«Ma quanti sono questi irlandesi?»

rivistatradurre.it/2018/05/ma-quanti-sono-questi-irlandesi/

LA LETTERATURA IRLANDESE IN ITALIA A INIZIO NOVECENTO E I SUOI MEDIATORI

di Antonio Bibbò

Carlo Linati, anni 1910

Non deve sembrar vero, a Carlo Linati, quando nel maggio 1921 Silvio D'Amico gli comunica che la grandissima attrice Eleonora Duse aveva espresso il desiderio di leggere i drammi di John Millington Synge, da lui tradotti qualche anno addietro. Stando alla testimonianza di Linati, la diva si sarebbe innamorata del personaggio di Maurya di *Riders to the Sea*: «Mi confessò che l'idea di impersonarla l'aveva tenuta desta per tutta una notte: ne aveva imparato a memoria dei brani» (Linati 1940b, 12).

Un'interpretazione da parte della diva avrebbe forse cambiato il destino del teatro irlandese in Italia negli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale.I drammi irlandesi, e in particolare quelli di Synge, tradotti da Linati tra il 1914 e il 1917, non avevano avuto infatti un gran successo a teatro, nonostante l'interessamento di alcuni dei protagonisti del tempo come Lyda Borelli e Gordon Craig (Talbot 2011, 3) e le perseveranti messe in scena di Emma Gramatica *en travesti*del *Furfantello dell'Ovest*, la traduzione di *The Playboy of the Western World*. La maggior parte degli sforzi di Linati per interessare il pubblico italiano al «verismo terriero» (Linati 1932, 43) degli irlandesi risultano, al momento, vani: i risultati, come vedremo, arrivano inaspettatamente qualche decennio dopo.

Eppure, nei primi anni del Novecento, la letteratura irlandese, e in particolare il teatro, sembrano destare interesse in più di un ambito, in Italia. È del 1906 un importante saggio sul teatro di lingua inglese firmato da Mario Borsa, corrispondente da Londra del *Secolo*, all'interno del quale il nuovo teatro irlandese occupa un ruolo di primo piano (Borsa 1906). E negli stessi anni un giovane insegnante d'inglese di Dublino da poco trasferitosi a Trieste, l'ancora semi-sconosciuto James Joyce, traduce opere di Synge e di William Butler Yeats (Calimani 1982; Bibbò 2015) quasi a voler creare un pubblico per sé e per la letteratura irlandese in Italia. I loro sforzi, nonostante tutto, finiscono per essere isolati: gli irlandesisti italiani, in questa fase, fanno poco "sistema". Questo riguarda infatti anche altri puntuali mediatori – Serafino Riva, Ernesto Buonaiuti, Carlo Pellizzi, Mario Manlio Rossi, per fare solo alcuni nomi– che però sono meno legati alla traduzione in senso stretto. Nell'impossibilità di fornire una storia completa della ricezione di questa tradizione letteraria in Italia, perciò, in queste pagine mi soffermerò su alcuni episodi centrali e, soprattutto, sui

mediatori più coinvolti nella ondivaga storia della percezione italiana della specificità letteraria irlandese: Carlo Linati, Gian Dàuli, Anton Giulio Bragaglia, Lucio Ridenti e Paolo Grassi.

Nel 1913, Carlo Linati, in compagnia del compositore Franco Leoni e di Gaetano (Mino) Facchi, fa il suo primo viaggio in Inghilterra, con l'obiettivo di incontrare i poeti e i drammaturghi del rinascimento celtico. Vi incontra Yeats e si accorda con lui per la cessione dei diritti di traduzione delle sue opere in italiano (Pasquero 2018, 7). Erede, ormai quasi dimenticato, della letteratura lombarda che da Manzoni discendeva fino a lui attraverso Rovani, Dossi e Lucini, e che arriverà a Gadda, grazie a questo viaggio Linati diviene uno dei più noti traduttori italiani e soprattutto un mediatore chiave, in grado di fare da apripista da noi agli irlandesi Joyce e a Yeats (Fantaccini 2009, 165-180) e di essere tra i primi a portare in Italia Hemingway e Woolf, tra i molti altri. Il ruolo di Linati nel rinnovare, attraverso le traduzioni, la letteratura italiana è ancora in gran parte da valutare, e la sua centralità è stata forse in parte messa in ombra dal declinare della sua fama letteraria. Eppure Linati è al centro di alcune delle maggiori scoperte di quegli anni, non solo come traduttore in proprio, ma anche come anima del «Convegno» di Enzo Ferrieri, la rivista che per tutti gli anni venti e trenta fa da ponte alla letteratura, al teatro e anche, pionieristicamente, al cinema stranieri in Italia. Quando però Linati va in Inghilterra, gli anni del «Convegno» sono ancora di là da venire e i suoi collaboratori si chiamano Leoni e Facchi, il fondatore dello Studio editoriale lombardo, la casa editrice presso la quale Linati, dall'inizio della prima guerra mondiale, pubblica le prime traduzioni irlandesi.

Si comincia così con un trittico in tempo di guerra: Yeats, Lady Gregory e John Millington Synge, tradotti rispettivamente nel 1914, 1916 e 1917. I titoli delle prime due opere testimoniano il carattere di questa scoperta: *Tragedie irlandesi* per Yeats (Linati 1914a) e *Commedie irlandesi* per Lady Gregory (Linati 1916). Al primo posto c'è subito la nazionalità, la provenienza di queste opere sensazionali, che in patria stanno rivoluzionando il teatro e ricreando una tradizione autoctona nella lingua dell'impero colonizzata e creolizzata dall'interno (Kiberd 1979). L'ultimo capitolo è dedicato a quello dei tre che Linati sente più vicino, Synge, un fratello lontano, morto prima del viaggio oltremanica (nel 1909) e di certo il più dotato di senso drammatico del terzetto, primo vero genio teatrale irlandese del Novecento. È lui che lo scrittore di Como sente più simile a sé, nonostante le poche risonanze che i toni cupi e le parole aspre di Synge sembrano avere nella filigrana della prosa calligrafica e barocca di Linati. Nel primo incontro tra la letteratura del *Revival* celtico e il sistema letterario italiano, però, si trovano già i primi germi di una incomprensione che prosegue nei decenni successivi e che per certi versi influenza l'andamento carsico, fatto di correnti sotterranee e inopinate emergenze, della ricezione della letteratura irlandese in Italia nella prima metà del secolo: la pietra dello scandalo sembra essere la politica. Per capirlo, però, occorre fare un piccolo passo indietro e definire cosa intendiamo per letteratura irlandese in queste pagine. A partire, almeno, dagli anni settanta del Novecento, un nutrito gruppo di scrittori e studiosi ha provato a indicare i porosi confini di un canone irlandese, impiegando spesso gli strumenti della critica postcoloniale e seguendo in tal modo la traccia degli storici che avevano indicato l'esperienza irlandese come quella della prima colonia britannica. La zona del contendere è quella della letteratura in lingua inglese dell'isola, parte al tempo stesso della tradizione inglese e di quella irlandese. Per usare un'espressione dello stesso Yeats, dalla sua introduzione

