloom is on the Rye", "Floradora", "Goodbye, Sweetheart, Goodbye", "The Rose of Castile", "Love and War", "Tutto è Sciolto", tratta da "La Sonnambula" di Vincenzo Bellini, "M'Appari", tratta dalla "Martha" di Flotow, "The Last Rose of Summer", le "Hungarian Rhapsodies" di Listz e l'importantissima "The Croppy Boy".

[10] "Low in dark middle earth. Embedded ore" – J. JOYCE, *Ulysses*, *op. cit.*, p. 246 – potrebbe infatti essere un riferimento alla terza scena dell'opera wagneriana, che descrive la discesa del dio Wotan nella caverna dove il malvagio Alberich tiene il popolo dei Nibelunghi in schiavitù. Cfr. D. GIFFORD e R.J. SEIDMAN, *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, Bekerley, University of California Press, 1988, p. 294.

serie di onomatopeie che fanno intravedere il carattere rivoluzionario del linguaggio joyceano:

> *Pwee*! Little wind piped *wee*.
>
> True men. Lid Ker Cow De and Doll. Ay, ay. Like you men. Will lift your *tschink* with *tschunk*.
>
> *Fff! Oo!*
>
> Where bronze from anear? Where gold from afar? Where hoofs?
>
> *Rrrpr. Kraa. Kraandl.*
>
> Then, not till then. *My eppripfftaph. Be pfrwritt.*
>
> Done.
>
> Begin![11]

Al di là delle numerose allitterazioni che arricchiscono il passo e del parallelismo ravvisabile in "Where bronze from anear? Where gold from afar? Where hoofs?", ciò che colpisce maggiormente è proprio la presenza di "agglomerati di lettere" – sarebbe infatti azzardato usare il termine "parole" – quali "Pwee", "Fff! Oo!" e "Rrrpr. Kraa. Kraandl". Di tali forme onomatopeiche, quasi sempre indecifrabili se non inserite all'interno del contesto a cui si riferiscono, è pervaso l'intero

---

[11] J. JOYCE, *op. cit.*, p. 246.
"Puii! Venticello zufolò uiiii.
Uomini leali Lid Ker Cow De e Doll. Sì, si. Come voi uomini. Alzerete il in col cian
Fff! Uu!
Dove bronzo da presso? Dove oro da lungi? Dove zoccoli?
Rrrpr. Kraa. Kraandl.
Allora, non prima di allora. Il mio eppripftaffio. Sia pscritto.
Finito.
Attaccare!", J. JOYCE, *Ulisse*, *op. cit.*, p. 250.

testo, dal già menzionato "imperthnthn thnthnthn"[12], ai "Clapclop. Clipclap. Clappyclap" e "Bravo! Clapclap. Goodman, Simon. Clappyclapclap. Encore! Clapclipclap. Sound as a bell. Bravo, Simon! Clapclopclap. Encore, enclap, said, cried, clapped all" [13] degli applausi che seguono l'esibizione di Simon Dedalus, al "tap tap tap"[14] del bastone dell'accordatore cieco che fa da sottofondo a tutta la parte finale dell'episodio, al già ricordato "jingle jingle jaunted jingling" che, seppur più volte mutato e trasformato, accompagna Boylan nel corso di tutto il capitolo.

Tra i passi che più di ogni altro mettono in evidenza la qualità poetica del linguaggio usato in «Sirens» vanno senz'altro menzionati:

> One rapped on a door, one tapped with a knock, did he knock Paul de Kock, with a loud proud knocker, with a cock carracarracarra cock. Cockcock.[15]

e

> Pat who is bothered mitred the napkins. Pat is a waiter hard of his hearing. Pat is a waiter who waits while you wait. Hee hee hee hee. He waits while you wait. Hee hee. A waiter is he. Hee hee hee hee. He waits while

[12] Cfr. la nota 6 del presente capitolo.
[13] J. JOYCE, *op. cit.*, pp. 245 e 265. "Ciacciac. Ciocciac. Ciocciocciac"; "Bravo! Ciacciac. Ottimo, Simon. Ciacciacciac. Bis! Ciaccicciac. Come una campana. Bravo, Simon! Ciacciocciac. Bis, bisciac, dicevano, urlavano, applaudivano tutti", J. JOYCE, *Ulisse*, *op. cit.*, p. 249 e 269
[14] J. JOYCE, *op. cit.*, pp. 269 e sgg. "Tic", J. JOYCE, *Ulysses*, *op. cit.*, pp. 275 e sgg.
[15] J. JOYCE, *op. cit.*, p. 271. "Un picchio alla porta, un ticchio da toc, fa toc Paul de Koch con un forte fiero picchiotto coccoricò chicchicchiricoc. Toctoc", J. JOYCE, *Ulisse*, p. 275.

> you wait. While you wait if you wait he will wait while you wait. Hee hee hee hee. Hoh. Wait while you wait.[16]

Il primo dei due brani è caratterizzato, oltre che dalle allitterazioni dei fonemi [r] [n] [p] [k], anche dalla presenza di due rime – "rapped" / "tapped" e "loud" / "proud" – e dall'eccezionale uso della ripetizione, sia essa di parole che di semplici unità foniche – come nel caso di "cock carracarracarra cock. Cockcock". L'insieme di queste figure retoriche rende il ritmo della frase estremamente peculiare, simile, quasi, a quello che caratterizza gli scioglilingua e le filastrocche infantili. La stessa particolare cadenza si ritrova nell'altra citazione, anch'essa ricca di allitterazioni – una su tutte quella del suono [w] – e di ripetizioni, che non si limitano però alle singole parole ma riguardano un'intera frase.

Altrettanto interessanti sono:

> By rose, by satiny bosom, by the fondling hand, by slops, by empties, by popped corks, greeting in going, past eyes and maidenhair, bronze and faint gold in deepseashadow, went Bloom, soft Bloom, I feel so lonely Bloom[17],

[16] J. JOYCE, *op. cit.*, p. 269. "Pat che è tribolato disponeva tovaglioli a mitra. Pat è un cameriere duro d'orecchio. Pat è un attendente in attesa attento mentre attendi. Ih ih ih ih. Attento mentre attendi. Ih ih. È un attendente inver. Ih ih ih ih. Attento mentre attendi. Mentre attendi se tu attendi mentre attendi attenderà. Ih ih ih ih. Ah. Attende mentre attendi", J. JOYCE, *Ulisse*, *op. cit.*, p. 273.

[17] J. JOYCE, *op. cit.*, p. 275. "Presso rosa, presso seno di raso, presso mano carezzevole, presso fondi di bicchiere, presso bottiglie vuote, presso tappi stappati, salutando nell'andarsene, di là da occhi e capelvenere, bronzo e oro pallido in fondombramarina, passò Bloom, soave Bloom, mi sento così solo Bloom", J. JOYCE, *Ulisse*, *op. cit.*, p. 280.

e il brevissimo "red rose rose slowly, sank red rose"[18], riferito a Miss Douce. Mentre il primo passo si contraddistingue per la presenza di una serie di parallelismi – "By rose, by satiny bosom, by the fondling hand, by slops, by empties, by popped corks", di allitterazioni – quelle dei fonemi [b], [s], [l] e [p] – e di ripetizioni, il secondo, al di là dell'allitterazione dei suoni [r] e [s], costituisce uno splendido esempio della maniera in cui Joyce utilizza gli omonimi.

Come si è già accennato nell'introduzione del presente studio, l'elenco dei passi che contengono artifici metrico-linguistici simili a quelli analizzati fino a questo momento è smisurato, poiché tutto l'episodio è una successione continua di riferimenti musicali, dalle canzoni cantate, ricordate o solamente alluse, alla melodicità che caratterizza il linguaggio, alle centinaia di suoni che fanno da sottofondo all'intero capitolo. Nelle parole dello stesso Bloom, "there's music everywhere":

> *Sea, wind, leaves, thunder, waters, cows lowing, the cattle market, cocks, hens don't crow, snakes hissss. There's music everywhere*. Ruttledge's door: ee creaking. No, that's noise. Minuet of *Don Giovanni* he's playing now. […] That's joyful I can feel. Never have written it. Why? My joy is other joy. But both are joys. Yes, joy it must be. Mere fact of music shows you are. Often thought she was in the dumps till she began to lilt. Then know. […] O, look we are so! Chamber music. Could make a kind of pun on that. It is a kind of

[18] J. JOYCE, *op. cit.*, p. 274. "La rosa rossa lenta si alzava, si riabbassava la rosa rossa", J. JOYCE, *Ulisse*, *op. cit.*, p. 279.

> music I often thought when she. *Acoustics that is. Tinkling. Empty vessels make most noise. Because the acoustics, the resonance changes according as the weight of the water is equal to the law of falling water. Like those rhapsodies of Liszt's, Hungarian, gipsyeyed. Pearls. Drops. Rain. Diddle iddle addle addle oodle oodle. Hissss. Now. Maybe now. Before.*[19]

La musica è una presenza costante nella vita di ogni uomo e lo è ancor di più nella vita dei dublinesi dell'inizio del novecento. Infatti, scrive Frank Budgen,:

> A musical episode was easy to place in Dublin, for Dublin is, or was a musical town, with a particular passion for vocal music. […] No writer with any respect for probability would dare to make the same thing happen in London.[20]

Tuttavia, la musica a cui si riferisce Bloom non è solo quella che trova spazio fra i pentagrammi di uno spartito: c'è musica anche nel ticchettio del diapason che l'accordatore cieco ha dimenticato nel bar,

---

[19] J. JOYCE, *op. cit.*, pp. 270-71. "Mare, vento, foglie, tuono acque, mucche muggenti, il mercato del bestiame, galli, le galline non fanno chicchirichì, i serpenti ssssibilano. C'è musica dappertutto. La porta di Ruttledge; iiii scricchiola. No, è rumore quello. È il minuetto del *Don Giovanni* che suona ora. […] Oh, guardate come siamo! Musica da camera. Ci si potrebbe far sopra un gioco di parole. È un genere di musica cui ho spesso pensato quando lei. Acustica si chiama. Tintinnabolio. I vasi vuoti fan più rumore. Perché l'acustica, la risonanza cambia secondo che il peso dell'acqua è uguale alla legge di gravità dell'acqua. Come quelle rapsodie di Listz, ungheresi, ochhi zigani. Perle. Gocce. Pioggia. Plim plim plem plem plom plom. Sssssss. Ora. Forse ora. Prima", J. JOYCE, *Ulisse*, *op. cit.*, p. 275.

[20] F. BUDGEN, *op. cit.*, p. 137.

nel suono di un orologio che batte le ore, in una moneta che risuona sul registratore di cassa, nel "jingle" del calessino di Boylan, in una giarrettiera che, tirata, si ripercuote sulla pelle di Miss Douce, negli "zoccoli acciaiosonanti" del corteo del vicerè, nel rumore prodotto dal bastone dell'accordatore.

E su questo argomento si torna anche poco più avanti:

> Tap. Tap. A stripling, blind, with a tapping cane, came taptaptapping by Daly's window where a mermaid, hair all streaming (but he couldn't see), blew whiffs of a mermaid (blind couldn't), mermaid coolest whiff of all.
> *Instruments. A blade of grass, shell of her hands, then blow. Even comb and tissuepaper you can knock a tune out of.* Molly in her shift in Lombard street west, hair down. I suppose each kind of trade made its own, don't you see? Hunter with a horn. Haw. Have you the? *Cloche. Sonnez la!* [in corsivo nel testo] Shepherd his pipe. Pwee little pwee. Policeman a whistle. Locks and keys! Sweep! Four o'clock's all's well! Sleep! All is lost now. Drum? Pompedy. Wait, I know. Towncrier, bumbailiff. Long John. Waken the dead. Pom. Dignam. Poor little *nominedomine.* [in corsivo nel testo] Pom. It is music. I mean of course it's all pom pom pom very much what they call *da capo.* [in corsivo nel testo] Still you can hear. As we march we march along, march along. Pom.[21]

[21] J. JOYCE, *op. cit.*, pp. 277-78. "Tic. Tic. Un giovanotto, cieco, con un bastone ticchettante avanzava ticticticchettando davanti la vetrina di Daly dove una sirena chioma tutta grondante (ma lui non poteva vedere) tirava boccate da una sirena (cieco non poteva), sirena, la più fresca boccata di tutte.
Strumenti. Un filo d'erba, conchiglia di mani, poi soffiare. Anche da un pettine e un pezzo di carta velina ne puoi tirar fuori un motivetto. Molly in maglietta a Lombard street west, coi capelli giù. Io dico che ogni mestiere si è creato il suo

Anche gli oggetti più semplici, più insignificanti, un pettine e un foglio di carta velina, possono produrre musica, esattamente come "out of the dreary sameness of existence, a measure of dramatic life may be drawn. Even the most commonplace, the deadest among the living, may play a part in a great drama"[22].

