

ILARIA NATALI

L'INFERNO IRLANDESE

Breve viaggio nell'opera di Synge, Yeats e Joyce

ABSTRACT: Visions and representations of Hell in the works of J.M. Synge, James Joyce and W.B. Yeats often originate in a conflation of the Irish and Italian literary traditions, where references to Dante's *Divine Comedy* are intermingled with elements deriving from old Irish stories of the Otherworld.

KEYWORDS: Irish Modernism; Dante; Old Irish Tales; Hell

In *The Aran Islands* (1907) di John Millington Synge, opera variamente definita in relazione a giornalismo letterario, resoconto di viaggio, diario e *memoir*, il viaggiatore lascia le isole per muovere alla volta di Dublino alla vigilia del cosiddetto "Ivy Day," anniversario della morte del politico irlandese Charles Stewart Parnell. Il treno di mezzanotte da Galway è affollato di passeggeri in procinto di unirsi alle celebrazioni e l'atmosfera si fa subito vivace, con eccessi di entusiasmo e di ebbrezza che finiscono per causare disordini tra soldati e marinai alla fermata di Ballinasloe. La vicenda culmina come segue:

Peace was made after a moment of uproar and the soldiers got out, but as they did so a pack of their women followers thrust their bare heads and arms into the doorway, cursing and blaspheming with extraordinary rage.

As the train moved away a moment later, these women set up a frantic lamentation. I looked out and caught a glimpse of the wildest heads and figures I have ever seen, shrieking and screaming and waving their naked arms in the light of the lanterns. (Synge 1999, 89)

Il contrasto tra questa scena e le descrizioni delle Aran nelle pagine precedenti è stridente: all'armoniosa tranquillità della vita nelle isole si sostituisce un tumulto dominato da aggressività selvaggia. Per evidenziare ulteriormente che il viaggiatore si è oramai distaccato da una "simple life, where all art is unknown" (16), anche la prosa diviene più *artful*, ricercata e densa di suggestioni, mentre, in modo parallelo e contrario, il linguaggio delle donne sfuma in una progressione discendente (da imprecazioni, a lamenti, ad urla), facendosi sempre più inarticolato.

L'ammassarsi anonimo e indistinto di parti di corpi e l'inseguirsi di voci d'ira e di dolore fanno correre il pensiero alla degradata e stravolta umanità dell'Inferno dantesco, fonte a cui l'immaginario di Synge pare attingere qui con abbondanza. Nel lasciare le isole, il viaggiatore varca una soglia che ricorda quella della città dolente, oltre la quale si incontrano "sospiri, pianti e alti guai" (III, v. 22) e si rincorrono "parole di dolore, accenti

d'ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle" (vv. 26-27); entrambi i viandanti avvertono il violento impatto di una nuova realtà soprattutto attraverso sensazioni uditive, per assenza o scarsità di luce. Non mancano, nel brano di Synge, delle eco dell'ultima parte del Canto III, in cui le anime che "Bestemmiavano Dio e lor parenti" (v. 103) si accalcano sulle rive dell'Acheronte.

Non sembra trovare riscontro nel testo di Dante, invece, l'attenzione quasi esclusiva che Synge riserva alla torma di donne scomposte, che cattura lo sguardo del viaggiatore e vibra di carica seduttiva, suggerita dall'insistenza sulla nudità delle loro braccia. Questo aspetto va forse letto alla luce dell'interpretazione che Foster propone di *The Aran Islands* nel suo complesso: secondo lo studioso, il testo poggia sulla tradizione folclorica dell'isola verde con particolare riferimento a "the old Irish voyage tales" (1993, 111). Era tipica delle antiche storie di viaggio irlandesi la presenza di figure femminili ammalianti e impetuose (Bekkhuis 2019), alle quali Synge pare qui ispirarsi per popolare uno scenario infernale altrimenti prettamente dantesco. In definitiva, quindi, *The Aran Islands* si configura come "a kind of prose *immram*" (Castle 2001, 118) in cui si affacciano riferimenti a Dante e alla Commedia, in un intreccio di immagini e tradizioni tutt'altro che ignoto al primo Novecento, ma che vale la pena di approfondire di seguito.