all'antologia *A Book of Irish Verse* (Libro di versi irlandesi): *the seas of literature are distraught by storms and currents, and full of the wrecks of Irish anthologies* (Yeats 1895, XXVII: «i mari della letteratura sono agitati da tempeste e correnti, e gonfi dei relitti delle antologie irlandesi» – *traduzione mia*). Se per studiosi come Seamus Deane, Luke Gibbons e Declan Kiberd, nei decenni finali del Novecento, non si tratta di mettere confini tra la letteratura inglese e quella irlandese, quanto di individuare le tracce della cultura irlandese nel mare magnum di quella (in lingua) inglese, la questione, a inizio secolo, assume tinte politiche molto più marcate; attraverso la rivendicazione di una letteratura nazionale in lingua inglese con cui fare *une rentrée sensationnelle dans la haute literature européenne* (Larbaud 1936, 23: un ingresso sensazionale nella grande letteratura europea – *traduzione mia*), l'Irlanda getta le basi della propria lotta per l'indipendenza politica. E così è, facendo riferimento alla politica, che si spiega, quasi senza fallo, la consapevolezza tra i letterati italiani, dell'irlandesità di alcuni autori. Restando in ambito teatrale, che era quello su cui si era giocata la partita più infuocata, con la fondazione dell'*Irish Literary Theatre (*Teatro letterario irlandese)nel 1897, basta considerare i casi di Wilde e Shaw per rendersi conto di quanto la nazionalità di certi autori, ora pacificamente compresi nel canone irlandese, fosse affare del tutto negletto o, tutt'al più, limitato a brevi cenni biografici. E così sarà per tutto il periodo qui in esame. Nella prima metà del Novecento, la consapevolezza della specificità della letteratura irlandese non è un dato acquisito e sono molte le figure intellettuali che, non solo in Italia, vengono affiliate ora all'una, ora all'altra isola del Regno Unito di allora. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo, però, un folto gruppo di intellettuali e scrittori variamente legati all'Irlanda si prova nell'impresa di raccogliere quei «relitti» e leggerli nell'ottica di una letteratura nazionale, dandole così un notevole e nuovo impulso. Di autori come Yeats, Synge, George Moore e il primo Joyce, perciò, anche in Italia, nei primi anni del secolo, si leggono le opere proprio per i loro legami, veri o presunti, con il «rinascimento celtico» e con il suo florido movimento teatrale. Non è un caso, perciò, che siano gli autori dell'Abbey Theatre i primi che Carlo Linati decide di tradurre in italiano. Linati, all'inizio degli anni dieci, non è un traduttore, ma un autore affermato e alla ricerca di un modo per ridare vita al proprio arsenale stilistico:

> In fondo al mio pensiero c'era, lo confesso, la lusinga un po' arrogante di poter giungere ad allargare in quel modo i domini emotivi della mia letteratura, metterla in contatto con quelle emozioni oltramontane in modo che ne avesse a ricevere incitamento verso nuove forme e audaci. Fu quest'ambizione che mentre io abbandonavo volentieri al macello dei traduttori di mestiere gli scrittori popolari, mi indusse a tradurre cose difficili o rare o poco note, nelle cui pagine il gusto della lingua e della poesia giaceva annidato come pimento nel calice di un fiore (Linati 1941b, 25-6).

Ma perché il lirico Linati, mai autore di drammi in proprio, parte proprio dal teatro? La spiegazione più probabile è legata tanto all'incontro con Leoni, che gli propone di scrivere il libretto per mettere in musica un dramma irlandese (non è chiaro se di Yeats o di Synge), quanto all'importanza della produzione irlandese coeva. Ciononostante, il desiderio di oltrepassare i confini formali del teatro si rivela già dalle prime mosse e, in particolare, dalle interessanti pagine di prefazione ai tre volumi teatrali irlandesi che Linati produce dal 1914 al 1917. Il proemio a Yeats è particolarmente rivelatore: gran parte delle pagine è dedicata alle prime liriche dell'autore irlandese, e include un gran numero di traduzioni e un acuto commento critico, in particolare a *The Wanderings of Oisin* (I vagabondaggi di Oisin)*. A*d

affascinare Linati è soprattutto lo Yeats più simbolista, «dove certo è una trama di sentimentalismo e di passionalità contenuta che già ritroviamo nel Tennyson o nel Rossetti, ma ch'io sento rialzata da un dolore nuovo verso una desolazione più ampia, più brulla, più rassegnata, più infinita» (Linati 1914b, 22).

Ma è proprio sulla lirica e sul simbolismo che si combatte la battaglia per collocare Yeats all'interno del sistema italiano, una battaglia nella quale sembra svolgere un ruolo importante, se non chiave, una recensione di Emilio Cecchi, apparsa su «La Tribuna» nel 1914. In questa recensione, Cecchi non usa mezzi termini: «la amorfa musicalità» dello Yeats lirico non acquista mai «quella solennità a momenti quasi wagneriana che è il segreto dello Swinburne e che fa dimenticare i pensieri indecifrabili o idioti». Neanche il teatro di Yeats convince appieno Cecchi, secondo il quale Linati, pur «[r]iuscito a un'opera molto aderente, e italianamente fine, io lo sento in fondo rimasto sacrificato, nelle sue qualità di scrittore inventivo, dentro l'arte facile dell'Yeats» (Cecchi 2012, 178). L'atteggiamento censorio di Cecchi, che d'altro canto in maniera abbastanza sorprendente accetta il canone irlandese piuttosto generoso proposto da Linati (e che include perfino William Blake), sembra intercettare un sentimento condiviso in Italia: nonostante i ripetuti tentativi da parte di Linati e perfino di Marinetti (Yeats 1907; Zapponi 1976, 80), si devono aspettare gli anni trenta perché le poesie di Yeats ricevano una qualche durevole attenzione, e addirittura il 1949 perché la prima corposa raccolta di poesie veda le stampe in italiano (Traverso 1949). E non sarà Linati a occuparsene, ma Leone Traverso, un classicista e germanista legato all'ermetismo.