---

strumento, non vedi? Il cacciatore col corno. Cocc. Ti prudon le? *Cloche. Sonnez la!* [il corsivo nel testo] Puiiii uiiii. Il pastore la zampogna. La guardia un fischietto. Chiavi e serrature! Spazzacamino! Son le quattro tutto va bene! Dormite! Tutto è sciolto ormai. Tamburo? Poropom. Attendi. Lo so. Il banditore, il pignoratore. Long John. Sorvegliare i morti. Pom. Dignam. Povero piccolo *nominedomine* [in corsivo nel testo]. Pom. È musica. Voglio dire si capisce è tutto poropom pompom quello che si chiama *da capo* [in corsivo nel testo]. Però ci si sente. Nel marciare, se marciam, su marciam, pam", J. JOYCE, *Ulisse*, *op. cit.*, pp. 282-83.

[22] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 28. "Eppure credo sia possibile cogliere una qualche dimensione di vita drammatica dalla desolante monotonia dell'esistenza. Perfino il più comune, il più smorto dei viventi può recitare una parte in un grande dramma", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 784.

EPILOGO

Uno tra i primi e più espliciti omaggi di James Joyce all'opera e al pensiero di Richard Wagner è, senza dubbio, quello contenuto nelle pagine iniziali di *Drama and Life*. Lì, dopo essersi soffermato sulla differenza tra "drama" e "literature", il giovane scrittore mette in evidenza il posto di primissimo piano occupato dal compositore all'interno della cosiddetta "nuova scuola", un gruppo di artisti il cui scopo è il raggiungimento della vera arte:

> The 'new' school in this branch of its art is superior. This superiority is only natural, as it accompanies work of immeasurably higher calibre. *Even the least part of Wagner – his music – is beyond Bellini*. Spite of the outcry of these lovers of the past, the masons are building for Drama, an ampler and loftier home, where there shall be light for gloom, and wide porches for drawbridge and keep.[1]

[1] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 24. "La «nuova» scuola è superiore in questo ramo della sua arte. E la superiorità è solamente naturale, dal momento che si associa ad una produzione di

La musica del maestro tedesco, da sempre considerata il suo capolavoro, viene qui sminuita, fino ad essere definita la sua "parte più piccola". D'altro canto, quella che, apparentemente, sembra un'affermazione eccentrica, è invece il segno tangibile dell'ammirazione sconfinata dell'autore per il compositore tedesco. Dietro quelle parole si cela, infatti, una stima smisurata per la parte meno conosciuta ma, secondo Joyce, più interessante, dell'opera wagneriana: la produzione saggistica. E, come si è visto, è proprio da un'analisi minuziosa di quegli scritti – dei quali fanno parte anche *Art and Revolution* e *The Art-Work of the Future* – che l'influenza esercitata dal musicista sullo scrittore irlandese appare in tutta la sua grandezza.

Come è emerso dalle pagine del presente studio, alcuni tra i passi più interessanti dei *Critical Writings* rimandano a sequenze precise dei testi dell'autore ottocentesco, così come molte delle idee che trovano spazio nelle pagine scritte al volgere del ventesimo secolo suggeriscono tematiche e atmosfere che, solo qualche decennio prima, costituivano gli aspetti più rivoluzionari della poetica wagneriana. Il connubio tra arte e vita, ad esempio, evidente nel saggio del 1900 sin dalla primissima riga, è parte integrante della politica estetica del compositore. Negli scritti zurighesi sono infatti molto numerosi i riferimenti al carattere necessariamente "realistico" del drama: l'uomo è allo stesso tempo soggetto e oggetto della creazione artistica. Anche

---

calibro smisuratamente maggiore. Perfino la più piccola parte di Wagner – la sua musica – è superiore a Bellini. Nonostante la protesta di questi amanti del passato, per il Dramma i muratori stanno costruendo una dimora più spaziosa e più nobile, dove ci sarà luce invece di tenebre e ampi portici invece di ponti levatoi e fortezze", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 778.

la nozione joyceana di arte totale, come si è visto, deve moltissimo all'idea, centrale tanto in *Art and Revolution* quanto in *The Art-Work of the Future*, di dramma come fusione di tutte le arti. Le suggestioni in tal senso sono rintracciabili in tutta l'opera dello scrittore irlandese ed interessanti paralleli possono essere tracciati con l'ultimo racconto di *Dubliners*, *The Dead*, con *Ulysses* in generale e con «Sirens» in particolare. È proprio con l'undicesimo episodio di *Ulysses*, infatti, che l'autore dà prova della tanto decantata fusione tra parola e musica: l'eloquio si arricchisce di figure retoriche ed artifici linguistici propri del genere lirico, diventa estremamente poetico, perfino melodico.

Quelle di popolo, arte comunitaria e necessità, poi, sono tre ulteriori categorie, comuni ai due autori e indissolubilmente legate fra loro: tutte trovano posto nelle pagine di *Drama and Life*, ove compaiono a poche righe di distanza le une dalle altre. Altro aspetto – evidente nelle opere di entrambi gli artisti qui presi in esame, ma presente anche negli scritti di numerosissime personalità della seconda metà dell'ottocento – è la critica alla condizione di degrado in cui versa l'arte. Tra le testimonianze wagneriane più incisive di tale stato d'animo, vanno ricordati due brevi passi tratti da *The Art-Work of the Future*: "And yet once more, – are the conditions of the tyranny of *Fashion* heaved away: then of themselves are the conditions of *True Art* at hand"[2] e "the need of *Fashion* is thus the diametrical antithesis

[2] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Writings*, *op. cit.*, p. 82, [in corsivo nel testo]. "Quando saranno abolite le condizioni favorevoli a una tirannide della moda, allora subentreranno le condizioni per un'arte vera", R. WAGNER, *L'Opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 118.

of the need of Art".[3] Molte delle affermazioni a riguardo contenute in *The Day of the Rabblement*, in *Drama and Life* e in tante altre opere joyceane suggeriscono l'eco della presenza degli scritti zurighesi.

D'altra parte, è opinione comune ai due autori che la vera arte, per essere definita tale, debba essere rivoluzionaria. Su questo tema vergono entrambi i saggi ottocenteschi e, in particolar modo, *Art and Revolution*, ma se ne possono ravvisare eloquenti testimonianze anche negli scritti joyceani: "Drama will be for the future at war with convention, if it is to realize itself truly".[4] Ad accomunare lo scrittore irlandese e il musicista tedesco è anche la profonda fede in un ideale di libertà, artistica e personale. Interessante a tale proposito è il confronto tra il *non serviam* pronunciato da Stephen Dedalus nella quinta sezione del *Portrait of the Artist as a Young Man* e l'esposizione della medesima idea in *Art and Revolution*.

Negli scritti zurighesi è inoltre possibile ravvisare i germi di quella distinzione tra 'drama' e 'literature' così diffusamente esposta in *Drama and Life*, in *Royal Hibernian Academy 'Ecce Homo'* e nelle due conferenze su *James Clarence Mangan*. Estremamente degno di nota, a tale proposito, è un lungo passo di *The Art-Work of the Future*:

> We may take its [della trageida] appearance as an excellent touchstone for the difference in procedure between the Art-*creating* of the Folk and the mere literary-historical *Making* of

[3] R. WAGNER, *op. cit.*, p. 85, [in corsivo nel testo]. "Il bisogno della moda è quindi nettamente opposto a quello dell'arte", R. WAGNER, *L'Opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 124.

[4] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 25. "Se il dramma dovrà realizzarsi a pieno, esso in futuro sarà in lotta contro le convenzioni", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, pp. 779-780.

> the so-called cultured art-world. […] When the national brotherhooid of the Folk was shivered into fragments, […] then the Folk's art-work also ceased; then did the professors and the doctors of the literary guilds take heritage of the ruins of the fallen edifice, and delved among ite beams and stones; to pry, to ponder, and to re-arrange its members […] the Folk […] threw Art upon one side for two millennia.[5]

La poesia popolare era considerata da Wagner uno tra i più alti esempi di arte esistenti, in quanto creata dal popolo in risposta ad un'istanza di necessità. Ad essa si oppone "la poesia di fabbricazione letteraria del mondo artistico cosiddetto elevato"; laddove la prima, come il "drama" joyceano, si dà automaticamente, la seconda, come la "literature" di cui si parla in *Drama and Life*, è solo il frutto di uno sterile artificio.

> The lonely art of Poetry – prophesied no more; she no longer showed, but only *described*; she merely played the go-between, but gave naught form herself; […] she suggested, without satisfying her own suggestions; she urged to life, without herself attaining life; […] The wintry stem of Speech, stripped of its summer wreath of sounding leaves, shrank to

[5] R. WAGNER, «The Art-Work of the Future», in *The Art-Work of the Future and Other Writings*, *op. cit.*, pp. 135-36. "Fin dal suo apparire [della tragedia], possiamo scorgere chiaramente i processi di attività artistica che distinguono l'una dall'altra la maniera popolare e la poesia di fabbricazione letteraria del mondo artistico cosiddetto elevato. […] Quando la collettività nazionale si divise, […] allora l'opera d'arte popolare cessò di esistere. Professori e dottori della rispettabile consorteria dei letterati non persero tempo: si misero subito a portar via travi e pietre dell'edificio in rovina per puntellarci ricerche, ipotesi e commenti critici. […]. Il popolo […] trascurò l'arte per qualche migliaio di anni", R. WAGNER, *L'Opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, pp. 205-207.

> the withered, toneless signs of *Writing*: instead of to the Ear, it dumbly now addressed the *Eye*; the poet's strain became a *written dialect,* – the the poet's breath the *penman's scrawl*. [in corsivo nel testo][6]

In maniera analoga, nel saggio del 1900 Joyce scrive:

> Whatever form it [il dramma] takes must not be superimposed or conventional. In literature we allow conventions, for *literature is a comparatively low form of art. Literature is kept alive by tonics, it flourishes through conventions in all human relations, in all actuality*.[7]

La "literature" cui fa riferimento il giovane irlandese è tenuta in vita in modo innaturale, proprio come la poesia di fabbricazione letteraria di cui parla il compositore tedesco.

Di fondamentale importanza è, infine, il ruolo assegnato al mito nelle opere di entrambi gli artisti. A proposito di Wagner, Paolo Isotta scrive che "del mito egli opera addirittura una lettura strutturale, convinto che nulla possa svelare l'ideologia […] d'un popolo […]

---

[6] R. WAGNER, *op. cit.*, pp. 136-37. "La poesia solitaria non compose più, non rappresentò più, si limitò a *descrivere*. Non produsse più direttamente, fu solo intermediaria. […] Ispirò senza soddisfare l'ispirazione, incitò a vivere senza esserne capace essa stessa […]. Privi della veste estiva del fogliame dei suoni i rami della lingua, intristiti dall'inverno, diventarono i segni scheletrici della *scrittura*. Così la lingua si rivolse all'*occhio* e non più all'arecchio, lo stile del poeta diventò un *modo di scrivere*, l'ispirazione *stile* di scrittura", R. WAGNER, *L'Opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, pp. 207-208, [in corsivo nel testo].