Innanzitutto, pare utile offrire una brevissima descrizione di alcuni antichi generi letterari irlandesi, per quanto sia difficile demarcare con precisione i confini. L'appena menzionato *immram* o *imram* è un viaggio per mare, in genere verso occidente e senza meta precisa, che approda in isole ultraterrene; la differenza non è pronunciata rispetto all'*echtra* o *echtrae*, che narra di avventure o spedizioni in cui si incontra una dimensione soprannaturale, spesso raggiunta dal fondo di un lago, entrando in una caverna o attraversando nebbie magiche. Entrambi di origine precristiana ma presto cristianizzati, i primi *immrama* ed *echtrae* ci sono giunti in testimonianze datate attorno al settimo o all'ottavo secolo. Quando l'accento cade sulla descrizione del mondo ultraterreno piuttosto che sul viaggio, il racconto si definisce *fís*, vale a dire "visione," tipo di testo comunemente di origine cristiana e dai fini edificanti. Tra gli esempi più noti dei generi sopra menzionati, ricordiamo, in approssimativo ordine cronologico della prima trasmissione scritta: *Immram Brain* (spesso classificato come *echtra*), *Visio Fursei*, *Fís Adamnáin*, *Echtra Conlai*, *Immram Curaig Máele Dúin*, *Navigatio Sancti Brendani*, *Visio Tnugdali*, *Purgatorium Sancti Patricii*, *Immram Curaig Ua Corra*. In rapporto a tutte queste forme di viaggio, gli studiosi sottolineano di frequente che l'odissea è un itinerario nel sé prima ancora che nello spazio, che pur rimane geograficamente ben definito; questo aspetto permette di dare senso a trame che altrimenti appaiono spesso come un insieme inorganico e frammentario di episodi.

Tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, dantisti quali Villari, Grion, D'Ancona, Rajna e Boswell approfondiscono punti di contatto tra i sopraccitati generi del viaggio favoloso e la *Divina Commedia*, in parte già noti a partire da Benvenuto da Imola. A raccogliere ed estetizzare questo discorso storico-critico sono soprattutto gli scrittori del Novecento anglofono; Dante è una presenza più che pervasiva per il Modernismo in genere, ma nelle opere degli scrittori irlandesi, spiega Boitani, è al centro

di un “intricate pattern of literary history, where every author is not only metamorphosing Dante but also rewriting his predecessor, or predecessors, who had rewritten Dante” (2011, 37). Interessante osservare, quindi, come questo processo di tessitura e ritessitura di fonti sia spesso condotto nella consapevolezza che, a sua volta, l'opera del fiorentino potrebbe affondare le proprie radici proprio nella tradizione letteraria irlandese.

Oltre che come una trama di interrelazioni, è lecito visualizzare il rapporto tra *immrama*, *echtraí*, *físi* e la *Commedia* come una sorta di cortocircuito, il risultato di uno scontro tra tensioni opposte. Dopotutto, gli antichi generi irlandesi conoscono nuova fortuna dal tardo Ottocento grazie al cosiddetto Revival, tentativo di sviluppare e rafforzare un'identità letteraria e politica nazionale a partire dalla riappropriazione di un patrimonio culturale in parte dimenticato. Come si colloca in questo contesto Dante, che per il Novecento è baluardo apolide di cosmopolitismo, ed incarna idee di multilinguismo, pluristilismo e universalità ben lontane dalle visioni monologiche nazionaliste? Le modalità di integrazione dell'antico racconto di viaggio con l'opera dantesca sono in genere personalissime per le figure cardine della letteratura irlandese moderna, e offrono uno sguardo sulle loro diverse modalità di rapportarsi all'ideologia del proprio tempo. In queste pagine, per economia di discorso, mi limito a considerare tre autori, J.M. Synge, James Joyce e W.B. Yeats, riservandomi in futuro di estendere l'indagine a figure altrettanto significative, tra cui George Russell (AE) e Samuel Beckett.

Il fascino esercitato dal grottesco prerinascimentale su Synge, che emerge appieno in *The Playboy of the Western World*, procede sì dalle antiche saghe irlandesi, ma anche da un contesto europeo di ampio respiro. Durante un soggiorno in Italia nel 1896, Synge si ferma soprattutto a Firenze e a Roma, studia arte e giunge a padroneggiare la nostra lingua con tanta sicurezza da tradurre Petrarca e Leopardi in Irish English. Presumibilmente è in questo periodo che legge Dante in italiano e, come riferisce Bourgeois, scrive ad un amico che nella traduzione della *Commedia* di Cary è andato perduto tutto il “curious eager charm” dell'originale (1913, 25). Questi sono anche gli anni che Synge dedica alla stesura di *Vita Vecchia* (1895-7), il cui titolo palesa un processo di derivazione dantesca: l'opera, un prosimetro in imitazione del fiorentino, contiene sedici poesie di tema prettamente amoroso, e si definisce “vecchia” perché intrisa dell'estetica decadente francese di fine secolo. Secondo Kiberd, Synge emula e trasforma dichiaratamente l'opera di Dante, ma al contempo rilegge anche “the finest poems of medieval Irish romance” (1979, 98) tramite una selezione strategica: della letteratura medievale irlandese tralascia varie tipicità, quali le lunghe e monotone elegie degli eroi o le liste di successi in battaglia, per cogliere solo i momenti più sentimentali e ricchi di emozione. Con questa operazione discriminatoria, *Vita Vecchia* può porsi in limine tra più tradizioni culturali, che sono messe a contatto sulla base di affinità tematiche.