La lettura italiana della poesia di Yeats, dunque, predilige il versante più lirico e intimista e perciò segue vie spesso lontane dai suoi legami col movimento culturale e politico che avrebbe spinto l'Irlanda verso l'indipendenza. Più difficile era ignorare i legami con la ribellione anti-inglese dei drammi dell'Abbey Theatre. Ciononostante, è proprio quello che accade nelle presentazioni che Linati riserva a questi autori, anche in questo caso per le ragioni non disponiamo che di prove indiziarie. Che Linati, il «paesista fantastico» (Papini 1917, 55), non fosse molto interessato alla politica è chiaro dalla sua attività di autore "calligrafico" e poco attratto perfino dalla cronaca dei suoi tempi. Stupisce quasi, però, che nel *Proemio* alle *Tragedie irlandesi* di Yeats tanto spazio sia riservato agli aspetti politici del suo teatro. Siamo nel 1914 e nonostante la situazione in Irlanda sia turbolenta, le Rivolta di Pasqua (1916), la guerra d'indipendenza e la guerra civile sono ancora di là da venire: la lotta per l'indipendenza dall'impero britannico può a quest'altezza assumere le tinte di una romantica liberazione dallo straniero che in Linati aquisisce toni perfino manzoniani. Ed è proprio in *Le orme di Renzo*, libretto di viaggio, o meglio "di passeggiate" nei luoghi dei *Promessi sposi*, che Linati riflette così sulle somiglianze tra i lombardi e i celti: «C'è maggior differenza fra un comacino e un napoletano che fra un milanese e un irlandese del Connaught. […] questa selvatica finezza e concretezza nostra ci fa più affini a un personaggio del Synge che allo sconsolato amatore digiacomiano» (Linati 1919, 25).

Eppure negli anni successivi, quando gli ideali della rivolta subiscono la prova della storia e dei combattimenti, i riferimenti spariscono dagli articoli e dalle prefazioni del tenente Linati, al punto da fargli dire, nella prefazione al *Furfantello dell'Ovest*, traduzione di *The Playboy of the Western World* di Synge:

> La commedia si svolge intorno a un motivo assai ardito: l'ammirazione del popolo irlandese per i delinquenti in genere. Questo sentimento è assai popolare in Irlanda dove dall'insurrezione di Parnell alla recente rivolta dei Sinn Feiners ha sempre dominato il concetto che le ribellioni popolari dovessero trionfare ed imporsi mediante la sola forza fisica (Linati 1917, XVIII).

Un tale dietrofront, condito peraltro da imprecisioni storiche (Charles Stewart Parnell non fu mai a capo di alcuna insurrezione) e che in fondo non stupisce in un mediatore sempre poco propenso ad abbracciare cause rivoluzionarie, potrebbe essere una reazione all'insurrezione di Pasqua dell'aprile 1916 a Dublino, primo atto di carattere propriamente bellico nella lotta irlandese contro l'impero britannico. La rivolta ha grande eco in Italia ed è perlopiù letta da un punto di vista filo-inglese, a causa della propaganda delle agenzie di stampa britanniche sulle quali la maggior parte dei giornali italiani fa affidamento. Nonostante la diffusa presenza di voci dissenzienti, come i rettori del Pontificial Irish College di Roma, John Hagan e Michael O'Riordan, o più influenti intellettuali italiani come Paolo Valera, Annie Vivanti e Dino Fienga (Chini 2016), l'interpretazione inglese del conflitto è a lungo quella più presente sui giornali italiani, anche a causa del comune sforzo bellico. L'Irlanda comincia in ogni caso a essere molto presente sui quotidiani italiani, anche se si tratta di una nuova Irlanda: non più la terra mistica e rurale di Yeats e Synge, ma quella ribelle, anti-britannica e perfino potenzialmente socialista che sta dichiarando guerra al più grande impero del mondo. Non si può certo parlare di un effetto diretto della situazione politica nel campo letterario, ma dagli anni immediatamente successivi alla guerra si nota nella presentazione degli autori irlandesi (che pure continuano a essere tradotti) una certa reticenza verso i riferimenti alla politica o, perfino, alla loro nazionalità. Questa situazione dura almeno fino alla metà degli anni trenta. Emblematico in tal senso è quello che succede nell'aprile 1925 a Roma, quando Luigi Pirandello inaugura il suo Teatro d'Arte con *Gli dei della montagna*, traduzione di Alessandro De Stefani di *The Gods of the Mountain* di Lord Dunsany, un altro autore dell'Abbey, di cui viene passata quasi del tutto sotto silenzio l'irlandesità.

La stagione irlandese del «Convegno»

Il secondo movimento di questa breve trasvolata sulla letteratura irlandese in Italia è dedicato perciò a una rivista cosmopolita ed ecumenica come il «Convegno» di Enzo Ferrieri. Fondata nel 1920, la rivista ospita fin da subito un gran numero di autori irlandesi (Synge, Joyce, Sean O'Casey, James Stephens e altri) e ciò è dovuto in gran parte alla forte influenza dello stesso Linati. Nella presentazione di questi autori, però, qualcosa è cambiato. Del libro di viaggio dedicato da Synge alle isole Aran (Synge 1907), ad esempio, Linati dà una rappresentazione idealizzata e ruraleggiante, poco attenta all'interesse filologico e antropologico dell'autore irlandese, proponendo una scelta di passi che fin dal titolo (*Impressioni sulle isole Aran*) conferma la sua stessa predilezione per lo stile impressionistico e per la pittura paesaggistica. Nella scelta dei brani, Linati evita anche ogni riferimento agli studi di Synge sul linguaggio e sulla letteratura degli isolani, in modo da offrire una rappresentazione romantica di una popolazione «ch'è forse la più primitiva di tutta Europa» (Linati 1920b, 20), del loro dialetto e della tradizione orale che li caratterizza. Si tratta di uno degli ultimi momenti in cui Linati propone un ritratto tanto idealizzato dell'autore. Negli anni successivi, lo scrittore comasco mostra sempre più forte il desiderio

di allargare i propri confini: anche la lontana Irlanda appare troppo vicina e “lombarda”. Col senno di poi, il passaggio a Joyce sembra qui obbligato: nell’aprile 1920, due mesi dopo aver dato alle stampe *Impressioni sulle isole Aran*, Linati pubblica sul «Convegno» la traduzione dell’unico dramma joyciano: *Esuli*. Le circostanze legate a questa pubblicazione sono molto note (McCourt 2000; Pasquero 2012), così come lo è l’intervento di Joyce nel consigliare a Linati di cambiare il titolo da *Esigliati* in *Esuli*, in modo da sottolineare una decisione attiva e non subita. Ciò che interessa notare, però, è il paragrafo introduttivo preposto alla traduzione del primo atto:

> Offriamo al lettore, tradotto per la prima volta in italiano, il dramma *Exiles* di James Joyce, irlandese. Il Joyce è scrittore di razza, etnico e spaesato ad un tempo, personalissimo; e nelle sue pagine quegli elementi terrieri che danno così spiccato colore alle opere dello Yeats e del Synge diventano materia di stile e di pensiero, assumono violenze argute, e una certa durezza polemica. Attraverso l’eleganza e nervosità della prosa francese trovò, come il Synge, la sua espressione naturale in qualcosa di prettamente irlandese, caratteri, paesi, spirito di ribellione e un’inquietante magrezza di stile, cruda, dispettosa, come uno che scolpisse nel legno: per cui un suo critico, il Pound, disse ch’egli produsse *le cose più vicine alla prosa Flaubertiana che si abbiano oggidì in Inghilterra* (Linati 1920, 27).