[7] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 25. "Qualsiasi dorma assuma, essa non deve essere sovrapposta o convenzionale. In letteratura si ammettono le convenzioni, perché la letteratura è una forma relativamente inferiore di arte. La letteratura viene tenuta in vita artificialmente, fiorisce attraverso le convenzioni di tutti i rapporti umani, di tutta la realtà", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 779.

quanto il patrimonio mitico nel quale esso si identifica".[8] E sul mito sono imperniate tutti – o quasi – i drammi wagneriani, dal ciclo del *Ring*, al *Parsifal*, al *Lohengrin*. Nel saggio del 1900 viene messo in evidenza come il mito costituisca l'unico modo per sfuggire alle debolezze della storia; esso è, nell'esempio di Wagner, la sola via d'uscita possibile dalla decadenza e dal ritmo impetuoso del tempo, che ha visto un'accelerazione a cui lo scrittore, con l'ausilio degli strumenti tradizionali, non riesce a rispondere. Joyce erge a massimi rappresentanti di tale ideologia Ibsen – insuperato mitizzatore del presente – e lo stesso compositore:

> Every race has made its own myths and it is in these that early drama often finds an outlet. *The author of Parsifal has recognized this and hence his work is solid as a rock.*[9]

[8] P. ISOTTA, «Le Ali di Wieland», in R. WAGNER, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, *op. cit.*, p. 52.

[9] J. JOYCE, «Drama and Life», in *Occasional, Critical and Political Writings*, *op. cit.*, p. 26 "Ogni razza ha creato i propri miti ed è in questi miti che l'antico dramma trova spesso una via d'uscita. L'autore di Parsifal se ne è accorto e la sua opera è solida come roccia", J. JOYCE, «Dramma e Vita», in *Poesie e Prose*, *op. cit.*, p. 781.

APPENDICE "A"

L'INCONTRO CON LA FILOSOFIA DI ARTHUR SCHOPENHAUER[1]

Il 26 settembre terminai la copia molto accurata della partitura dell'*Oro del Reno*. Poi, nella tranquilla solitudine della mia casa, feci la conoscenza di un libro il cui studio doveva avere per me la massima importanza. Intendo parlare del *Mondo come volontà e rappresentazione*, di Arturo Schopenhauer. Herwegh mi aveva segnalato quell'opera aggiungendo che, cosa curiosa, benché fosse stata pubblicata da più di trent'anni, la si considerava in un certo qual modo una scoperta. L'attenzione di Herwegh era stata colpita da un articolo esegetico di un certo Frauenstädt. Mi sentii subito attirato potentemente da quell'opera e la lessi attentamente.

Già a varie riprese avevo sentito il bisogno intimo di comprendere il vero significato della filosofia e durante il mio primo

[1] Si riportano qui di seguito le pagine dell'*Autobiografia* wagneriana in cui il compositore fornisce un dettagliato resoconto delle emozioni e delle sensazioni scaturite dall'incontro con le opere di Arthur Schopenhauer. Tratto da R. WAGNER, *Autobiografia*, *op. cit.*, pp. 509-11

soggiorno a Parigi questo desiderio era stato ridestato in me dalle conversazioni con Lehrs; avevo tentato anche di soddisfarlo seguendo i corsi dei professori di Lipsia e, in epoca posteriore, scorrendo un libro di Schelling e uno di Hegel. Ma tutti i miei tentativi erano stati vani e io avevo creduto di trovare in Feuerbach la spiegazione del mancato successo dei miei sforzi. Ora mi sentii di colpo attratto dal libro di Schopenhauer, non solo pere l’interesse che mi ispirava il suo curioso destino, ma soprattutto per la grande chiarezza e la maschia precisione che fin dall’inizio notai nelle spiegazioni che mi dava sui più difficili problemi della metafisica. Vero è che aveva avuto influenza su me il giudizio di un critico inglese, il quale aveva dichiarato francamente che il rispetto istintivo, ma non convinto, ispiratogli dalla filosofia tedesca quali la espongono gli scrittori incomprensibili come Hegel e altri, proveniva non dalla sua propria incapacità, ma dalla voluta ampollosità di cui si compiacciono quei filosofi. Ne aveva avuto la prova nella rapidità con cui tutto nella sua mente si era illuminato alla lettura di Schopenhauer. Come avviene sempre a coloro che si interessano appassionatamente al senso della vita, cercai subito le conclusioni del sistema di Schopenhauer. Benché il lato estetico del suo sistema mi soddisfacesse pienamente, e mi sorprendesse il posto notevole che egli attribuisce specialmente alla musica, rimasi spaventato (come doveva esserlo chiunque nella mia disposizione di spirito) dalla conclusione morale dell’opera, poiché la morte della volontà e la più completa rassegnazione vi sono considerate come la sola liberazione possibile dai legami della nostra limitazione individuale, che non può riuscire a concepire e a comprendere l’universo.

Chi avesse dunque voluto trarre dalla filosofia il diritto di agire politicamente e socialmente a favore della cosiddetta «libertà dell'individuo», non avrebbe trovato argomenti in quell'opera, in cui l'autore esorta ad abbandonare completamente ogni via di questo genere, volta a soddisfare l'impulso della personalità. Tutto ciò in principio non mi piaceva molto: non credevo di dovermi disfare così presto della serena saggezza ellenica di cui avevo illuminato la mia *Opera d'arte dell'avvenire*. Fu Herwegh che con una parola decisiva mi mise in guardia contro questa mia suscettibilità.

L'elemento tragico della vita, egli mi spiegò, è precisamente racchiuso nella coscienza che Schopenhauer ci dà della nullità del mondo fenomenico. Ogni grande poeta, e in generale ogni grande uomo ha avuto l'intuizione di questo nulla. Pensai allora al mio poema nibelungico e constatai con sorpresa che inconsciamente, nelle mie concezioni poetiche, avevo riconosciuto ciò che mi rendeva così perplesso in teoria. Solo in quel momento compresi realmente il mio Wotan. Impressionatissimo da quella scoperta, tornai ad un più attento studio del libro di Schopenhauer. Mi resi conto allora che si trattava soprattutto di comprenderne la prima parte, che spiega e approfondisce la teoria di Kant sulla idealità del mondo, finora apparso fondato sul tempo e sullo spazio; e credetti di aver fatto il primo passo sulla strada di questa comprensione, quando mi fui convinto che essa si acquista solo a prezzo di immense difficoltà.

Da quel giorno e per molti anni non abbandonai mai completamente quel libro. Nell'estate dell'anno seguente, l'avevo riletto già per la quarta volta. La sua influenza su me fu straordinaria e certamente decisiva per tutta la mia vita. Fino allora mi ero servito solo del mio sentimento per giudicare di tutto quanto mi appropriavo;

grazie a Schopenhauer, il mio giudizio acquistò una serietà pari a quella che dal punto di vista musicale avevo attinto con lo studio del contrappunto sotto la guida del mio vecchio maestro Weinlig. Certamente si è scorto in séguito quel che mi hanno fruttato le lezioni di Schopenhauer, quando, nei miei lavori di scrittore, mi son lasciato andare per caso a parlare della mia arte, argomento che mi è stato sempre a cuore.

Per il momento sentii il bisogno di mandare una copia del mio poema nibelungico al venerato filosofo, limitandomi a scrivere sotto il titolo queste semplici parole: «Omaggio rispettoso», non altro. A ciò fui indotto tanto dalla grande timidezza che provavo ad aprire la mia anima di fronte al gran’uomo, quanto dalla persuasione dell’inutilità di una lettera particolareggiata, qualora il filosofo, leggendo il mio poema, non avesse compreso con chi aveva a che fare. Rinunciai così alla vanità di vedermi onorato di una risposta; ma ho poi saputo da Carlo Ritter e dal dottor Wille, che erano stati tutti e due a trovare Schopenhauer a Francoforte, che egli si era espresso sull’opera mia in modo favorevole e significativo.

Parallelamente a questi studi filosofici, proseguivo la composizione della *Valchiria*; conducevo una vita ritirata, impiegando le ore di svago unicamente in lunghe passeggiate nei dintorni. Ma in quell’epoca, come sempre è accaduto quando mi sono dato per molto tempo alla musica, riaffiorò in me l’impulso della creazione poetica. La seria disposizione di spirito a cui mi aveva condotto la lettura di Schopenhauer fu certamente cagione che io cercassi per i miei sentimenti un’espressione estetica, e fu così che concepii il dramma *Tristano e Isotta*.

APPENDICE “B”[1]

Could Art be present there in very deed, where it blossomed not forth as the living utterance of a free, self-conscious community, but was taken into the service of the very powers which hindered the self-development of that community […]? No, surely! Yet we shall see that Art, instead of enfranchising herself from eminently respectable masters, such as were the Holy Church and witty Princes, preferred to sell her soul and body to a far worse mistress – *Commerce* [in corsivo nel testo]

The Grecian Zeus, the father of all life, sent a messenger from Olympus to the gods upon their wanderings through the world – the fair young *Hermes* [in corsivo nel testo]. The busy thought of Zeus was he; winged he clove from the heights above to the depths below, to proclaim the omnipresence of the sovereign god. He presided, too, at the death of men, and led their shades into the still realm of Night;

[1] Conformemente con la linea adottata in questo testo, si è scelto di fornire sia la versione inglese che quella italiana delle pagine di *Art and Revolution* qui citate. Si è dato maggior risalto alla traduzione di William Ashton Ellis, di primaria importanza in quanto è nella versione da questi curata e tradotta che Joyce lesse i saggi di Wagner. R. WAGNER, «Art and Revolution», in *The Art-Work of the Future and Other Works*, *op. cit.*, pp. 41-49.

for wherever the stern necessity of Nature’s ordering showed clearly forth, the God Hermes was visible in action, as the embodied thought of Zeus.

The Romans had a god, *Mercury* [in corsivo nel testo], whom they likened to the Grecian Hermes. But with them his winged mission gained a more practical intent. For them it was the restless diligence of their chaffering and usurious merchants, who streamed from all the ends of the earth into the heart of the Roman world; to bring its luxurious masters, in barter for solid gain, all those delights of sense which their own immediately surrounding Nature could not afford them. To the Roman, surveying its essence and its methods, Commerce seemed no more nor less than trickery; and though, by reason of his ever-growing luxury, this world of trade appeared a necessary evil, he cherished a deep contempt for all its doings. Thus Mercury, the god of merchants, became for him the god withal of cheats and sharpers.

This slighted god, however, revenged himself upon the arrogant Romans, and usurped their mastery of the world. For, crown his head with the halo of Christian hypocrisy, decorate his breast with the soulless tokens of dead feudal orders: and ye have in him the god of the modern world, the holy-noble god of ‘five per cent’, the ruler and the master of the ceremonies of our modern – ‘art.’ Ye may see him embodied in a strait-laced English banker, whose daughter perchance has been given in marriage to e ruined peer. Ye may see him in this gentleman, when he engages the chief singers of the Italian Opera to sing before him in his own drawing-room rather than in the theatre, because he will have the glory of paying higher for them here than there; but on no account, even here, on the sacred Sunday. Behold

Mercury [in corsivo nel testo] and his docile hand-maid, *Modern Art!* [in corsivo nel testo]

This is Art, as it now fills the entire civilised world! Its true essence is Industry; its ethical aim, the gaining of gold; its æsthetic purpose, the entertainment of those whose time hangs heavily on their hands. From the heart of our modern society, from the golden calf of wholesale Speculation, stalled at the meeting of its crossroads, our art sucks forth its life-juice, borrows a hollow grace from the lifeless relics of the chivalric conventions of mediæval times, and blushing not to fleece the poor, for all its professions of Christianity – descends to the depths of the proletariate , enervating, demoralising, and dehumanising everything on which it sheds its venom.

Its pleasaunce it has set up in the Theatre, as did the art of Greece in its maturity; and, indeed, it has a claim upon the theatre: for is it not the expression of our current views of present life? Our modern stage materialises the ruling spirit of our social life, and publishes its daily record in a way that no other branch of art can hope to rival; for it prepares its feasts, night in night out, in almost every town of Europe. Thus, as the broad-strewn art of drama, it denotes, to all appearance, the flower of our culture; just as the Grecian tragedy denoted the culminating point of the Grecian spirit; but ours is the efflorescence of corruption, of a hollow, soulless and unnatural condition of human affairs and human relations.

This condition of things we need no further characterise here; we need but honestly search the contents and the workings of our public art, especially that of the stage, in order to see the spirit of the times reflected therein as in a faithful mirror; for such a mirror public Art has ever been.