La permanenza in Italia è per Synge una parentesi tra lunghi periodi trascorsi in Francia, dove frequenta l'università, incontra W.B. Yeats e stringe amicizia con Richard

Irvine Best, che sarebbe presto divenuto un insigne studioso di mitologia celtica. La contaminazione interculturale, quindi, è parte dello stesso processo formativo di Synge, che pur appassionatamente impegnato nel Revival e dedito alla causa dei contadini irlandesi, manifesta diffidenza nei confronti di quello che definisce “wilful nationalism” (1971, 107) e crede sia essenziale “[to] teach Ireland again that she is part of Europe” (1966, 400). Per Synge, la funzione di Dante, così come di altri modelli italiani e stranieri, è quella di dare risalto ad una letteratura irlandese che non è solo lungi dal rappresentare una mera estensione provinciale di quella inglese, ma anche parte integrante e attiva di una dimensione culturale cosmopolita.

Sempre a Parigi, nel 1903, Synge incontra James Joyce, con cui instaura un rapporto d'amicizia continuativo benché punteggiato di discussioni e divergenze di vedute artistiche. Per quanto non sempre armoniosi, i colloqui con Synge devono avere trasmesso molto a Joyce, che, di una decina di anni più giovane del collega, paventa di essere visto come suo allievo e scrive al fratello nel 1907: “I suppose when Dubliners appears they will speak of me and my master Synge” (1966, 211). Tra gli studiosi che hanno dato corpo ai timori di Joyce è Patrick Loneran, il quale suggerisce un collegamento tra l'episodio “Circe” di *Ulysses* e la scena menzionata sopra, il viaggio in treno in *The Aran Islands* (Loneran 2013, 66). In realtà, tra le due opere è difficile intravedere elementi di continuità, eccetto un alone di allusioni intertestuali simili che circonda entrambe. Nota Reynolds, infatti, che “Circe” è “a Dantean Hell, not at all the Hell of Milton or Blake” (1981, 46), di fatto sviluppando un discorso già avviato dai contemporanei di Joyce: dopo aver letto una bozza dell'episodio, il 20 aprile 1921 Ezra Pound dice che è “Magnificent, a new Inferno in full sail” (1967, 189) e con analogo entusiasmo, il 21 maggio dello stesso anno, T.S. Eliot definisce tutta la seconda parte di *Ulysses* “superb – especially the Descent into Hell, which is stupendous” (2011, 455).

Non erano sfuggiti a Pound ed Eliot i numerosi punti di contatto tra “Circe” e l'*Inferno*, tra cui figurano metamorfosi grottesche, immagini orrifiche, costanti giochi di onomatopee e di suoni disarmonici. In *Ulysses*, Leopold Bloom è il novello pellegrino dantesco che prima si smarrisce (15.232), poi “walks on towards hellsgates” (15.577-8) e incontra, ad esempio, il proprio avo trasfigurato in una sorta di arpia (15.2460) o Father Dolan che “surse a la vista” in modo decisamente meno austero di Farinata (15.3667-9, *Inf. X*, v.52).¹ Consolida la connessione tra i due testi anche l'impianto concettuale adottato da Joyce per costruire l'episodio, forse ispirato alla legge del contrappasso. Nell'*Inferno* dantesco, com'è noto, la punizione procede per analogia o per contrasto rispetto alla colpa che la origina, declinandosi a seconda del peccatore. In “Circe” il contesto è psicologico anziché teologico, ma il principio è affine: tutti gli eventi, per quanto assurdi, prendono forma in risposta ai timori, alle debolezze e ai sensi di colpa di un personaggio in particolare. Curiosamente, però, a rivestire il ruolo del reo infernale è ancora Bloom, al contempo viandante e anima dannata, che “gurgles” frasi poco

¹ Come consuetudine, i riferimenti all'edizione di *Ulysses* a cura di H. W. Gabler sono indicati con numero di episodio e riga.

comprensibili (15.3057) come gli accidiosi che, immersi nella palude, “gorgogliano” un inno “ne la strozza, / ché dir nol posson con parola integra” (VII, vv.125-6).