E benché Stephen Dedalus sia «la figura più bizzarramente imprevista che sia balzata fuori da quella *boîte à surprise* ch’è la letteratura irlandese contemporanea», è chiara già dalle prime righe della presentazione la virata verso il campo letterario internazionale. Joyce è – s’è visto – autore «etnico» e «prettamente irlandese», ma le sue opere appartengono all’Inghilterra e riporta alla mente Flaubert, Gide e Ibsen, mentre è autore di drammi (un plurale che tradisce una conoscenza imprecisa) rappresentati in maniera turbolenta a Monaco di Baviera e le altre sue opere sono pubblicate negli Stati Uniti. Insomma, benché l’interesse di Linati per Joyce prosegua –è lui a tradurre in anteprima un racconto di *Dubliners* e brani di *Ulysses* per «Il Convegno» (Linati 1924a e 1926) – quello per l’Irlanda va avanti solo in tono minore, con poche e sparse traduzioni (Linati 1923; Linati 1924b; Linati, Porcelly 1936), intervallate da scarsa attenzione in fase critica, se consideriamo che perfino nella sua raccolta di saggi del 1932, *Scrittori anglo-americani d’oggi*, lo spazio dedicato all’Irlanda e al teatro è molto ridotto e qualche anno dopoLinati rifiuta l’offerta di Silvio D’Amico di scrivere un volume per una prestigiosa collana di Treves sul teatro inglese. Questa stagione irlandese del «Convegno» è perciò paradossalmente sempre più separata dalla politica e da un esame della specificità culturale degli autori dell’Isola di Smeraldo. La cosa non stupisce, visto l’approccio cosmopolita della rivista, ma ci permette di vedere, come in diretta, lo sviluppo di un atteggiamento nei confronti dell’Irlanda che caratterizza gli anni venti in Italia, quando gli autori irlandesi vengono tradotti di frequente ma perlopiù genericamente affiliati al sistema letterario britannico. Se intorno al 1928 ci sono i primi segnali di un cambiamento, che però avverrà compiutamente solo con la seconda guerra mondiale, il merito è anche di un intellettuale al tempo stesso attento e caotico come Gian Dàuli.

Gian Dàuli e le letterature in inglese

Giuseppe Ugo Virginio Quarto Nalato, per gli annali letterari Gian Dàuli, è una delle figure di mediatore più singolari dell'*entre-deux-guerres*, protagonista di un'attività editoriale e letteraria sorprendentemente variegata e farraginosa: un «uomo di disordine» (David 1989, 11), come lo chiama con grande intuizione il suo più attento e partigiano biografo, Michel David. Me ne occuperò più diffusamente in una scheda in preparazione per il portale TLit di cui in questo numero di «tradurre» si comincia a offrire un'anteprima. Qui mi limito ad alcune brevi note funzionali al discorso. È soprattutto a partire dagli anni venti che Dàuli, da giornalista, si propone sempre più come traduttore, curatore di collane e case editrici e, soprattutto, come narratore in proprio (Marchetti 2014). Di certo l'operazione editoriale più nota di Dàuli è quella che lo vede direttore della innovativa collana «Scrittori di tutto il mondo» per la milanese Modernissima, la prima in Italia dedicata ad autori stranieri contemporanei. La vita di Modernissima non è facile e all'inizio degli anni trenta l'innovativa collana di Dàuli viene acquisita da Enrico Dall'Oglio, proprietario di Corbaccio (Gigli Marchetti 2000). Tra le molteplici intuizioni di un mediatore attento soprattutto al romanzesco e all'avventura come Dàuli (una su tutte: Jack London), non mancano infatti le scelte infelici, che mettono spesso a repentaglio la stabilità della casa editrice. Il colpo di grazia è inferto da una delle infatuazioni di cui spesso Dàuli era vittima: Brian Oswald Donn Byrne. Irlandese, ma nato a New York, oggi quasi completamente dimenticato, Donn Byrne è autore di romanzi storici sentimentali e d'avventura, ambientati in Irlanda e pervasi da un'atmosfera che risentiva del celticismo allora imperante nell'Isola di Smeraldo. Muore nel 1928 in un incidente d'auto, e dal 1930, nello spazio di un anno, Dàuli pubblica dodici suoi romanzi. Il risultato è, senza alcun dubbio, pessimo: il pubblico, in particolare, sembra poco propenso a leggere romanzi di un autore sconosciuto e ben poco pubblicizzato da Dàuli stesso. Per altro, per la distrazione dei più, Donn Byrne viene perfino creduto un prete, complice quel Donn nel cognome. La sua fortuna, o meglio sfortuna, italiana è emblematica dell'atteggiamento di Dàuli, sempre in bilico tra la ricerca ossessiva del successo economico e facile a sbandate estetiche fallimentari come questa. Una tale ambivalenza è perfettamente illustrata dal suo rapporto con la letteratura irlandese. Tra i progetti portati a termine o solo coltivati negli anni immediatamente precedenti alla morte, avvenuta nel 1945, c'è infatti ancora quello di pubblicare i "suoi" irlandesi: Yeats, George Moore (di cui era già pronta e dattiloscritta la traduzione di *Heloise and Abelard*, presente tra le Carte Gian Dàuli alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza, fasc. CGD 16.1), e da vero impenitente, ancora Donn Byrne. Questo attaccamento all'Irlanda può far riflettere su uno dei luoghi comuni più duri a morire relativi a Dàuli, spesso dipinto come un intellettuale superficiale. Se questo può essere in parte vero per quanto riguarda la sua pratica di traduttore sbrigativo, è senz'altro meno vero se si considera il suo spirito critico. Vasto e accogliente più che contraddittorio, Dàuli è in grado, al contrario della maggior parte dei suoi colleghi, di riconoscere le differenze tra un canone inglese britannico e una "scuola" irlandese. Lo dimostra a più riprese, parlando dell'adorato Donn Byrne, ma anche di irlandesi in senso stretto. Si pensi a George Moore, di cui traduce nel 1929 personalmente *Confessions of a Young Man* per Alberto Stock, col titolo *Le confessioni di un giovane*). In Italia Moore venne canonizzato, rigorosamente post mortem, solo nel 1934 con l'inclusione di *Esther Wathers,* nella traduzione di Mario Praz, nella mondadoriana «Biblioteca romantica»: ma in questo caso di romanzo di impronta jamesiana non si può certo parlare di irlandesità. E si pensi a James Stephens, di cui pubblica nello stesso 1929, con Delta, *L'orcio d'oro*, la traduzione, non certo impeccabile, di Tullio Brondi del capolavoro, *The Crock of Gold:*

James Joyce lo avrebbe designato suo erede qualora non fosse riuscito a finire *Finnegans Wake* (Finneran 1974).