Thus we can by no means recognise in our theatrical art the genuine Drama; that one, indivisible, supreme creation of the mind of man. Our theatre merely offers the convenient *locale* [in corsivo nel testo] for the tempting exhibition of the heterogeneous wares of art-manufacture. How incapable is our stage to gather up each branch of Art in its highest and most perfect expression the Drama – it shows at once in its division into two opposing classes, Play and Opera; whereby the idealising influence of music is forbidden to the Play, and the Opera is forestalled of the living heart and lofty purpose of actual drama. Thus on the one hand, the spoken Play can never, with but few exceptions, lift itself up to the ideal flight of poetry; but for very reason of the poverty of its means of utterance, – to say nothing of the demoralising influence of our public life, – must fall form height to depth, from the warm atmosphere of passion into the cold element of intrigue. On the other hand, the Opera becomes a chaos of sensuous impressions jostling one another without rhyme or reason, from which each one may choose at will what pleases best his fancy; here the alluring movements of a dancer, there the *bravura* [in corsivo nel testo] passage of a singer; here the dazzling effect of a triumph of the scene-painter, there the astounding efforts of a Vulcan of the orchestra. Do we not read from day to day, that this or that new opera is a masterpiece because it contains a goodly number of fine *arias* [in corsivo nel testo] and duets, the instrumentation is extremely brilliant, &c., &c.? The aim which alone can justify the employment of such complex means, – the great dramatic aim, – folk never give so much as a thought.

Such verdicts as these are shallow, but honest; they show exactly what is the position of the audience. There are even many of

our most popular artists who do not in the least conceal the fact, that they have no other ambition that to satisfy this shallow audience. They are wise in their generation; for when the prince leaves a heavy dinner the banker a fatiguing financial operation, the working man a weary day of toil, and go to the theatre: they ask for rest, distraction, and amusement, and are in no mood for renewed effort and fresh expenditure of force. This argument is so convincing, that we can only reply by saying: it would be more decorous to employ for this purpose any other thing in the wide world, but not the body and soul of Art. We shall then be told, however, that if we do not employ Art in this manner, it must perish from out our public life: *i.e.* [in corsivo nel testo], – that the artist will lose the means of living.

On this side everything is lamentable, indeed, but candid, genuine, and honest; civilised corruption, and modern Christian dullness!

But affairs having undeniably come to such a pass, what shall we say to the hypocritical pretence of many an art-hero of our times, whose fame is now the order of the day? – when he dons the melancholy counterfeit of true artistic inspiration; when he racks his brain for thoughts of deep intent, and ever seeks fresh food for awe, setting heaven and hell in motion: in short, when he behaves just like those honest journeymen of art who avowed that one must *not* [in corsivo nel testo] be too particular if one wish to get rid of one’s goods. What shall we say, when these heroes not only seek to entertain, but expose themselves to all the peril of fatiguing, in order to be thought profound; when, too, they renounce all hope of substantial profit, and eve – though only a rich man, born and bred, can afford that! – spend their own money upon their productions, thus

offering up the highest modern sacrifice? To what purpose, this enormous waste? Alas! there yet remains one other thing than gold, a thing that nowadays a man can buy for gold like any other pleasure: that thing is *Fame!* [in corsivo nel testo] – Yet what sort of Fame is there to reach in our public art? Only the fame of the same publicity for which this art is planned, and which the fame-lusting man can never obtain but by submission to its most trivial claims. Thus he deludes both himself and the public, in giving it his piebald art-work; while the public deludes both itself and him, in bestowing on him its applause,. But this mutual lie is worthy of the lying nature of modern Fame itself; for we are adepts in the art of decking out our own self-seeking passions with the monstrous lies of such sweet-sounding names as “Patriotism,” “Honour,” “Law and Order,” &c., &c.

Yet, why do we deem it necessary so publicly to cheat each one the other? – Because, mid all the ruling evils, these notions and these virtues are present still within our conscience; though truly in our *guilty* [in corsivo nel testo] conscience. For it is sure, that where honour and truth are really present, there also is true Art at hand. The greatest and most noble minds – whom Æschylus and Sophocles would have greeted with the kiss of brotherhood – for centuries have raised their voices in the wilderness. We have heard their cry, and it lingers still within our ears; but from our base and frivolous hearts we have washed away its living echo. We tremble at their fame, but mock their art. We admit their rank as artists of lofty aim, but rob them of the realisation of their art-work; for the one great, genuine work of Art they cannot bring to life unaided: we, too, must help them in its birth. The tragedies of Æschylus and Sophocles were the work of Athens!

What boots, then, the fame of these Masters? What serves it us, the *Shakespeare* [in corsivo nel testo], like a second Creator, has opened for us the endless realm of human nature? What serves it, thet *Beethoven* [in corsivo nel testo] has lent to Music the manly, independent strength of Poetry? Ask the threadbare caricatures of your theatres, ask the street-minstrel commonplaces of your operas: and ye have your answer! But do ye need to ask? Alas, no! Ye know it right well; indeed, ye would not have it otherwise; ye only give yourself the air as though ye knew it not!

What then is your Art, and what your Drama?

The Revolution of February deprived the Paris theatres of public support; many of them were on the brink of bankruptcy. After the events of June, Cavaignac, busied with the maintenance of the existing order of society, came to their aid and demanded a subvention for their continuance. Why? – Because the Breadless Classes, the *Prolétariat* [in corsivo nel testo], would be augmented by the closing of the theatres. – So; this interest alone has the State in the Stage! It sees in it an industrial workshop, and, to boot, an influence that may calm the passions, absorb the excitement, and divert the threatening agitation of the heated public mind; which broods in the deepest discontent, seeking for the way by which dishonoured human nature may return to its true self, even though it be at cost of the continuance of our – so appropriate theatrical institutions!

Well! the avowal is candid; and on all fours with the frankness of this admission, stands the complaint of our modern artists and their hatred for the Revolution. Yet what has *Art* [in corsivo nel testo] in common with these cares and these complaints?

Let us now compare the chief features of the public art of modern Europe with those of the public art of Greece, in order to set clearly before our eyes their characteristic points of difference.

The public art of the Greeks, which reached its zenith in their Tragedy, was the expression of the deepest and the noblest principles of the people’s consciousness: with *us* [in corsivo nel testo] the deepest and noblest of man’s consciousness is the direct opposite of this, namely the denunciation of our public art. To the Greeks the production of a tragedy was a religious festival, where the gods bestirred themselves upon the stage and bestowed on men their wisdom: *our* [in corsivo nel testo] evil conscience has so lowered the theatre in public estimation, that it is the duty of the police to prevent the stage form meddling in the slightest with religion; a circumstance as characteristic of our religion as of our art. Within the ample boundaries of the Grecian amphitheatre, the whole populace was wont to witness the performances; in our superior theatres, loll only the affluent classes. The Greeks sought the instruments of their art in the products of the highest associate culture: we seek ours in the deepest social barbarism. The education of the Greek, from his earliest youth, made himself the subject of his own artistic treatment and artistic enjoyment, in body as in spirit: our foolish education, fashioned for the most part to fit us merely for future industrial gain, gives us a ridiculous, and withal arrogant satisfaction with our own unfitness for art, and forces us to seek the subjects of any kind of artistic amusement outside ourselves, – like the rake who goes for the fleeting joys of love to the arms of a prostitute. Thus the Greek was his own

actor, singer, and dancer; his share in the performance of a tragedy was to him the highest pleasure in the work of Art itself, and he rightly held it an honour to be entitled by his beauty and his culture to be called to this beloved task: we, on the other hand, permit a certain portion of our proletariate, which is to be found in every social stratum, to be instructed for our entertainment; thus prurient vanity, claptrap, and at times unseemly haste for fortune-making, fill up the ranks of our dramatic companies. Where the Grecian artist found his only reward in his own delight in the masterpiece, in its success, and the public approbation: we have the modern artist boarded, lodged, and – *paid* [in corsivo nel testo]. And thus we reach the essential distinction between the two: with the Greeks their public art was very *Art*, with us it is artistic – *Handicraft* [in corsivo nel testo].

The *true artist* [in corsivo nel testo] finds delight not only in the aim of his creation, in the handling and moulding of his material. The very act of production is to him a gladsome, satisfying activity: no toil. The *journeyman* [in corsivo nel testo] reckons only the goal of his labour, the profit which his toil shall bring him; the energy which he expends, gives him no pleasure; it is but a fatigue, an inevitable task, a burden which he would gladly give over to a machine; his toil is but a fettering chain. For this reason he is never present with his work in spirit, but always looking beyond to its goal, which he fain would reach as quickly as he may. Yet, if the immediate aim of the journeyman is the satisfaction of an impulse of his own, such as the preparing of his own dwelling, his chattels, his raiment, &c.: then, together with his prospective pleasure in the lasting value of these objects, there also enters by degrees a bent to such a fashioning of the material as shall agree with his individual tastes. After he has fulfilled

the demands of bare necessity, the creation of that which answers to less pressing needs will elevate itself to the rank of artistic production. But if he bargains away the product of his toil, all that remains to him is its mere money-worth; and thus his energy can never rise above the character of the busy strokes of a machine; in his eyes it is but weariness, and bitter, sorrowful toil. The latter is the lot of the Slave of Industry; and our modern factories afford us the sad picture of the deepest degradation of man, – constant labour, killing both body and soul, without joy or love, often almost without aim.

It is impossible to mistake the lamentable effects of Christian dogma, in this also. As this dogma set man’s goal entirely outside his earthly being, and that goal was centred in an absolute and superhuman God: so only from the aspect of its most inevitable needs, could life remain an object of man’s care; for, having one received the gift of life, it was his bounden duty to maintain it until that day when God alone should please relieve him of its burden. But in no wise should his needs awake a lust to treat with loving hand the matter given him for their satisfaction; only the abstract aim of life’s bare maintenance could justify the operation of his senses. And thus we see with horror the spirit of modern Christianity embodied in a cotton-mill: to speed the rich, God has become Industry, which only holds the wretched Christian labourer to life until the heavenly courses of the stars of commerce bring round the gracious dispensation that sends him to a better world.[2]

---

[2] “Ma poteva realmente esserci arte dov’essa non sbocciava dalla vita come espressione d’una libera consapevole comunità ed era invece asservita ai poteri che ostacolavano il libero sviluppo di quella comunità, sicché doveva essere arbitrariamente trapiantata da regioni altrui? Certamente no. Eppure vedremo che l’arte, anziché liberarsi da quei padroni, sia pure rispettabili, com’erano la Chiesa

spirituale e i principi pieni di spirito, si vendette mani e piedi a una padrona molto peggiore: l’industria.

Il greco Zeus, padre della vita, agli dèi in giro per il mondo mandava dall’Olimpo, come suo messaggero, il dio Ermete, giovane e bello. Era questi l’affaccendato pensiero di Zeus: si lanciava alato dalle alture negli abissi per annunciare l’onnipresenza del dio supremo: era anche presente alla morte dell’uomo e accompagnava le ombre dei trapassati nel tacito regno della notte. Dovunque infatti si manifestasse la grande necessità dell’ordine naturale Ermete era attivo e palese come il pensiero attuato di Zeus. I Romani possedevano Mercurio, il dio che paragonavano al greco Ermete. Ma presso di loro la sua alta operosità perseguiva scopi pratici: era la nobile attività di quei trafficanti e usurai che da ogni parte confluivano nel centro del mondo romano per fornire ai grassi signori di quel mondo, contro adeguato compenso, tutti i godimenti materiali che la vicina natura non poteva offrire. Per i romani il commercio era anche frode, e se quel mondo di bottegai, nella crescente smania di godimenti, pareva loro un male necessario, lo disprezzavano però profondamente; e così Mercurio, il dio dei mercanti, divenne anche il dio dei furfanti e degli imbroglioni.

Senonché questo dio disprezzato si vendicò dell’alterigia romana e si fece padrone del mondo: cingete infatti il suo capo con l’aureola dell’ipocrisia cristiana, ornate il suo petto con le fredde insegne di estinti ordini cavallereschi feudali e lo ritroverete, il dio del mondo moderno, il santo e nobile dio del cinque per cento, il despota e organizzatore… dell’arte contemporanea. Voi lo trovate in concreto nel bigotto banchiere inglese, la cui figlia ha sposato un fallito cavaliere dell’ordine della giarrettiera, mentre fa cantare piuttosto nel suo salotto che in teatro (ma a nessun costo nelle sante domeniche) i primi cantanti dell’opera italiana, perché si vanta di doverli pagare qui ancor più cari che là. Questo è Mercurio, e questa la sua docile serva, l’arte moderna.