È sempre tramite un principio strutturale che il surreale e onirico episodio “Circe” entra in contatto anche con la tradizione di *immram*, *echtra* e *fís*.² Ne illustra molto efficacemente i meccanismi Maria Tymoczko, che vale la pena di citare per esteso:

In a dream, whatever the logic of the events, the action is internal to the dreamer; nothing actually happens in the external world. In *Nighttown*, by contrast, events happen in the physical world itself, and in the episode the narrative line proceeds and develops; although some of the events are internalized to the characters, this is not the sole level of the activity. This tension between, on the one hand, startlingly defamiliarized object and event and, on the other, forward narrative movement is characteristic of stories of the Irish otherworld at every period (1994, 192).

Come nel viaggio favoloso dell'antichità irlandese, l'avventura dei protagonisti in “Circe” è una versione distorta ed esagerata di esperienze e situazioni naturali, che si situano in una precisa cornice spazio-temporale ed ‘esistono’ nella storia. A sottolineare che nell'episodio di *Ulysses* le reminiscenze culturali irlandesi coesistono con allusioni alla *Commedia* è anche la comparsa, o meglio la ricomparsa di John Canon O'Hanlon, che troviamo intento ad esporre un orologio a mo' di ostensorio (15.1128-30). Al di fuori del mondo fittizio del romanzo, O'Hanlon era un sacerdote e studioso cattolico di cui Joyce conosceva bene le opere agiografiche, specie le opinioni riguardo a Fursa (o Fursay): “The sublime Dante has even borrowed the plot of his *Divina Commedia* from the celebrated vision of this saint” (1875, 223).

Il testo *Lives of the Irish Saints* di O'Hanlon, con *An Irish Precursor of Dante* di Boswell, è stato identificato da John McCourt quale fonte impiegata da Joyce per un articolo pubblicato nel 1912 su *Il piccolo della sera*, intitolato (in questo caso sì, con un ammiccamento a Synge) “Il miraggio del pescatore di Aran: La valvola dell'Inghilterra in caso di guerra.” Argomento del contributo è una giornata trascorsa sull'isola di Aranmore, breve tregua all'esilio autoimposto di Joyce, che si fa subito pretesto per discutere temi cari al Revival e ricordare agli italiani in tono di beffa il loro debito alla cultura irlandese:

Una copia medioevale delle visioni di Fursa dipinge il viaggio del santo dall'inferno al paradiso, dalla tetra valle dei quattro fuochi fra le schiere diaboliche su per l'universo fino alla luce divina, riflessa da innumerevoli ali angeliche. Queste visioni avrebbero servito da modello al poeta della *Divina Commedia* venerato, dai posteri, al par di Colombo, perché fu l'ultimo a visitare ed a descrivere i tre regni delle anime (Joyce 1969, 232).

Quando Joyce scrive questo articolo, la sua conoscenza del testo dantesco in lingua originale è già approfondita e, come ho dimostrato altrove (2020), condotta indagando scrupolosamente l'apparato critico di almeno due commentatori della *Commedia*, Biagioli e Camerini. Meno chiaro, invece, è quanto Joyce sapesse effettivamente

² Per mancanza di spazio non mi soffermo qui a considerare come questi elementi si combinano e fondono con il parallelo omerico, noto principio strutturale di *Ulysses*.

dell'antica letteratura irlandese, che spesso rievoca nella propria opera, ma mai con riferimenti specifici e riconoscibili. Nell'Irlanda del tempo era facile avvicinarsi ai generi del viaggio favoloso, ben presenti nella cultura popolare, riproposti da P.W. Joyce e Stokes, nonché pubblicati da periodici quali *The United Irishman* e *Dana*. Tuttavia, Joyce potrebbe aver trovato spunto per sviluppare competenze in questo ambito proprio nel corso delle sue ricerche su Dante, prima grande ispirazione letteraria della sua gioventù: mentre, infatti, i primi appunti disponibili dello scrittore sulla *Divina Commedia* risalgono al 1899 circa (MS NLI 36,639/1), si incontrano annotazioni che denotano uno studio accurato di poesia e folclore celtico solo nel 1917, in un quaderno redatto in vista della composizione di *Ulysses* (MS NLI 36,639/3). Qui, Joyce significativamente si interessa alla visione dell'inferno proposta dagli antichi testi irlandesi, ma non pare consultare fonti primarie; trascrive, piuttosto, un brano tratto da *Perlen der irischen Literatur* dello studioso Julius Pokorny, in cui si specifica che "Die Irische heidnische religion kennt keine Hölle" ("La religione pagana irlandese non conosceva l'inferno," poi trasformato in *Ulysses* nel meno preciso "no trace of hell in ancient Irish myth," 10.1082).