L'attenzione a questi due giganti della rinascita celtica testimonia l'interesse per l'Irlanda nato in lui durante gli anni passati a Liverpool all'inizio del Novecento e sviluppatosi ancora al ritorno in patria, quando scrive articoli e dà conferenze sulla scena letteraria irlandese (David 2012, 382), negli stessi anni in cui Joyce lo fa a Trieste, e, soprattutto, su uno dei suoi capiscuola, Yeats. Eppure, di quest'ultimo, che pure è sempre tra i suoi interessi principali e uno degli autori che più si vanta di aver diffuso nella penisola, traduce solo un breve racconto nel 1926, notevole soprattutto per essere la prima prosa dell'autore tradotta in Italia (Dàuli 1926). La cosa è un po' meno sorprendente se si pensa al fatto che Dàuli fu traduttore di narrativa e praticamente mai si avvicina al teatro o alla poesia. L'interesse di Dàuli per la letteratura irlandese è, come nel caso di Linati, perlopiù scevro da coinvolgimenti politici e soprattutto dovuto a motivazioni estetiche; l'intento di Dàuli era infatti importare un certo modo romanzesco in Italia e per una breve stagione crede di poterlo fare grazie al quasi inesplorato parco di romanzieri irlandesi. Nella prefazione al già citato *Le confessioni di un giovane* di Moore, un romanzo post-simbolista più che «prettamente irlandese», dopo aver parlato brevemente della grandezza di Yeats e Synge, aggiunge:

> Donde l'opinione che la grande rinascita dell'arte irlandese sia dovuta essenzialmente ad opere poetiche e drammatiche e che trascurabilissima sia l'opera novellistica e romanzesca. Non ci sembra, però, che tale concetto corrisponda alla verità; giacché riteniamo, anzi, che l'arte narrativa non solo formi parte importante del territorio della poesia irlandese, ma ne sia la provincia più vasta (Dàuli 1928, 7).

Nelle sue attente e appassionate prefazioni, Dàuli non manca perciò mai di sottolineare l'irlandesità di scrittori che all'epoca, in Italia e non solo, passavano per inglesi *tout court*, come Oscar Wilde e George Bernard Shaw. Se perciò alcuni critici (David 1989; Marchetti 2014) lo considerano con convinzione, e con una certa ragione, il primo degli americanisti, bisogna forse problematizzare questa definizione e considerare Gian Dàuli piuttosto uno dei primi mediatori italiani ai quali il mondo della letteratura di lingua inglese appare più variegato e composito di quanto non lo fosse per il pubblico.

Gli oriundi irlandesi durante la seconda guerra mondiale

Nonostante i tentativi, spesso disperati, di Dàuli, di romanzo irlandese non si parla granché in Italia negli anni tra le due guerre mondiali. Il motivo non sembra risiedere nella scarsa conoscenza delle questioni irlandesi in Italia, quanto al generale disinteresse per la provenienza degli autori: nei discorsi sulla traduzione, la differenza sentita è infatti quella tra autori italiani e stranieri nell'Italia fascista e le varie differenze nazionali hanno un peso limitato (Rundle 2010). La pubblicazione di prosa e teatro irlandesi prosegue (gli autori pù pubblicati sono, come si può immaginare, Shaw, Wilde, o i classici come Swift), ma per qualche anno viene a mancare l'insistenza sull'appartenenza nazionale che era stata caratteristica in mediatori come Linati o Dàuli. Nel caso della letteratura irlandese, poi, questa confusione è, come accennato, favorita dallo statuto ambivalente di autori spesso

dal passaporto britannico o tradizionalmente affiliati al canone inglese. Nell'introdurre nel 1991 la *Field Day Anthology of Irish Writing* (l'Antologia degli scrittori irlandesi di Field Day), Seamus Deane è consapevole che

> *There are obvious repercussions for the canon of English literature if a canon of Irish literature establishes itself by repossessing some of the standard "English" names – Swift or Sterne, Burke or Wilde. But that is, in fact, a secondary issue. There is no attempt here to establish a canon. Instead, what we show is an example of the way in which canons are established and the degree to which they operate as systems of ratification and authority. Part of the significance of this work for us has been the recognition of the power of the English canonical tradition to absorb a great deal of writing that, from a different point of view, can be reclaimed for the Irish tradition* (Deane 1991, xviii).
>
> Ci sono ovvie ripercussioni sul canone della letteratura inglese nel momento in cui si riprende possesso di alcuni nomi di norma ritenuti "inglesi" come Swift o Sterne, Burke o Wilde e si fonda un canone della letteratura irlandese. Ma si tratta, di fatto, di una questione secondaria. Il nostro non è un tentativo di fondare un canone. Al contrario, si tratta di dare un esempio di come vengono definiti i canoni e fino a che punto questi operino come sistemi di ratificazione e di autorità. Parte del significato di quest'opera per noi è stato riconoscere il potere della tradizione canonica inglese nell'assorbire una gran quantità di scritti che, da un altro punto di vista, possono essere rivendicati dalla tradizione irlandese (*Traduzione mia*).

La «selezione che decreta la/le tradizione/i» (s*election which ordains the tradition(s)* – Deane 1991, xix) è perciò un atto o decisamente politico o con indubbie ricadute politiche. Questo avviene anche nella formazione di un canone nazionale all'estero e in un caso come quello irlandese in Italia lo possiamo vedere in maniera lampante. Non è un caso, quindi, che le cose per la percezione della letteratura irlandese in Italia, e in particolare per il teatro, cominciano a cambiare a causa di circostanze politiche più che estetiche. Tra queste ha senza dubbio un ruolo centrale il Congresso Volta sul teatro, organizzato dalla Reale Accademia d'Italia nel 1934. Nominalmente presieduto da Pirandello, ma di fatto organizzato da Silvio D'Amico, che lo impiega per promuovere, senza successo, la formazione dei teatri stabili in Italia, il Congresso Volta prova a radunare a Roma i maggiori esponenti del teatro mondiale (che in gran parte non parteciparono: tra questi anche Shaw e O'Neill), e ha come «primo dei delegati» proprio Yeats (Fried 2015, 198). Ben presto anche in Italia si sarebbe ripreso a leggere le sue poesie (Traverso 1938 e 1939), ma a quell'altezza Yeats deve la sua fama da noi soprattutto alla, ormai molto lontana nel tempo, attività di drammaturgo. Il vecchio senatore dello Stato Libero d'Irlanda, perciò, legge per il Convegno una interessante relazione sulla propria partecipazione alla fondazione dell'Abbey Theatre, il teatro nazionale irlandese. Due anni dopo, anche Carlo Linati torna al teatro irlandese, traducendo per il «Convegno», insieme con Nina Porcelly (sic),*The Shadow of a Gunman* (*Il falso repubblicano*)di Sean O'Casey (Linati, Porcelly 1936).