Ecco dunque l’arte che ora ha invaso tutto il mondo civile. La sua vera natura è l’industria, il suo fine morale il guadagno, il suo pretesto estetico il divertimento di chi si annoia. Dal cuore della nostra società moderna, dal centro del suo moto circolare, dalla speculazione in grande stile la nostra arte succhia la linfa vitale; dai resti inanimati della convenzionalità cavalleresca medievale si fa prestare una bellezza senza cuore e di qui, non disdegnando con apparente senso cristiano nemmeno l’obolo del povero, si abbassa fino al proletariato svuotando i nervi, la morale e l’uomo, dovunque si riversi il veleno del suo succo vitale.

Di preferenza si è insediata nel teatro, esattamente come l’arte greca dei tempi migliori; e ha diritto al teatro perché è l’espressione della vita pubblica del nostro tempo. L’arte teatrale moderna impersona lo spirito dominante della nostra vita pubblica, lo esprime attraverso la quotidiana diffusione come nessun’altra arte ha fatto mai, dato che allestisce le sue feste sera per sera in quasi tutte le città d’Europa. Così l’arte drammatica enormemente diffusa segna in apparenza la fioritura della nostra civiltà come la tragedia greca aveva segnato l’apice dello spirito greco: ma questa è la fioritura della putredine d’un vacuo, arido, innaturale ordine delle cose umane.

Non è necessario descrivere più minutamente questo ordine di cose poiché basta esaminare onestamente il contenuto e l’azione pubblica della nostra arte,

specie di quella teatrale, per ravvisarvi lo spirito dominante del pubblico come in un fedele riverbero. L’arte pubblica fu infatti sempre un siffatto riflesso.

Nella nostra arte teatrale non scorgiamo quindi affatto il vero dramma, l’unica, massima e indivisibile opera d’arte dello spirito umano: il nostro teatro offre soltanto il comodo spazio per assistere all’allettante esposizione di singoli lavori artistici, o meglio artificiosi, legati appena superficialmente. Quanto poco il nostro teatro sia capace di portare il dramma, nell’intima unione di tutti i rami dell’arte, alla più alta e perfetta espressione, appare già nella divisione di due specie: quella del teatro di prosa e quella dell’opera per cui al dramma recitato si toglie l’idealizzante espressione della musica e all’opera si nega per principio il nocciolo e il fine supremo del vero dramma. Mentre in complesso il dramma recitato non poté mai elevarsi a un’altezza ideale poetica, ma, senza ricordare qui il trascurabile influsso di un pubblico immorale, dovette scendere, non fosse altro per la povertà dei mezzi espressivi, dall’alto in basso, dal caloroso elemento della passione a quello gelido dell’intrigo, l’opera divenne addirittura un caos di elementi intricati e confusi, senza capo né coda, dai quali ognuno poteva scegliere a volontà ciò che meglio rispondeva alla sua capacità di godimento, ora il salto grazioso di una ballerina, ora il temerario passaggio di un cantante, qui il vivace effetto d’uno scenario, là l’eruzione sbalorditiva d’un vulcano orchestrale. O non si legge al giorno d’oggi che questa o quella nuova opera è un capolavoro perché contiene molte belle arie e bei duetti, e che la strumentazione dell’orchestra è molto brillante, ecc.? la gente non pensa nemmeno al fine che unico giustificherebbe l’uso di mezzi così svariati, non pensa al grande fine drammatico.

Questi sono giudizi limitati ma sinceri: rivelano semplicemente che cosa importi all’ascoltatore. Esiste anche un buon numero di artisti i quali non contestano affatto che hanno soltanto l’ambizione di accontentare quegli ascoltatori dall’orizzonte ristretto. Ragionano molto bene: quando il principe arriva in teatro dopo le fatiche della mensa, il banchiere dopo un’assillante speculazione, il lavoratore dopo il pesante lavoro della giornata, tutti costoro vogliono riposare, distrarsi, divertirsi, non più affaticarsi con nuovi affanni. Il ragionamento è talmente esatto che possiamo fare soltanto questa obiezione: sarebbe meglio ricorrere per tale scopo a qualunque cosa piuttosto che al pretesto dell’arte. Ci sentiamo però rispondere che, se non si volesse fare quest’uso dell’arte, essa cesserebbe del tutto e non potrebbe più inserirsi nella vita pubblica e l’artista non avrebbe di che vivere.

In questo senso tutto è miserando ma vero, sincero e onesto: decadimento civile, moderna ottusità cristiana.

In queste evidenti circostanze, che cosa diremo davanti all’ipocrita pretesto di certi nostri eroi dell’arte la cui fama è all’ordine del giorno, quando si danno l’aria malinconica d’un vero entusiasmo artistico, quando lanciano idee, ricorrono a relazioni profonde, mirano a scuotere, mettono in moto inferno e paradiso, agiscono insomma come quegli onesti artisti della giornata affermavano che si debba procedere se si vuol spacciare la propria merce? Che diremo se questi eroi vogliono davvero non soltanto divertire ma correre il rischio di annoiare per sembrare profondi, se quindi rinunciano a grandi guadagni e persino (cosa che può fare soltanto chi nasce ricco) spendono quattrini per amore delle loro creazioni, facendo così il più grande sacrificio moderno? A che scopo tutto questo

lavorio? Oh anche un’altra cosa esiste oltre al denaro, ciò che tra altri godimenti oggi si può procurarsi anche col denaro: la gloria! Ma quale gloria si può raggiungere con la nostra arte? La gloria di quello stesso pubblico al quale quest’arte è destinata e al quale l’ambizioso non potrà imporsi se non sa sottomettersi alle sue volgari esigenze. Così egli inganna sé e il pubblico offrendogli un’opera d’arte rappezzata, e il pubblico inganna lui e se stesso accogliendolo con applausi; questo inganno reciproco vale certamente il grande inganno della gloria moderna, tanto più che siamo molto bravi nell’appiccicare alle nostre più egoistiche passioni i bugiardi cartelli del «patriottismo», dell’«onore», del «senso della legge», e così via.

Ma come avviene che riteniamo necessario ingannarci così palesemente a vicenda? Lo facciamo perché quei concetti e quelle virtù esistono nella coscienza delle circostanze vigenti, se non nella coscienza buona certo nella cattiva. Infatti, come è certo che le cose nobili e vere esistono, così è anche certo che esiste la vera arte. Le menti più grandi e più nobili, davanti alle quali Eschilo e Sofocle si sarebbero volentieri inchinati come fratelli, hanno alzato da secoli la voce nel deserto; noi abbiamo udito e ancora sentiamo quelle voci nelle orecchie, ma dai nostri cuori volgari e vanitosi abbiamo cancellato l’eco vivente di quei richiami; noi tremiamo davanti alla loro gloria ma ridiamo davanti alla loro arte; abbiamo riconosciuto in loro artisti eccelsi, ma abbiamo impedito che ci dessero l’opera d’arte: non possono infatti creare da soli l’opera d’arte unica e grande ma hanno bisogno della nostra collaborazione. La tragedia di Eschilo e Sofocle fu opera di tutta Atene.

Che giova questa gloria degli spiriti nobili? Che giova a noi se Shakespeare come secondo creatore ci rivelò l’infinita ricchezza della vera natura umana? Che giova se Beethoven conferì alla musica un potere poetico virile e autonomo? Chiedetelo alle miserabili caricature dei vostri teatri, chiedetelo ai luoghi comuni delle vostre musiche d’opera che si cantano per le strade, e otterrete la risposta. Ma c’è bisogno di chiedere? No. Lo sapete già; non volete che sia diversamente e fingete soltanto di non sapere.

Quale è dunque la vostra arte, quale il vostro dramma?

La Rivoluzione di Febbraio privò i teatri parigini della pubblica simpatia e molti di essi furono sul punto di chiudere i battenti. Dopo le giornate di giugno venne loro in aiuto Cavaignac, incaricato di mantenere il vigente ordine sociale: ed egli chiese soccorsi per conservarli in vita. Perché? Perché la chiusura dei teatri avrebbe aumentato la disoccupazione e con essa il proletariato. Dunque lo Stato si interessa al teatro soltanto per questo! Esso vi scorge un istituto industriale, ma in secondo luogo anche un efficace diversivo per smorzare l’intelligenza, sedare i moti, combattere la minacciosa alacrità delle teste riscaldate che con grande malumore cova nelle strade per le quali la natura umana umiliata dovrà riservare se stessa, sia pure a costo di conservare le nostre… molto opportune istituzioni teatrali!

Questo si chiama parlare schietto;e a questa schiettezza si accompagnano le lagnanze dei nostri artisti moderni e il loro odio contro la rivoluzione. Ma che cosa hanno queste preoccupazioni e questi lamenti in comune con l’arte?

Confrontiamo dunque l’arte ufficiale dell’Europa moderna, nei suoi tratti più importanti, con l’arte ufficiale dei greci per renderci conto della loro spiccata diversità.

L’arte dei greci, giunta all’apice con la tragedia, fu l’espressione di quanto c’era di più profondo e di più nobile nella coscienza popolare: ciò che vi è di più profondo e di più nobile nella nostra coscienza umana è l’antitesi, la negazione della nostra arte ufficiale. Per i greci la rappresentazione di una tragedia era una festa religiosa, nel loro teatro agivano gli dei che donavano la loro sapienza agli uomini: la nostra coscienza poco pulita pone il teatro a un livello così basso della pubblica stima che alla polizia è affidato l’incarico di proibire che il teatro si occupi di argomenti religiosi: fatto ugualmente caratteristico della nostra religione e della nostra arte. Nell’ampio spazio dell’anfiteatro greco il popolo intero assisteva alle rappresentazioni: nei nostri aristocratici teatri poltrisce soltanto la parte abbiente di esso. I greci ricavavano gli strumenti dell’arte dalle risultanze di un’altissima cultura comune, noi da quelle della più bassa barbarie sociale. L’educazione dei greci li avvezzava fin dalla prima giovinezza a fare di se stessi l’oggetto dell’attività artistica e dell’artistico godimento nel corpo e nello spirito: la nostra stolida educazione che per lo più mira al futuro guadagno industriale ci insegna uno sciocco e altezzoso compiacimento della nostra incapacità artistica e ci fa cercare soltanto fuori di noi l’oggetto di un divertimento artistico pur che sia, su per giù con lo stesso desiderio con cui il gaudente cerca il fugace piacere amoroso di una prostituta. Così il greco era assieme attore, cantante e ballerino; la sua collaborazione alla tragedia era per lui un grande godimento dell’opera stessa, e giustamente egli si sentiva onorato di aver diritto, per cultura e bellezza, a quel godimento: noi invece facciamo ammaestrare per nostro divertimento una data parte del nostro proletariato sociale che si può trovare in ogni classe; vanità poco pulita, civetteria e, in certe condizioni, speranza di rapidi e abbondanti guadagni formano le file del nostro personale di teatro. Mentre l’artista greco, oltre che col proprio godimento dell’opera d’arte, era compensato col trionfo e con il pubblico consenso, l’artista moderno è mantenuto e… pagato. Così arriviamo dunque a definire con precisione la differenza essenziale: l’arte ufficiale greca era appunto arte, la nostra… artigianato e mestiere artistico. Oltre al fine della sua creazione l’artista trova godimento nella creazione stessa, nell’elaborare e dare forma alla sua materia; la sua produzione è per sé un’attività che reca gioia e sodisfazione [*sic*], non è lavoro. Per chi esercita un mestiere ha valore soltanto lo scopo della sua fatica, l’utile ch’egli ricava dal lavoro; la sua attività non gli dà gioia ma è soltanto peso e fatica, necessità ineluttabile ch’egli preferirebbe scaricare su una macchina: il suo lavoro lo interessa soltanto perché vi è forzato; egli non vi è presente con lo spirito, ma pensa sempre allo scopo che vorrebbe raggiungere per la via più breve. Ora se l’immediato scopo dell’operaio è soltanto quello di soddisfare [*sic*] un suo bisogno, per esempio il bisogno di procurarsi una propria abitazione, proprie suppellettili, vestiario e via dicendo, insieme dalla comodità offertagli da questi utili oggetti gli verrà anche a poco a poco la voglia di adattare la roba al suo gusto personale; dopo aver provveduto alle cose più necessarie la sua attività, rivolta a bisogni non urgenti, si inalzerà [*sic*] spontaneamente su un piano artistico; cedendo però il prodotto del suo lavoro e non rimanendogli se non l’astratto valore del denaro, la sua attività non potrà mai sollevarsi sopra

l’operosità della macchina: e per lui non sarà altro che fatica e triste, duro lavoro. Questa è la sorte degli schiavi dell’industria; le nostre fabbriche ci presentano oggi il quadro miserando della più profonda degradazione dell’uomo: una fatica continua che uccide lo spirito e il corpo, senza piacere e senza amore e spesso quasi senza scopo.