Secondo Ellmann, ne "Il miraggio del pescatore di Aran" Joyce "came round to sharing Ireland's primitivism" (1982, 325), finendo per condividere degli atteggiamenti tipici della cultura nazionalista che aveva osteggiato e rifiutato sin dagli anni dell'università. Eppure, nel testo pare di vedere non tanto un'accettazione delle posizioni incoraggiate dal Revival, quanto piuttosto un esercizio di stile e di piglio satirico che troverà piena espressione più tardi in *Ulysses*. Non dimentichiamo che le figure ricorrenti dell'articolo, Dante, Fursa(y) e Brendan, sono anche tra gli eroi e simboli del passato irlandese incisi sugli ornamenti alla cintura del Cittadino in "Cyclops," episodio che costituisce forse l'attacco più diretto e duro sferrato da Joyce al Revival. Qui, all'interno delle interpolazioni sono messe in parodia le imitazioni degli stili bardici e denigrate le scelte storiografiche dei *revivalists*: lo scrittore abbraccia e accoglie nell'intero *Ulysses* quanto i promotori della rinnovata cultura irlandese espungevano dagli antichi testi, perché troppo tedioso, grottesco, triviale, indecoroso, o semplicemente perché troppo "Wild and improbable," come scrive O'Grady (1881, 202). Joyce reagisce, in pratica, allo stesso principio di selezione adottato da Synge in *Vita Vecchia*, al 'dimenticare' gli aspetti della produzione medievale irlandese meno attraenti secondo il gusto moderno, muovendo, invece, al recupero totale e incensurato del passato letterario nazionale, poi alla sua apertura verso altre culture. A differenza di Synge, il suo proposito non è di mettere in rilievo il carattere europeo della *Irishness*, ma bastardizzarla, pluralizzarla tramite la presenza dell'altro, come avviene in *Finnegans Wake*, dove ogni senso di centralità culturale subisce un'invasione ed è sconfitta. L'incontro e integrazione dei mondi ultraterreni di origine dantesca e irlandese, quindi, per Joyce è anche un gesto politico liberatorio, una dissoluzione di ogni centro nazionale e culturale. Un discorso analogo riguarda le modalità di questa ibridazione: il fatto che negli scritti di Joyce si avvertano le eco non solo dell'opera di Dante, ma anche delle sue interpretazioni critiche è una procedura già nota al Modernismo anglofono, ed evidenziata da Corti rispetto ad Ezra Pound (1984). In Joyce, tuttavia, si avverte più forte la dislocazione del confronto

storico-critico sul piano letterario: si ha un vero e proprio rimpasto di tipologie testuali, in cui la letteratura attira a sé la sua stessa teoria ed interpretazione, facendosi allo stesso tempo sommamente autoreferenziale ed aperta a modelli di comunicazione extra-letterari.

Alle fonti già indicate da McCourt per l'articolo "Il miraggio del pescatore di Aran" può forse aggiungersi anche l'opera dello stesso Yeats, che in almeno due occasioni fa riferimento alle possibili influenze irlandesi sulla *Commedia* con termini simili a quelli impiegati da Joyce. Nel 1897, in un articolo per *The Irish Homestead*, spiega che "The legends that gave Dante the structure of his poems are believed to have been Irish legends of the visions seen by devout persons in a little island in Lough Derg" (2004, 368), il lago dove pare si collochi la leggendaria visione di San Patrizio. Pochi anni più tardi, riprende e approfondisce questa idea in "Happy and Unhappy Theologians," parte di *The Celtic Twilight*, dove ricorda "those old Irish visions of the Three Worlds, which are supposed to have given Dante the plan of the *Divine Comedy*" (1902, 75).

"Happy and Unhappy Theologians" è risultato di una contaminazione tra studio folclorico e *imaginative fiction*, nonché di elementi pagani e cristiani. Sebbene tra le diverse componenti il legame rimanga poco armonico, è chiaro che Yeats stia seguendo un disegno tipico del Revival: richiamare le origini dell'Irlanda precristiana, ancora viva nelle aree rurali, permette di rinsaldare le spaccature religiose della nazione e superare divisioni linguistiche, ideologiche e politiche. Il pensiero originario e originante del folklore contadino assume qui, però, una funzione ulteriore e più specifica, poiché è anche la chiave per negoziare tra diverse versioni della leggenda irlandese, e tra queste e la *Commedia*. Infatti, Yeats riporta le parole di un eccentrico "man in a Galway village" (1902, 74) che narra di due sue visioni, una dell'Inferno e una del Purgatorio. La prima è descritta come segue:

I have seen Hell myself. I had a sight of it one time in a vision. It had a very high wall around it, all of metal, and an archway, and a straight walk into it, just like what 'ud be leading into a gentleman's orchard, but the edges were not trimmed with box, but with red-hot metal. And inside the wall there were cross-walks, and I'm not sure what there was to the right, but to the left there were five great furnaces, and they full of souls kept there with great chains. So I turned short and went away, and in turning I looked again at the wall, and I could see no end to it (1902, 77).