Le opere irlandesi sembrano ridestare, seppur moderatamente, l'attenzione degli uomini di teatro italiani, ma è solo durante la guerra mondiale che tornano al centro dell'attenzione. Autori di questa riscoperta sono Anton Giulio Bragaglia, regista ed ex-direttore del Teatro degli Indipendenti, con un passato da fotografo futurista, e Lucio Ridenti, direttore della rivista teatrale «Il Dramma». Nel 1937 Bragaglia, dopo anni ai margini del sistema teatrale (in cui diventava sempre più influente il rivale Silvio D'Amico), viene nominato direttore del

Teatro delle Arti di Roma, un'istituzione che beneficiava di forti finanziamenti da parte dello stato e si trovava nello stesso palazzo della Confederazione fascista professionisti e artisti (Pedullà 2009, 198). Il Teatro delle Arti riesce negli anni immediatamente precedenti la guerra, a combinare intelligentemente tradizione eccentrica (*La Cortigiana* di Pietro Aretino) e innovazione, ma non è certo un teatro sperimentale come quello degli Indipendenti, che Bragaglia aveva diretto nel decennio precedente. È comunque un teatro relativamente piccolo (circa 600 posti) e rappresenta l'occasione perfetta per Bragaglia di ritrovarsi al centro del sistema teatrale italiano con una certa dose di libertà. Un teatro del genere è infatti l'ideale per garantire al regime una parvenza di rispettabilità permettendo che si esprimano alcune voci dei dissenzienti (Griffiths 2005, 80). Questo risulta ancora più chiaro a partire dalla metà del 1940. La circolare Società autori e editori del 6 giugno 1940, proprio alla vigilia dell'entrata dell'Italia in guerra, comunica il divieto di mettere in scena qualsiasi «opera lirica, drammatica, operetta, rivista, composizione musicale» inglese o francese (SIAE 1940) . L'ordine ha un effetto dirompente e, pur lasciando indenni per il momento gli autori statunitensi, costringe gli uomini di teatro italiani a cercare ispirazione in tradizioni nazionali fino ad allora meno esplorate. L'Irlanda ormai indipendente (seppur nominalmente ancora un *dominion* del Regno Unito) non è ufficialmente in guerra (Wills 2007) e i suoi autori erano perciò liberi di attraversare le frontiere dell'Italia fascista come perfetta alternativa a quelli britannici. Questo basta perché registi come Bragaglia si fiondino senza alcun dubbio sulla letteratura dell'isola ribelle. A partire dal 1940, le opere di Yeats, Synge, Lord Dunsany, Wilde, O'Casey, Lennox Robinson e Paul Vincent Carroll vengono ripubblicate (o pubblicate per la prima volta) e messe in scena dopo anni (in alcuni casi decenni) di assenza dai palcoscenici italiani, spesso dalle principali compagnie italiane. Negli stessi anni, «Il Dramma», una rivista nota soprattutto per la pubblicazione di testi teatrali e perciò molto amata dalle compagnie amatoriali, pubblica, tra il gennaio 1940 e il dicembre 1943, 24 drammi irlandesi. Questa improvvisa attenzione è da collegare alla censura di guerra e, in particolare, alla politica anti-inglese. Lo si vede dalle pagine del «Dramma», in cui dall'entrata in guerra in poi prendono a comparire messaggi di propaganda anti-britannica, spesso affidati alla voce di letterati inglesi (Huxley) e irlandesi (Shaw), dei quali vengono proposti gli strali, perlopiù decontestualizzati, diretti alla politica britannica. Seguono ben presto pubblicazioni di drammi irlandesi, e irlandesi d'America come vedremo, i cui testi sono spesso forniti dallo stesso Bragaglia, fresco reduce dalla loro messa in scena. A guardare i programmi, l'interesse di Bragaglia per il teatro irlandese sembra cominciare prima della guerra, e se si leggono i documenti d'archivio, ci si rende conto che è fin dalle prime rappresentazioni di drammi di Synge nella stagione 1939/40 che la nazionalità degli autori assume un ruolo importante, come si intuisce dalla specificazione contenuta in una lettera del 16 gennaio 1940, con la quale Bragaglia invita Mussolini a teatro per alcuni drammi, di cui elenca i titoli e gli autori: «Cavalcata al mare di Singe [sic] (irlandese)» (Alberti 1974, 295).

Quale che sia la motivazione, però, le rappresentazioni e le pubblicazioni rendono il teatro irlandese più noto al pubblico e agli intellettuali. Si assiste, per così dire, a una vera e propria re-invenzione dell'Irlanda, che si può ammirare non solo nelle sedi appena elencate, ma anche in pubblicazioni più ufficiali, come il bollettino della SIAE «Lo spettacolo in Italia», nelle statistiche del quale per la prima volta proprio in quegli anni compare lo Stato Libero d'Irlanda, benché la sua esistenza risalisse al 1922. Eppure, gli

sviluppi più sorprendenti sono ancora di là da venire. Dalla scelta degli autori pubblicati nei primi anni (Yeats, Synge, Wilde e Joyce), le cui opere risalgono quasi tutte ad almeno 40 anni prima e sono presentate ancora nelle tradizionali versioni di Carlo Linati, si può intuire come l'attenzione fosse mediata dalla politica e rispecchiasse poco un interesse vivo verso il teatro irlandese contemporaneo. Lo si può notare anche nelle brevi presentazioni che spesso precedono le traduzioni dei drammi, nei quali i temi anti-britannici vengono adombrati anche quando si tratta di testi ben poco politici, come *Exiles* di Joyce, in cui l'autore avrebbe attinto «qualche ispirazione agli amori di alcuni grandi irlandesi come il Parnell e lo Swift» (Linati 1941a, 9). Un articolo di Linati su John Synge è particolarmente istruttivo al riguardo:

> Si potrebbe anzi affermare che l'inesauribile inventiva e il generoso idealismo irlandese siano stati un po' sempre il ricco serbatoio a cui la letteratura inglese ha attinto le forze per rinnovarsi, nei suoi momenti di stanchezza o di decadenza: e da Sterne a Wilde, da Swift a Shaw innumerevoli sono gli artisti che, nati in Irlanda, ebbri della sua linfa rude e tenace, arricchirono di nuove fronde il vecchio tronco della letteratura anglosassone (Linati 1943, 50).