Anche qui appare chiaro il deplorevole influsso del cristianesimo. Infatti se questo pose il fine dell’uomo fuori della sua esistenza terrena e non mirò ad altro scopo che al Dio assoluto fuori dell’uomo, la vita non poté essere oggetto delle preoccupazioni umane se non in rapporto ai suoi bisogni indispensabili; avendo infatti ricevuto la vita si era obbligati a mantenerla finché a Dio piacesse di liberarci dal suo peso: in nessun caso però i suoi bisogni dovevano ispirarci il piacere di trattare amorosamente la materia che dovevamo usare per sodisfarli [*sic*]; soltanto lo scopo astratto di conservare la vita alla meno peggio poteva giustificare la nostra concreta attività; e così vediamo con orrore lo spirito del cristianesimo sinceramente personificato in un cotonificio modello: in favore dei ricchi Dio si è fatto industria e questa mantiene in vita il povero lavoratore cristiano soltanto finché le celesti costellazioni del commercio provocano la generosa necessità di farlo passare in un mondo migliore”, R. WAGNER, «L’Arte e la Rivoluzione», in *Ricordi Battaglie Visioni*, *op. cit.*, pp. 307-315.

BIBLIOGRAFIA

Fonti Primarie

- JOYCE James, *The Critical Writings of James Joyce*, a cura di Ellsworth MASON e Richard ELLMANN, Ithaca & New York, Cornell University Press, 1989 (I ed.: 1959), pp. 288.

- JOYCE James, *Dubliners*, a cura di Terence BROWN, London, Penguin Books, 1992, pp. L, 317.

- JOYCE James, *Epifanie (1900-1904). Rubrica (1909-1912)*, a cura di Giorgio MELCHIORI, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1982, pp. 163.

- JOYCE James, *Lettere*, scelta a cura di Giorgio MELCHIORI, trad. di Giorgio e Giuliano MELCHIORI e Renato OLIVA, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1974, pp. 729.

- JOYCE James, *Occasional, Critical and Political Writings*, a cura di Kevin BARRY, trad. dall'it. di Conor DEANE, Oxford, New York, Oxford University Press, pp. L, 360.

- JOYCE James, *Poesie e Prose*, a cura di Franca RUGGIERI, Milano, Arnoldo Mondadori Editore (I Meridiani), 1992, pp. LII, 1036.

- JOYCE James, «A Portrait of the Artist», in Morris BEJA (a cura di), *James Joyce: "Dubliners" and "A Portrait of the Artist as a Young Man"*, London, The Macmillan Press (Casebook Series), 1973, pp. 41-48.

- JOYCE James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a cura di Seamus DEANE, London, Penguin Books, 1992, pp. XLVI, 329.

- JOYCE James, *Racconti e Romanzi*, a cura di Giorgio MELCHIORI, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1999, (VII ed.; I ed. Mondatori: 1974), pp. LII, 830.

- JOYCE James, *Scritti Italiani*, a cura di Giorgio MELCHIORI e Gianfranco. CORSINI, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, pp. 258.

- JOYCE James, *Selected Letters of James Joyce*, a cura di Richard ELLMANN, London, Faber and Faber, 1992 (I ed.: 1975), pp. XXXII, 440.

- JOYCE James, *The Dead. I Morti*, a cura di Carla MARENGO VAGLIO, trad. di Franca CANCOGNI, Torino, Einaudi Tascabili (serie bilingue), 1993, pp. XLIV, 121.

- JOYCE James, *Stephen Hero. Part of the First Draft of 'A Portrait of the Artist as a Young Man'*, a cura di Theodore SPENCER, premessa di John J. SLOCUM and Herbert CAHOON, London, Paladin, An Imprint of 'HarperCollins' Publishers, 1991, (ed. riveduta), pp.253.

- JOYCE James, *Ulisse*, trad. di Giulio DE ANGELIS, pref. di Richard ELLMANN, nota al testo di Hans Walter GABLER, Milano, Arnoldo Mondadori Editore (Oscar Classici Moderni), 1991, (I ed.: L'Ottagono, maggio 1988), pp. XXIV, 745.

- JOYCE James, *Ulisse: Telemachia, Episodi I-III*, a cura di Giorgio MELCHIORI, commento di Carlo BIGAZZI, Carla DE PETRIS e Miranda MELCHIORI, Milano, Arnolodo Mondadori Editore, (Biblioteca), 1983, pp. LXII, 294.

- JOYCE James, *Ulysses*, a cura di Jeri JOHNSON, Oxford, New York, Oxford University Press (Oxford World's Classics), 1998 (I ed. Oxford: 1993), pp. LXXVI, 980.

- JOYCE James, *Ulysses*, (a cura di Declan KIBERD), London, Penguin Books, 1992.

- WAGNER Richard, *Actors and Singers*, traduzione di William Ashton Ellis, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1995, (ristampato dalla traduzione inglese del 1896 del volume V di *Richard Wagner's Prose Works*, edito da Kegan Paul) pp. XVIII, 383.

- Richard, *Art and Politics*, traduzione di William Ashton Ellis, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1995, (ristampato dalla traduzione inglese del 1895 del volume IV di *Richard Wagner's Prose Works*, edito da Kegan Paul) pp. XX, 415.

- WAGNER Richard, *The Art-Work of the Future and Other Works*, trad. di William Ashton Ellis, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1993 (I ed. 1895), pp. XX, 422.

- WAGNER Richard, *L'Arte e la Rivoluzione (E Altri Scritti Politici), 1848-1851*, a cura di Marzio MANGINI, Rimini, Guaraldi Editore, 1973, pp. 153.

- WAGNER Richard, *Autobiografia*, traduzione di Sergio Varini, Milano, dall'Oglio Editore, 1983, pp. 742.

- WAGNER Richard, *Del Dirigere*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1989.

- WAGNER Richard, *Family Letters*, trad. di William Ashton ELLIS, a cura di John DEATHRIDGE, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London, The Macmillan Press, 1991 (ed. riveduta), pp. LVI, 432.

- WAGNER Richard, *Jesus of Nazareth and Other Writings*, trad. di William Ashton Ellis, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1995 (ristampato dalla traduzione inglese del 1899 del volume VIII (*Posthumous, Etc.*) di *Richard Wagner's Prose Works*, edito da Kegan Paul), pp. XXII, 441.

- WAGNER Richard, *Il Libro Bruno*, Firenze, Passigli Editori, 1992, pp. 224.

- WAGNER Richard, *Musikdrama*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1988.

- WAGNER Richard, *L'opera d'Arte dell'Avvenire*, a cura di Paolo ISOTTA, Milano, Rizzoli (Il Ramo d'Oro), 1983, pp. 381.

- WAGNER Richard, *Opera e Dramma*, (traduzione italiana eseguita sulla seconda edizione tedesca da Luigi TORCHI. Annotata ed illustrata dal traduttore con esempi musicali), Milano, Fratelli Bocca Editori, 1939 III ed., pp. 479.

- WAGNER Richard, *Pilgrimage to Beethoven and Other Essays*, trad. di William Ashton ELLIS, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1994 (ristampato dalla traduzione inglese del 1898 del volume VII (*In Paris and Dresden*) di *Richard Wagner's Prose Works*, edito da Kegan Paul), pp. XXII, 396.

- WAGNER Richard, *Religion and Art*, traduzione di William Ashton Ellis, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1994, (ristampato dalla traduzione inglese del 1897 del volume VI di *Richard Wagner's Prose Works*, edito da Kegan Paul) pp. XXXII, 376.

- WAGNER Richard, *Ricordi Battaglie Visioni*, pref. di Massimo MILA, trad. di Ervino POCAR, Milano – Napoli, Riccardo Ricciardi Editore,1955, pp. XIV, 508.

- WAGNER Richard, «The Ring of the Nibelung», in SPENCER Stewart and MILLINGTON Barry (a cura di), *Wagner's Ring of the Nibelung: A Companion. The Full German Text with the Acclaimed English Translation by Stewart Spencer and Commentaries by Barry Millington, Elizabeth Magee, Roger Hollinrake and Warren Darcy*, New York, Thames & Hudson, 2000 (I ed. 1993), pp. 384.

- WAGNER Richard, *Scritti Scelti*, a cura di Dietrich MACK, intr. di Ernst BLOCH, trad. di Silvano DANIELE Parma, Ugo Guanda Editore, 1988, (I ed.: Longanesi 1983), pp. 224.

- WAGNER Richard, *Tutti i Libretti*, a cura di Olimpio CESCATTI, pref. di Quirino PRINCIPE, Milano, Garzanti, 1998 (I ed.: 1992), pp. XXII, 753.

- WAGNER Richard, *Una Comunicazione ai miei Amici*, traduzione di Francesco GALLIA, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1985, pp. XL, 143.

- WAGNER Richard, *Wieland il Fabbro*, in *Poemi e Abbozzi non Musicati*, a cura di Francesco GALLIA, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1994, pp. 147-224.

- M. BANKS BURRELL (a cura di), *Letters of Richard Wagner. The Burrell Collection*, London, Victor Gollancz, 1951, pp. 665.

- R.L. JACOBS e G. SKELTON (a cura di), *Wagner Writes from Paris… Stories, Essays and Articles by the Young Composer*, Londra, Allen and Unwin, 1973.

-

Fonti Secondarie

- ABBAGNANO Nicola, *Stria della Filosofia: La Filosofia del Romanticismo*, Milano, Tascabili degli Editori Associati (TEA), 1995 (I ed.:UTET,1993), pp. 424, vol. V.

- ABERBACK Alan David, *The Ideas of Richard Wagner. An Examination and Analysis of his Major Aesthetic, Political, Economic, Social, and Religious Thoughts. New Addendum: 'The Ring of the Nibelung': An Interpretive Guide*, Lanham, New York e London, University Press of America, 1988 (ed. riveduta), pp. VIII, 442.

- ADAMS Robert Martin, *Surface and Symbol: The Consistency of James Joyce's Ulysses*, New York, Oxford University Press, 1962.

- ANDERSON Chester G., *Joyce*, Milano, Leonardo, 1989, pp.143.

- ARNOLD Matthew, *Cultura e Anarchia*, a cura di Vittorio GABRIELI, Torino, Einaudi, 1946, pp. XXIV, 216.

- AUBERT Jacques, *The Aesthetics of James Joyce*, London, The John Hopkins University Press, 1992 (ed. riveduta), pp. X, 176.

- BAUERLE, Ruth H., *Picking up Airs. Hearing the Music in Joyce's Text*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1993, pp. XVI, 220.

- BEJA Morris, *The Centennial Symposium*,Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1996.

- BEJA Morris, «Epiphany and the Epiphanies», in BOWEN Zack e CARENS James F. (a cura di), *A Companion to Joyce Studies*, Westport e London, Greenwood Press, 1984, pp. 707-725.

- BEJA Morris ed., *James Joyce: A Literary Life*, London, Macmillan, 1982.

- BIGAZZI Carlo, *Joyce, i Luoghi, i Momenti*, Roma, Astrea, pp. 85.

- BILLI Mirella, BINI Benedetta, e SPLENDORE Paola (a cura di), *Intorno a Joyce: Cinquant'Anni Dopo. Atti del Convegno, Viterbo, 10-11 dicembre 1991*, Bologna, Cosmopoli, 1995, pp. 128.

- BLAKE William, *Complete Writings with Variant Readings*, a cura di Geoffrey KEYNES, Oxford e New York, Oxford University Press, 1985 (I ed. Oxford: 1966), pp. XVI, 944.

- BLAKE William, *Opere*, a cura di Roberto SANESI, testi introduttivi di Roberto SANESI e Stefano ZECCHI, Milano, Guanda, 1984, pp. LXXII, 837.