È particolarmente appropriato che, prima di riferire la 'testimonianza,' Yeats si premuri di sottolineare come il mondo ultraterreno della tradizione irlandese abbia ispirato la *Commedia*, poiché queste immagini propongono un'intersezione analoga. Le mura ricordano quelle della città di Dite, che a Dante "parean che ferro fosse" (*Inf.* VIII, v. 78); le fornaci roventi che raccolgono i peccatori, indipendentemente dalla colpa di cui si sono macchiati, compaiono invece in *Visio Fursei*, dove le anime sono fuse come metallo (Boswell 1908, 219), e in *Fís Adamnáin*, dove bruciano per dodici anni prima di passare ad un nuovo tormento (Boswell 1908, 36). Il messaggio sotteso al testo di Yeats è chiaro: la visione dell'aldilà, qui percepita dal narratore quasi come intrusione in una

dimensione elitaria (“a gentleman’s orchard”), non è appannaggio della grande storia letteraria, ma nasce dalle esperienze e dalla tradizione orale delle classi più povere, cui appartiene in modo istintivo e spontaneo.

Nell’articolo “The Message of the Folk-lorist” comparso su *The Speaker* nel 1893 (lo stesso anno della prima edizione di *The Celtic Twilight*), Yeats segue una linea di pensiero simile, e afferma che i grandi esponenti della letteratura mondiale, ivi compreso Dante, “were little more than folk-lorists with musical tongues” (2004, 210): le loro opere sono espressione raffinata di immagini che nascono dal popolo, e che tra il popolo continuano a diffondersi e svilupparsi. Si sofferma, infatti, a considerare la scarsa originalità del Canto XIII dell’*Inferno*, scrivendo che “the Swedes had need neither of Dante nor Spenser to tell them of the living trees that cry or bleed if you break off a bough” (2004, 210).³ “The Message of the Folk-lorist” ha tono piuttosto propagandistico e poco approfondisce i concetti esposti, ma ha il pregio di mettere in relazione l’origine delle leggende sul mondo ultraterreno con la dottrina di ispirazione poetica di Yeats, che già si manifesta in nuce: i grandi autori del passato, incluso Dante, hanno fatto ricorso a tutto lo scibile per verbalizzare un’esperienza archetipa e condivisa, “something [they] had seen or experienced in the exaltation of [their] senses” (2004, 421). In questo senso, Yeats stesso si pone in continuità con Dante, descrivendo in “The Eaters of Precious Stones” una propria visione: un’oscura voragine in cui riconosce “the Celtic Hell, and my own Hell, the Hell of the artist” (1902, 167).

Ha natura semi-visionaria anche un’opera molto più tarda di Yeats, “Cuchulain Comforted” (1939), scritta poco prima della morte, quando l’autore forse rifletteva, se non su “my own Hell,” almeno sull’idea di aldilà. La poesia descrive come, al momento del trapasso, il leggendario eroe irlandese Cuchulain sia accolto da “Shrouds” (1957, 634; v. 4) che gli chiedono di abbandonare l’armatura e di cucirsi un sudario, operazione alla quale assistono cantando con voce di uccelli. Il luogo in cui si trova l’eroe, notano anche Bornstein (1979, 112-13) e Fantaccini (2009, 32-33), ricorda molto l’*Inferno* dantesco: nei primi versi è palpabile un riferimento alla selva dei suicidi del Canto XIII, mentre la menzione di crune dell’ago (v. 16) pare un richiamo al Canto XV (v. 21), dove compaiono i violenti contro Dio. È vero che, come abbiamo visto, Yeats portava proprio il Canto XIII ad esempio di immaginario poco originale, ma qui l’*Inferno* è richiamato distintamente tanto nella forma (la poesia è in terza rima) quanto nelle tematiche. Una di queste è il problema del *dire*: nel Canto XIII, Dante-personaggio è insolitamente taciturno, non parla né con Virgilio né con le anime sino ai vv. 82-84, poi ripiomba subito nel silenzio. In modo simile, Cuchulain non profferisce verbo, o almeno niente di ciò che dice è riportato dal parlante; altrettanto reticente, poi, è il testo stesso, parco nel fornire informazioni e ‘collaborare’ con il lettore per orientare il senso.