Mentre nel presentare Synge, nel febbraio 1940, Linati parla di un drammaturgo «che scrive in inglese» e «degno d'essere avvicinato al Meredith e al Pater» , in una breve introduzione che poco concedeva all'irlandesità di Synge (Linati 1940a), ciò che più colpisce di quest'articolo del 1943 è che l'idea di un Irlanda rurale, veicolata anche dall'immagine della linfa, è accompagnata da un'immagine abbastanza rara, soprattutto in Linati, e cioè quella di un'Irlanda forte e maschia pronta a infondere forza alla stanca letteratura di una vecchia Albione. Si tratta di un intento propagandistico molto diffuso nella pubblicistica fascista (ad esempio in «Meridiano di Roma», «Civiltà fascista», «Quadrivio» e in «Scenario», il rivale di «Il Dramma»), e che vede «Il Dramma» perfettamente allineato. Il primo risultato è che alcuni dei drammi che Linati aveva disperatamente cercato di veder rappresentati nel primo dopoguerra, come *Riders to the Sea* di Synge, diventano appuntamenti fissi nel teatro di Bragaglia e perfino nelle trasmissioni radiofoniche della EIAR messe in onda da una vecchia conoscenza di Linati, Enzo Ferrieri. Questo successo interessa, tra gli altri, anche il giovane Pasolini, che diciannovenne prende a rappresentare Synge nel salotto di casa con gli amici (Casi 2005). Questa manovra politica dà così origine a una missione esplorativa che, pur mantenendo l'attenzione soprattutto sul teatro irlandese dei primi due decenni del secolo, contribuisce a una conoscenza più approfondita delle sue specificità e interessa un numero ben maggiore di mediatori e traduttori, tra i quali alcuni "nuovi entranti" come Vinicio Marinucci, Agar Pampanini, Michaela De Pastrovich, ma anche Alessandra Scalero, una delle più importanti traduttrici italiane dell'epoca. È in particolare Marinucci ad allargare il canone della letteratura irlandese in Italia, propendendo per autori poco controversi, ma al tempo stesso nuovi per le scene italiane. In particolare il pirandelliano Lennox Robinson, Paul Vincent Carroll e Lord Dunsany. L'operazione è solo in parte coronata da successo, vista la rivalità tra Marinucci e Bragaglia, che si combatte anche su un altro terreno, quello del teatro americano. Dall'inizio del 1942, infatti, dopo l'ingresso in guerra degli Stati Uniti, il campo teatrale italiano deve fare i conti con l'impossibilità di mettere in scena anche gli autori di quel paese. Questo vuol dire rinunciare anche a uno degli autori più noti e rappresentati di quegli anni: Eugene O'Neill. Il rimedio di Ridenti e Bragaglia è semplice: O'Neill, ma anche George Kelly e Philip Barry, non sono americani, ma oriundi irlandesi! In alcuni casi si arriva perfino a presentare le loro opere

come «tradotte dall'irlandese» (Kelly 1943, 39). Sebbene lo stratagemma possa essere giustificato dalle origini di questi scrittori (che però, è quasi scontato dirlo, erano sempre stati presentati come americani senza più prima del dicembre 1941), la cosa non fa di certo poco scalpore, soprattutto quando le fila degli autori "irlandesi" vengono ingrossate da insospettabili quali Allan Landgon *Martin (nom-de-plume* comune delle americane Jane Cowl e Jane Murfin) e, perfino, Emily Brontë, il cui padre, a dire il vero, era nato nella contea di Down. Sono in molti a lamentarsi (o a prendersi gioco) dello stratagemma e la cosa diviene affare di più o meno pubblico ludibrio, se si prende per buona una vignetta, intitolata *Cambiamenti*, apparsa sul settimanale umoristico «Bertoldo» del 5 giugno 1942 in cui due spettatori discutono animatamente della nazionalità di O'Neill:

> Hai visto il dramma *Elettra a lutto* dell'inglese…
> – Un momento, si vede che non sei al corrente. Non hai letto i manifesti? Era inglese fino al giugno '40, poi è diventato statunitense, dal dicembre scorso è irlandese (Quargnolo 1982, 98).

Non sorprende, perciò, che «Il Dramma» corra ai ripari e giustifichi la propria campagna di irlandesizzazione coatta attraverso una serrata propaganda. È ancora Marinucci a offrire un utile *Panorama degli oriundi irlandesi* (Marinucci 1942), che inizialmente avrebbe dovuto intitolarsi, in modo più polemico, *Quanti sono questi oriundi irlandesi*, nel quale li definisce non cittadini americani, ma irlandesi a tutti gli effetti perché cattolici e portavoce di un'ideologia non capitalistica e perciò anti-americana. Non rientra purtroppo tra gli scopi di questa panoramica una discussione approfondita sull'irlandesità di O'Neill, i cui legami con il "verismo" irlandese erano già indicati da Camillo Pellizzi all'inizio degli anni trenta (Pellizzi 1934, 290), ma ciò che importa qui è sottolineare l'indeterminatezza l'incertezza del canone irlandese (non solo in Italia, come si è visto) e i problemi relativi alla percezione di una letteratura di una nazione minore che si esprime nella lingua di un impero sovranazionale come quello britannico o, se non altro, in una variante di quella. Questa confusione è ricca di conseguenze nella ricezione della letteratura irlandese in Italia, ma la prima e forse la più sorprendente è appena dietro l'angolo e ha un protagonista inaspettato: Paolo Grassi.

Coda: Paolo Grassi e la collezione Teatro di Rosa e Ballo

Verso la fine del 1943, infatti, un giovanissimo Grassi riceve dalla neonata casa editrice Rosa e Ballo di Milano l'incarico di mettere insieme un repertorio di titoli teatrali per una nuova collezione. Le scelte di Grassi, soprattutto se consideriamo il prosieguo della sua carriera, sono notevoli: dei primi venti volumi pubblicati nel 1944 nella collana »Teatro moderno», ben otto sono di autori irlandesi, quasi tutti appartenenti al primo canone linatiano (Yeats, Synge e Joyce), con l'aggiunta di O'Casey. Sono scelte interessanti sia perché prediligono autori dal forte peso politico (lasciando fuori, ad esempio, Lennox Robinson e Lord Dunsany), sia perché testimoniano la predilezione di Grassi per autori socialisti come Sean O'Casey. È proprio su quest'ultimo che si chiude questa nostra breve parabola sul teatro irlandese. Il volume con la già citata traduzione linatiana di *The Shadow of a Gunman* presenta infatti, nel settembre 1944, una opinabile fascetta che annuncia al lettore l'appartenenza del libro al novero di quelli «proibiti dai fascisti». Una mossa propagandistica e sottilmente ambigua, nell'ambito di una collezione che ospita, fino a quel punto, testi che al contrario avevano avuto senz'altro diritto di cittadinanza nell'Italia