- BORACH George, «Conversations with Joyce», in *College English*, XV, marzo 1954, pp. 325-327.

- BOWEN Zack, *Bloom's Old Sweet Song. Essay on Joyce and Music*, Gainesville, University Press of Florida, 1995, pp. XI, 151.

- BOWEN Zack, *Musical Allusions in the Works of James Joyce: Early Poetry through Ulysses*, New York, State University of New York Press, 1974, pp. 372.

- BUDGEN Frank, *James Joyce and the Making of 'Ulysses' and Other Writings*, London, Oxford e Melbourne, Oxford University Press, 1972, pp. XXII, 371.

- CORTI Claudia, *Il Primo Blake: Testo e Sistema*, Ravenna, Longo, 1980, pp. 240.

- CORTI Claudia, *Rivoluzione e Rivelazione. William Blake tra Profeti, Radicali e Giacobini*, Napoli, Giannini Editore, 2000.

- CORTI Claudia, *Stupende Fantasie. Saggi su William Blake*, Pisa, Pacini Editore, 2002.

- CRISE Stelio, *Epiphanies & Photographs: Joyce e Trieste. Con un Album Joyciano e un Addio dell'Editore*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro di Vanni Scheiwiller, 1994 (II ed. riveduta; I ed.: 1967), pp. 206.

- CURRAN Constantine, *James Joyce Remembered*, London, Oxford University Press, 1968, pp. 105.

- DAHLHAUS Carl, *I Drammi Musicali di Richard Wagner*, (a cura di Lorenzo BIANCONI), Venezia, Marsilio Editori, 1984, 1998.

- D'AMICO Masolino, *Dieci Secoli di Teatro Inglese: 970-1980*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1992 (I ed.: 1981), pp. XII, 468.

- D'ANNUNZIO Gabriele, *Il Caso Wagner*, a cura di Paola SORGE, Bari, Editori Laterza, 1996, pp. 101.

- D'ANNUNZIO Gabriele, *Il Fuoco*, a cura di Niva LORENZINI, Milano, Arnoldo Mondatori Editore, 1996, pp. CXXVI, 460.

- DE ANGELIS Palmira, *L'Immagine Epifanica: Hopkins, D'Annunzio, Joyce: Momenti di una Poetica*, Roma Bulzoni, 1989, pp. 191.

- DE BENEDETTI Giacomo (a cura di), *Introduzione a Joyce. Scritti di Stanislaus Joyce, Harry Levin, Styart Gilbert, Italo Svevo, Ernest R. Curtius, Joseph Campbell e Henry M. Robinson, Edmund Wilson*, Milano, Arnoldo Mondatori Editore, 1967, pp. XXIV, 1254.

- DE PETRIS Carla (a cura di), *Joyce Studies in Italy*, Roma Bulzoni, 1988, vol. II, pp. 221.

- DE PETRIS Carla (a cura di), «Names and Disguises», *Joyce Studies in Italy*, Roma Bulzoni, 1991, vol. III, pp. 141.

- ECO Umberto, *Le Poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1994 (I ed. Portico in *Opera Aperta*, 1962), pp. 181.

- ECO Umberto, SANTORO-BRIENZA Liberato, *Talking of Joyce*, Dublin, University College Dublin Press, 1998, PP. IX, 86.

- ELLMANN Richard, *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1983, (ed. riveduta; I ed. ingl.: 1959), pp. XVIII, 887. Trad. it.: *James Joyce*, Milano, Feltrinelli, 1982, (ed. riveduta; I ed. it. 1964), pp. 927.

- ELLMANN Richard, *The Consciousness of Joyce*, London, Faber & Faber, 1977, pp. X, 150.

- ELLMANN Richard, *Ulysses on the Liffey*, New York, Oxford University Press, 1979.

- FERRERO Guglielmo, *L'Europa Giovane*, Fratelli Treves, 1898, pp. 431.

- FLAUBERT Gustave, *Correspondance. 1854-1861*, Paris, Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1927, vol. IV, pp. 472.

- FLAUBERT Gustave, *Correspondance. 1862-1868*, Paris, Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1929, vol. V, pp. 437.

- GIFFORD Don, *Notes for Joyce: Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*, Dutton, New York, 1967, pp. X, 308.

- GIFFORD Don, SEIDMAN Robert J., *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, Bekerley, University of California Press, 1988, pp. XVIII, 678.

- GILBERT Stuart, *James Joyce's Ulysses, A Study*, New York, Vintage Books, 1958 (re-edited), pp. IX, 405, XXV.

- GILLESPIE Michael Patrick, *Inverted Volumes Improperly Arranged: James Joyce and His Trieste Library*, Ann Arbor, Umi Resaerch Press, 1983, pp. XII, 122.

- GOZZI Francesco, *Fuori del Labirinto*, Pisa, Edizioni ETS, 1993.

- GREY Thomas S., *Wagner's Musical Prose. Texts and Contexts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

- GUTMAN Robert W., *Wagner: L'Uomo, il Pensiero, la Musica*, Milano, Rusconi Libri, 1995 (I ed. in lingua originale: 1968), pp. 672.

- HART Clive, HAYMAN David (a cura di), *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1974.

- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Lezioni sulla Filosofia della Storia*, traduzione di Guido CALOGERO e Corrado FATTA, Firenze, La Nuova Italia, 2001 (V rist.; I ed. anastatica: 1981; I ed.: 1941), vol. I, pp. XVI, 292.

- HENDRY Irene, «Joyce's Epiphanies», in GIVEN Seon (a cura di), *James Joyce: Two Decades of Criticism*, New York, Vanguard Press, 1948, pp. 27-46.

- IBSEN Henrik, «Quando Noi Morti ci Destiamo», in *Tutto il Teatro*, intr. di Giovanni ANTONUCCI, note di Lucio CHIAVARELLI, Roma, Newton Compton (Grandi Tascabili Economici), 1993 (I ed. Newton: 1973), vol. IV, pp. 305-352.

- IBSEN Henrik, «When We Dead Wake», in *Ghosts and Other Plays*, trad. di Peter WATTS, London e New York, Penguin Books, 1964, pp. 221-301.

- JOYCE Stanislaus, *My Brother's Keeper*, intr. di Richard ELLMANN, pref. di Thomas Stearns ELIOT, London, Faber and Faber, 1958, pp. 258.

- JOYCE Stanislaus, *The Complete Dublin Diary*, a cura di George H. HEALEY, Ithaca e London, Cornell University Press (Vail Ballon), 1971, pp. XVI, 189.

- KEMENY Tomaso, «Mallarmé, Wagner and Joyce's Sublime», in *Differences Similar. More Jottings on Joyce*, Udine, Campanotto Editore, 1990, pp. IX 109.

- KENNER Hugh, *Ulysses*, Baltimore and London,, The John Hopkins Univerity Press, 1987.

- KNOWLES Sebastian D.G. (a cura di), *Bronze by Gold. The Music of Joyce*, New York and London, Garland Publishing, Inc., 1999, pp. XLII, 343.

- LAWRENCE Karen, *The Odissey of Style in Ulysses*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

- LEVIN Harry, *James Joyce: A Critical Introduction*, , New York, A New Directions Paperbook, 1960, (ed. riveduta e ampliata), pp. XIV, 256.

- MAGEE Bryan, *Wagner and Philosophy*, London, Allen Lane-The Penguin Press, 2000, pp. XII, 398.

- MANGANIELLO Dominic, *Joyce's Politics*, London, Boston and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1980, pp. XII, 260.

- MARENGO VAGLIO Carla, *Invito alla Lettura di Joyce*, Milano, Mursia, 1985, pp. 223.

- MARTIN Timothy, *Joyce and Wagner: A Study of Influence*, Cambridge, Eng., Cambridge University Press, 1991, pp. XVIII, 287.

- MCCOURT John, *The Years of Bloom: James Joyce in Trieste 1904 – 1920*, Dublin, The Lilliput Press, 2000, pp. XIV, 306.

- MELCHIORI Giorgio, *I Funamboli. Il Manierismo nella Letteratura Inglese da Joyce ai giovani arrabbiati*, Torino, Einaudi, 1974, (I ed.: *The Tightrope Walkers. Studies of Mannerism in Modern English Literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1956), pp. XII, 380.

- MELCHIORI Giorgio, «Joyce's Feast of Languages. Seven Essays and Ten Notes», a cura di Franca RUGGIERI, *Joyce Studies in Italy*, Roma, Bulzoni, 1995, vol. IV, pp. 166.

- MELCHIORI Giorgio, *Joyce: Il Mestiere dello Scrittore*, Torino, Einaudi, 1994, pp. XII, 262.

- MELCHIORI Giorgio (a cura di), «Joyce in Rome. The Genesis of Ulysses», *Joyce Studies in Italy*, Roma, Bulzoni, 1984, vol. I, pp. 153.

- MELCHIORI Giorgio, «La Genesi di Dedalus: Dal 'Ritratto dell'Artista' del 1904 a 'Stephen Hero'», in JOYCE James, *Racconti e Romanzi*, *op. cit.*, pp. 519-529.

- MELCHIORI Giorgio, *Verso i Funamboli. Le Collaborazioni a «Lo Spettatore Italiano»*, E-Book4free.com, 2003.

- MELCHIORI Giorgio, *The Whole Mystery of Art. Pattern into Poetry in the Work of W. B. Yeats*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, Publishers, 1979 (I edizione: New York, Macmillan, 1961), pp. XIV, 306.

- NORRIS Margot (edited by), *A Companion to James Joyce's Ulysses*, Boston, Bedford Books, 1998, XIII, 255.

- POUND Ezra, *Joyce: Lettere e Saggi*, Milano, SE, 1989, pp. 380.

- POWER Arthur, *Conversations with James Joyce*, a cura di Clive HART, London, Millington, 1974, pp. 111. Trad. it.: *Conversazioni con Joyce*, a cura di Franca RUGGIERI, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 116.

- F. READ (a cura di), *Pound / Joyce. The Selected Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Critical Essays and Articles about Joyce*, New York, New Directions, 1970.

- REICHERT Klaus, «The European Background of Joyce's Writing», in ATTRIDGE Derek (a cura di), *The Cambridge Companion to James Joyce*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. XVI, 305.

- RUGGIERI Franca (a cura di), «Classic Joyce», *Joyce Studies in Italy*, Roma Bulzoni, 1999, vol. VI, pp. 429.

- RUGGIERI Franca (a cura di), «Fin de Siècle and Italy», *Joyce Studies in Italy*, Roma Bulzoni, 1998, vol. V, pp. 290.

- RUGGIERI Franca, *Introduzione a Joyce*, Bari, Laterza, 1990, pp. 218.

- RUGGIERI Franca, *Maschere dell'Artista. Il Giovane Joyce*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 267.

- RUGGIERI Franca, «Suggestioni Yeatsiane per un "Ritratto dell'Artista"», in DE PETRIS Carla (a cura di), *Yeats Oggi: Studi e Ricerche*, Roma, Pubblicazione del Dipartimento di Letterature Comparate della Terza Università degli Studi di Roma, 1993, pp. 36-42.

- SCHOLES Robert, LITZ Walton A., «Epiphanies and Epicleti», in *James Joyce's Dubliners: Text, Criticism and Notes*, New York, Viking Press, 1969, pp. 253-56.

- SCHOPENHAUER Arthur, *Il Mondo come Volontà e Rappresentazione*, intr. di C. VASOLI, traduzione di P. SAVJ-LOPEZ e G. DE LORENZO, Roma e Bari, Laterza, 2002, pp. LXVI, 566.

- SEIDEL Michael and CRAWFORD Thomas, *Epic Geography: James Joyce's Ulysses: Maps Drawn by Thomas Crawford*, Princeton, Princeton University Press, 1976.

- SENN Fritz and RIQUELME John Paul, *Joyce's Dislocutions, Essays on Reading as Translating*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1984.

- SENN Fritz and O'NEILL Christine, *Inductive Scrutinies: Focus on Joyce*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1995.

- SHAW Bernard, *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Niblung's Ring*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz (Collection of British and American authors), 1913, pp. 256.

- SHAW George Bernard, *Il Wagneriano Perfetto*, traduzione di C. CASTELLI e T. DIAMBRA, Torino, Edizioni di Torino, 1981, pp. XIV, 148.