L’immaginario infernale dantesco, quindi, è vivido nella poesia, ma al contempo spiazzante, perché niente suggerisce che Cuchulain abbia raggiunto un luogo di

³ Oltre alla *Commedia*, Yeats pensa a *Faerie Queene* (I.ii.30) di Spenser, dove sanguina un ramo spezzato.

punizione e disperazione.⁴ L'eroe, che della propria morte non pare consapevole, è impegnato in un benefico rito di passaggio teso, come indica il titolo, ad arrecare conforto e consolazione. Forse Cuchulain non abita ora nessuno dei 'tre mondi' ma un luogo di transizione, un vestibolo dove le anime di "Convicted cowards" (v. 21) lo preparano ad accettare una nuova condizione. Così come i pavidi fanno in vita, queste "bird-like things" (v. 8) sono incapaci di azione propria, e anche nel mondo ultraterreno devono fare tutto "in common," all'unisono (v. 24).

L'idea di un vestibolo popolato di codardi inevitabilmente ci riporta alla *Commedia*, in particolare all'Antinferno, dove ad espiare la propria colpa sono le anime dei vili, assieme agli angeli che non presero posizione quando Lucifero si ribellò a Dio. Questa categoria di creature celesti, non contemplata dalle Scritture, è un tratto d'unione con la tradizione dell'*immram*: la *Navigatio Sancti Brendani*, sia nella versione latina (ca. IX secolo) che in quella anglo-normanna (inizio XII secolo), descrive un *Paradisus Avium*, dove a prendere la forma di bianchi volatili sono proprio gli angeli 'neutrali,' relegati su un'isola solitaria sino al giorno del giudizio. La catena di relazioni entro la quale si situano gli "Shrouds" di Yeats si fa ancor più ampia e più complessa se si tiene conto che le anime umane si presentano spesso in forma alata nell'antica letteratura irlandese, come avviene in *Immram Curaig Máele Dúin*, dove i viaggiatori incontrano un'isola di volatili dal piumaggio colorato che intonano salmi (Stokes 1888, 492), e in *Immram Curaig Ua Corra*, dove angeli e anime si raccolgono in stormi (Stokes 1893, 33; 43).⁵

"Cuchulain Comforted" è comunemente letta alla luce della concezione purgatoriale enunciata da Yeats in *A Vision*, in cui una fase ("The Shiftings") prevede che il defunto sperimenti l'opposto di quanto ha definito la sua vita (2015, 169); in questa luce, Toomey trova "unambiguous" che Cuchulain sia costretto a trasformarsi nell'antitesi di se stesso (2013, 210). Mi pare, tuttavia, che tale interpretazione rimanga irta di interrogativi, poiché non è affatto evidente che l'eroe si unisca alle anime dei vili, né che gli si chieda una radicale trasformazione di sé. Cuchulain, in effetti, pare trovare conforto non solo nell'istruttiva guida delle anime-uccello, ma soprattutto nella fusione del tutto con il tutto, una dimensione dove elementi di ogni tradizione si incontrano.

Nel lungo itinerario artistico che separa "Happy and Unhappy Theologians" e "Cuchulain Comforted," quindi, Yeats modula una riflessione sulle radici comuni di diversi discorsi culturali, soprattutto sulle contaminazioni tra antica tradizione irlandese e *Divina Commedia*. Questa operazione insinua nel suo pensiero un'aporia già in parte esposta da Eagleton (1995, 260): individuare le eco della tradizione letteraria irlandese e riconoscerne strutture di pensiero universali implica metterne in discussione la centralità. D'altra parte, fuori da ogni centro si situa anche l'ispirazione artistica di Yeats, che è

⁴ Come nota Pryor (2011, 196), "Cuchulain Comforted" ricorda la rappresentazione del *Tir na NOg* in apertura di *The King of the Great Clock Tower* (1934), dove "[...] every lover is a happy rogue / And should he speak, it is the speech of birds. / No thought has he, and therefore no words" (vv. 2-4).

⁵ Anche in questo caso, lascio in secondo piano possibili riferimenti all'*Odissea*, menzionando solo che Cuchulain pare in una situazione simile a quella di Ercole nell'Ade: "Attorno a lui, schiamazzo era di morti, / Come d'augei, che da per tutto fuggano, / Spaventati" (XI, v. 181).

apertura, passaggio, ibridazione, costante ritorno. Dante diviene strumento chiave per l'accesso alla "room full of mirrors" di *A Vision*, in cui ogni immagine si rifrange, replica se stessa e permette di cogliere "a moment of European history, of every mind that passes from premise to judgment, of every love that runs its whole course" (2015, 157).

BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI, D., PETROCCHI, G. (ed.). 1966-67. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Milano: Mondadori.
- BEKKHUS, E. 2019. "Men on Pilgrimage – Women Adrift: Thoughts on Gender in Sea Narratives from Early Medieval Ireland." In V. Blud et al. (eds.). *Gender in Medieval Places, Spaces and Thresholds*, 93-105. Londra: University of London Press.
- BOITANI, P. 2011. "Irish Dante: Yeats, Joyce, Beckett." In M. Gragnolati et al. (eds.). *Metamorphosing Dante: Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, 37-59. Berlino e Vienna: Turia + Kant.
- BORNSTEIN, G. 1979. "Yeats's Romantic Dante." *Colby Library Quarterly* 15/2: 93-113.
- BOSWELL, C.S. 1908. *An Irish Precursor of Dante*. Londra: David Nutt.
- BOURGEOIS, M. 1913. *John Millington Synge and the Irish Theatre*. Londra: Constable & Co.
- CASTLE, G. 2001. *Modernism and the Celtic Revival*. Cambridge: Cambridge U.P.
- CORTI, M. 1984. "Quattro poeti leggono Dante: Riflessioni." *Il lettore di provincia* 59: 5-18.
- EAGLETON, T. 1995. *Heathcliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture*. Londra e New York: Verso.
- ELIOT, T.S. 2011. *The Letters of T.S. Eliot, Volume 1: 1898-1922*. Londra: Faber.
- ELLMANN, R. 1982. *James Joyce*. Oxford: Oxford U.P.
- FANTACCINI, F. 2009. *W. B. Yeats e la cultura italiana*. Firenze: Firenze University Press.
- FOSTER, J.W. 1993. *Fictions of the Irish Literary Revival*. Amsterdam: Rodopi.
- JOYCE, J., ELLMANN, R. (ed.). 1966. *Letters of James Joyce*, vol. 2. Londra: Faber.
- . 1969. *Scritti italiani*, a cura di G. Corsini e G. Melchiori. Milano: Mondadori.
- . 1986. *Ulysses*. In H.W. Gabler (ed.). New York: Vintage.
- KIBERD, D. 1979. *Synge and the Irish Language*. Londra: Macmillan.
- LONERGAN, P. 2013. "J.M. Synge, Authenticity, and the Regional." In N. Alexander, J. Moran (eds.). *Regional Modernisms, Modernisms*, 65-82. Edimburgo: Edinburgh U.P.
- MCCOURT, J. 2018. "Into the West: Joyce on Aran." In K. Ebury, J. Fraser (eds.). *Joyce's Non-Fiction Writings: Outside His Justification*, 127-144. Londra: Palgrave Macmillan.
- NATALI, I. 2020. *Reading the Inferno: James Joyce's Notazioni on Dante's Divine Comedy*. Roma: Bulzoni.
- O'GRADY, J.S. 1881. *History of Ireland*, vol. 1. Londra: Sampson Low & Co.
- O'HANLON, J. 1875. *Lives of the Irish Saints*, vol. 1. Dublino: Duffy and Sons.
- OMERO. 1742. *Odissea*. Tr. it. di A.M. Salvini. Padova: Stamperia del Seminario.
- ORLANDI, G., GUGLIELMETTI, R.E. (EDS.). 2017. *Navigatio Sancti Brendani*. Firenze: SISMEL Edizioni del Galluzzo.
- POUND, E., READ, F. (ed.). 1967. *POUND/JOYCE: The Letters of Ezra Pound to James Joyce*. New York: New Directions.
- PRYOR, S. 2011. *W.B. Yeats, Ezra Pound, and the Poetry of Paradise*. Farnham: Ashgate.
- REYNOLDS, M. 1981. *Joyce and Dante: The Shaping Imagination*. Princeton: Princeton U.P.
- STOKES, W. 1888. "The Voyage of Máel Dúin." *Revue celtique* 9: 447-95.
- . 1893. "The Voyage of the Húi Corra." *Revue celtique* 14: 22-69.
- SYNGE, J.M. 1966. *Collected Works. Vol II, Prose*. Oxford: Oxford U.P.
- . 1971. *The Writings of J.M. Synge*. Londra: Thames and Hudson.
- . 1999. *The Aran Islands*. Amsterdam: Amsterdam U.P.
- TOOMEY, D. 2013. "The Cold Heaven." *Yeats Annual* 18: 191-214.
- TYMOCZKO, M. 1994. *The Irish Ulysses*. Berkeley: University of California Press.

- YEATS, W.B. 1902. *The Celtic Twilight*. Londra: Lawrence and Bullen.
- . 1957. *The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats*. New York: Macmillan.
- . 2004. *The Collected Works of W.B. Yeats. Early Articles and Reviews. Volume IX*. New York: Scribner.
- . 2015. *The Collected Works of W.B. Yeats. A Vision: The Revised 1937 Edition. Volume XIV*. New York: Scribner