- SHELLEY Percy Bysshe, «A Defence of Poetry», in *Selected Poetry and Prose*, a cura di Alasdair D. F. MACRAE, London, Routledge English Texts, 1991, pp. 204-233.

- SHELLEY Percy Bysshe, *Difesa della Poesia. In appendice: Inno alla Bellezza Intelligibile, Monte Bianco, Ozymandias*, trad. e cura di Angiola MAZZOLA, Milano, Rusconi, 1999, pp. 192.

- SIDNEY Philip, *A Defence of Poetry*, a cura di Jan Van DORSTEN, London, Oxford University Press, 1973 (ed. riveduta; I ed. Oxford: 1966), pp.112.

- SIDNEY Philip, *Elogio della Poesia*, trad. di Marco PUSTIANAZ Genova, il Melangolo, 1989, pp. 96.

- THOMPSON, *Witness against the Beast: William Blake and the Moral Law*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 256.

- TYSDAHL Bjørn J., *Joyce and Ibsen, a Study in Literary Influence*, Norwegian University Press, Oslo, distribuito da Humanities Press, New York, 1968.

- WEIR David, *James Joyce and the Art of Mediation*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, pp. XII, 235.

- WESTERNHAGEN Curt Von, *Wagner: L'Uomo il Creatore*, Milano Arnoldo Mondadori Editore, 1983 (I ed. originale: 1956), pp. VIII, 612.

- WILDE Oscar, «The Soul of Man Under Socialism», in *De Profundis and Other Writings*, intr. di Hesketh PEARSON, London, Penguin Books, 1986 (I ed. 1954), pp. 17-53.

- WILDE Oscar, «L'Anima dell'Uomo sotto il Socialismo», in *Il Critico come Artista. L'Anima dell'Uomo sotto il Socialismo*, intr. di Silvio PERRELLA, trad. e note di Alessandro CENI, Milano, Feltrinelli (I Classici), 1995, pp. 153-223.

- YEATS William Butler, *Ideas of Good and Evil*, London e Stratford-upon-Avon, 1914 (I ed. 1903), pp. VIII, 238.

- YEATS William Butler, *The Poems*, a cura di Daniel ALBRIGHT, London, Everyman – J. M. Dent, 1994, (I ed. J. M. Dent: 1990), pp. LXXIV, 868.

- YEATS William Butler, *Rosa Alchemica*, a cura di Renato OLIVA, Milano, SE, 1998, pp. 114. (Contiene anche *le Tavole della Legge* e *L'Adorazione dei Magi*).

- YEATS William Butler, *Short Fiction*, a cura di G. J. WATSON, London e New York, Penguin Books, 1995, pp. XLIV, 264.

INDICE DEI NOMI

A

Aberback, Alan David8; 15; 16n; 17n; 20n; 82n
Albright, Daniel..... 63n
Alexander II 12n
Alighieri, Dante..... 44; 125n
Antonucci, Giovanni 133n
Arnold, Matthew 79-80; 148
Aubert, Jacques 7-8

B

Bakunin, Mikhail..... 12; 15n
Banks Burrell, Mary 92n
Barnacle Joyce, Nora.. 107-108; 109n
Barry, Kevin..... 29; 32
Bauerle, Ruth H..... 8
Baumgartner..... 12n
Beethoven, Ludwig van..... 31n; 93n; 98; 123; 165-166; 201; 207n
Behmen 46
Beja, Morris27n; 50n; 52n; 56n; 110n; 143n
Bergson, Henry 39
Bernardini, Piero 105n
Besant, Annie 49
Billi, Mirella..... 56n
Bini, Benedetta..... 56n
Blake, William35; 44–48; 49; 58n; 63n; 125n
Blavatskij, madame 49n
Bloch, Ernst..... 15n
Borach, George 171-172
Bowen, Zack 7; 143n
Brown, Terence 94n
Browne, Thomas 53n
Browning, Robert..... 58
Bruno, Giordano 4; 50n; 154; 155n
Budgen, Frank..... 174; 181
Byron, George Gordon, Lord 35; 45n

C

Cahoon, Herbert 50n
Calogero, Guido 73n
Cancogni, Franca 94n
Carens, James F..... 143n
Castelli 163n
Ceni, Alessandro 82n
Cescatti Olimpio 61n; 63n; 64n
Cescatti, Olimpio 60n; 167n
Chamberlain, Houston..... 16n
Chiavarelli, Lucio..... 133n
Clancy, George..... 105
Conard, Louis..... 33n
Corsini, Gianfranco 46n

D

D'Amico, Masolino..... 81n
D'Annunzio, Gabriele 4; 5n; 146n
Da Fiore, Gioacchino 50-51
Daniele, Silvano 15n; 115n
Darcy, Warren..... 60n
De Angelis, Giulio 37n
De Angelis, Palmira 146n
de Chantpie Leroyer 33n
De la Cruz, San Juan 50
De Lorenzo, Giuseppe..... 23n
De Petris, Carla 56n; 80n
Deane, Conor 29n

Deane, Seamus 33n
Deathridge, John 25n
Diambra 163n
Dorsten van, Jan 40n
Dostoevskij 127

E

Eco, Umberto 33n
Eliot, Thomas Stearns..... 35n
Ellis, William Ashton 5n; 6; 25n; 113n; 115n; 195n
Ellmann, Richard…...6; 12n; 16n; 20; 24n; 29; 32n; 35n; 37n; 44n; 45; 58n; 82n; 105; 147n; 171n
Evans, Edwin 20n

F

Fatta, Corrado..... 73n
Ferrero, Guglielmo 148; 150
Feuerbach, Ludwig Andreas .. 8; 11; 12n; 16; 22n; 192
Flaubert, Gustave 33n
Frauenstädt..... 191
Frith 154

G

Gabler, Hans Walter..... 37n
Gabrieli, Vittorio 79n
Gaillard, Karl 82n
Gallia, Francesco..... 18; 69
Gesù di Nazareth. ……134-138
Gifford, Don..... 176n
Gillespie, Michael Patrick 20
Giovanni, San..... 134-136
Giudici, G..... 35n
Goethe, Johann Wolfgang von 124-125n
Gogarty, Oliver St. John 107
Gregory, Lady Augusta 109; 158
Gutman, Robert..... 34; 35n

H

Hafiz 35
Hart, Clive..... 126n
Hauptmann, Gerhart ... 29; 110n
Healey, G. H. 62n; 141n
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich……..11n; 72–74; 76n; 85; 192
Heine, Heinrich 21
Heintze, Wilhelm 12n
Herwegh, Georg ... 34; 191; 193
Heubner, Otto Leonhard..... 12n
Hollinrake, Roger..... 60n
Hyde, Douglas..... 158

I

Ibsen, Henrik5; 29; 32; 77; 95–96; 110; 111; 121; 125; 127; 133
Irving, Henry..... 81
Isotta, Paolo……14n; 19n; 25n; 30n; 70; 84n; 89n; 160n; 189;190n

J

Jacobs, Robert Louis 100n
Johnson, Jeri..... 20n
Joyce, Stanislaus……. 24; 35; 44; 45; 46; 49; 62n; 140-141; 144; 145n; 152

K

Kant, Immanuel..... 23n; 193
Keynes, Geoffrey 47n
Knowles, Sebastian D.G..... 8

L

Laube, Heinrich..... 11; 21n
Leadbeater..... 49

Lehrs 192
Leonardo da Vinci..... 124-125
Liebermann, Max 93n
Linati, Carlo . 51n; 96; 147; 148
Lorenzini, Niva 5n
Lullo, Raimondo 54; 55n

M

Mack, Dietrich 15n
Magee, Bryan…..8; 13n; 21n; 93n; 94n; 147; 148n
Magee, Elizabeth..... 60n
Mangini, Marzio..... 113n
Maria Vergine 134-136
Martin, Timothy…...7; 64; 76n; 145n
Marx, Karl..... 11n
Mason, Ellsworth 29; 32n
Mazzola, Angiola 36n
Melchiori, Giorgio…..24n; 26n; 27n; 29n; 33n; 46n; 51n; 55n; 80n; 116n; 140n; 146n; 148; 150
Mendelssohn 20
Mila, Massimo 30n
Millington, Barry….60n; 61n; 63n; 64n; 166n
Monicelli, Giorgio..... 51n
Munkacsy, Mihaly……92; 93n; 133; 135-138

N

Nietzsche, Friedrich ... 5; 8; 79n

O

Olcott 49
Oliva, Renato……..51n; 53n; 54n; 55n; 57n

P

Paracelo..... 46
Pater, Walter 4
Pavese, Cesare..... 33n
Pearse, Patrick..... 105
Pilato, Ponzio 135; 136
Platone 48n; 148n
Pocar, Ervino..... 30n
Pound, Ezra..... 172
Power, Arthur ……126n; 127n; 128n; 129
Principe, Quirino 61n
Proust..... 128
Pustianaz, Marco 40n

R

Read, Forrest..... 172n
Richards, Grant 29; 151
Ritter, Karl 194
Röckel, August..... 15-16n
Ruggieri, Franca…..7; 26; 27n; 29n; 33n; 36n; 39; 40n; 55n; 56n; 57; 62n; 92; 93n; 94; 95n; 126n; 146n
Russel, George 49

S

San Francesco d'Assisi 50
Sand, George..... 33n
Sanesi, Roberto 48n
Savj-Lopez, Paolo 23n
Schelling 192
Schopenhauer, Arthur…..8; 22; 23n; 79n; 147; 148n; 191–94
Seidman, Robert J. 176n
Sellar, E. C. 16n
Sendivogius, Michael 50
Shakespeare, William98; 201; 207n
Shaw, George Bernard . 163–65
Shelley, Percy Bysshe ... …..34; 35–38; 40; 41–44; 45n; 47

Sidney, Philip……34n; 35; 40–41; 47
Skelton, G. 100n
Slocum, John J. 50n
Spencer, Stewart…….60n; 61n; 63n; 64n; 166n
Spencer, Theodore..... 50n
Splendore, Paola..... 56n
Swedenborg..... 50
Synge 30; 31n; 126-127

T

Thackeray..... 155; 156n
Tolstoj, Lev Nikolaevič..... 110; 127n
Trusler..... 47n

U

Uhlig, Theodor..... 17; 22

V

Vaglio Marengo, Carla..... 94n
Varini, Sergio..... 10n; 23n
Vasoli, Cesare 23n
Verlaine, Paul..... 131

W

Wagner, Cosima..... 9
Watson, G. J..... 51n
Weinlig 194
Wilde, Oscar…….5; 80; 81; 82n; 111; 112n; 155–56;
Wille 194

Y

Yeats, William Butler.. ……..5; 30; 31n; 35; 44; 45n; 49–59; 62n; 63n; 65; 109; 116; 117n; 133; 158

Z

Zecchi, Stefano..... 48n

INDICE

INTRODUZIONE

ALLE ORIGINI DEL “DRAMA” 4

CAPITOLO I

RICHARD WAGNER: IL PERIODO ZURIGHESE 9

I.1. Implicazioni e suggestioni 9
I.2. Gli scritti zurighesi 14

CAPITOLO II

IL COMPITO DELL’ARTISTA 24

CAPITOLO III

LA NOZIONE DI “NECESSITÀ” 66

CAPITOLO IV

LA NOZIONE DI “POPOLO” 70

CAPITOLO V

L’ESSENZA “COMUNITARIA” DELL’ARTE 79

CAPITOLO VI

LA NOZIONE DI “ARTE INTEGRALE” 87

CAPITOLO VII

“DRAMA” COME INTRECCIO DI PASSIONI E SENTIMENTI 97

CAPITOLO VIII
ARTE E LIBERTÀ 101

CAPITOLO IX
CONCEZIONE RIVOLUZIONARIA DELL'ARTE 114

CAPITOLO X
ARTE E VITA, "DRAMA AND LIFE" 122

CAPITOLO XI
DEGRADAZIONE DELL'ARTE MODERNA 151

CAPITOLO XII
PAROLA E MUSICA IN «SIRENS»…… 171

EPILOGO……..184

APPENDICE "A"
FRAMMENTO DI R. WAGNER, *AUTOBIOGRAFIA*……..191

APPENDICE "B"
R. WAGNER, *ART AND REVOLUTION*……...195

BIBLIOGRAFIA……...210

INDICE DEI NOMI……..224