fascista. Il tentativo di Grassi di forgiare un'immagine nuova per il teatro irlandese sembra però funzionare. Quantunque le sue scelte editoriali non siano infatti confermate dalle rappresentazioni delle prime stagioni del Piccolo di Milano dal 1947 in poi, esse contribuiscono ugualmente a rilanciare la letteratura (non solo teatrale) irlandese in Italia. I teatri di tutt'Italia (dallo Sperimentale Pirandello di Genova al Teatro dell'Università di Firenze, passando per le produzioni radiofoniche nazionali ancora in mano a Ferrieri) continuano per diversi anni a proporre i drammi irlandesi di Lady Gregory, Joyce e Synge, mentre Yeats riceve finalmente il meritato riconoscimento editoriale per la sua attività di poeta. Dopo anni di contrattazioni (partite proprio nelle fasi finali della guerra), Leone Traverso pubblica finalmente una sostanziosa raccolta di poesie yeatsiane nel 1949 per Cederna e porta così a compimento, dopo quindici anni, quello che Franco Buffoni ha giustamente definito un «incontro poietico» (Buffoni 2007, 57), mentre Eugenio Montale e Giorgio Manganelli si cimentano nelle versioni di alcuni suoi componimenti, purtroppo per la maggior parte inedite. Nel frattempo, si prepara la traduzione dell'*Ulisse* di Joyce (Sullam 2013), che si sarebbe fatta aspettare fino al 1960. Si tratta tuttavia di un Joyce ormai sempre più cosmopolita e riconosciuto capofila del modernismo internazionale; per il Joyce irlandese, con qualche rara eccezione, ci sarà da aspettare almeno un altro mezzo secolo, in Italia come altrove. La fluidità della letteratura irlandese, però, garantirà a tutti questi autori una presenza ondivaga in Italia, spesso opportunamente slegata dalla loro nazionalità, ma come si è visto quasi sempre in dialogo con essa.

Bibliografia

Alberti 1974: Alberto C. Alberti. *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia, documenti inediti negli archivi italiani,* Roma, Bulzoni

Bibbò 2015: Antonio Bibbò, *Carlo Linati and James Joyce translating Synge's* Riders to the Sea, in *The Difference of Joyce*, edited by John McCourt, Sonia Buttinelli, Fabio Luppi e Maria Domenica Mangialavori. Roma, Edizioni Q, 2015, pp. 233–50

Borsa 1906: Mario Borsa*, Il teatro inglese contemporaneo,* Milano, Treves

Buffoni 2007: Franco Buffoni, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti,* Novara, Interlinea

Calimani 1982: Dario Calimani, Riders to the Sea. *I problemi di una traduzione letteraria*, Venezia, Libreria editrice Cafoscarina

Casi 2005: Stefano Casi, *I teatri di Pasolini,* Milano, Ubulibri

Cecchi 2012: Emilio Cecchi, *Tragedie irlandesi*, in «La Tribuna», 29 giugno 1914 (ora in *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio*, a cura di Simone Dubrovic, Roma, Vecchiarelli, 2012)

Chini 2016: Chiara Chini, *Ai confini d'Europa. Italia e Irlanda tra le due guerre,* Firenze, Firenze University Press

Dàuli 1926: William B. Yeats, *Il cuore della rosa*; traduzione di Gian Dàuli, in «Le Opere e i giorni», a. V, n. 8 (agosto 1926), 14–19

> – 1928a: George Moore, *Le confessioni di un giovane*, Roma, Alberto Stock (traduzione di Gian Dàuli da *The Confessions of a Young Man*, London, Heinemann, 1926 – I ed. London , S. Sonnenschein, Lowrey, & Co., 1888)
>
> – 1928b: Gian Dàuli, *George Moore*, in Dàuli 1928a, pp. 5-19

David 1989: Michel David, *Gian Dàuli editore, traduttore, critico, romanziere,* Milano, Scheiwiller

> – 2012: David, Michel. *L'immaginario della biblioteca,* a cura di Tonino Tornitore, Roma, Aracne

Deane 1991: Seamus Deane, *Introduction*, in *The Field Day Anthology of Irish Writing,* edited by Seamus Deane, Derry, Field Day Publications, vol. I

Fantaccini 2009: Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana,* Firenze, Firenze University Press

Finneran 1974: Richard J. Finneran, *James Joyce and James Stephens. The Record of a Friendship with Unpublished Letters from Joyce to Stephens,* in «James Joyce Quarterly», Vol. 11, No. 3 (Spring, 1974), pp. 279-292

Fried 2015: Ilona Fried, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico, Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi,* Corazzano (Pisa), Titivillus

Gigli Marchetti 2000: Ada Gigli Marchetti, *Le edizioni Corbaccio. Storia di libri e di libertà,* Milano, FrancoAngeli

Griffiths 2005: Clive Griffiths, *Theatrical Censorship in Italy during the Fascist Period*, in *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, edited by Guido Bonsaver and Robert S. C. Gordon, Oxford, Legenda, pp. 76–85

Kelly 1943: George Kelly,*La moglie di Craig,* in «Il Dramma», a. XIX, n. 406–407, 1° agosto 1943, pp. 39-69 (traduzione di Barbara Chiappelli da *Craig's Wife*, Boston, Little Brown & Co., 1926)

Kiberd 1979: Declan Kiberd, *Synge and the Irish Language,* London etc., Palgrave Macmillan

Larbaud 1936: Valéry Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais,* Paris, Gallimard

Linati 1914a: William Butler Yeats, *Tragedie irlandesi*; versione, proemio e note di Carlo Linati, Milano, Studio editoriale lombardo

– 1914b: Carlo Linati, lettera a Emilio Cecchi, 3 luglio 1914, in *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio*, a cura di Simone Dubrovic, Roma, Vecchiarelli

– 1916: Lady Gregory, *Commedie irlandesi;* versione e proemio di Carlo Linati, Milano, Studio editoriale lombardo

– 1917: Carlo Linati, *Prefazione*, in J.M. Synge, *Il furfantello dell'Ovest e altri drammi*; traduzione e prefazione di Carlo Linati, Milano, Studio editoriale lombardo (da *The Playboy of the Western World*, Dublin, Maunsel, 1907)

– 1919: Carlo Linati, *Sulle orme di Renzo. Pagine di fedeltà lombarda*. Roma, La Voce

– 1920a: James Joyce, *Esuli (Prima parte*), in «Il Convegno», a. I (1920), n. 3, pp. 27-52 (traduzione di Carlo Linati da James Joyce, *Exiles*, London, Grant Richards, 1918)

– 1920b: John M. Synge, *Impressioni sulle isole Aran*, in «Il Convegno» a. I, n. 6 (luglio 1920), 20-26 (scelta e traduzione di Carlo Linati da John M. Synge, *The Aran Islands*, Dublin, Maunsel, 1906)

– 1923: Lennox Robinson, *Badare alle ragazze,* traduzione di Carlo Linati, in «Il Convegno» a. IV, n. 10, pp. 468–74

– 1924a: James Joyce, *Araby,* traduzione di Carlo Linati, in «Il Convegno», a. V (1924), n. 6–7, pp. 301–8

– 1924b: Padraic O'Conaire, *Il Diavolo e O'Flaherty*, in «Il Contemporaneo» a. I, n. 11 (1924), 655–59 (traduzione di Carlo Linati probabilmente da Pádraic Ó Conaire, *The Woman at the Window and Other Stories,* translated from the Irish by Eamonn O. Neill, Dublin, Talbot Press, 1921)

– 1926: James Joyce, *Prime versioni italiane dall'«Ulysses»;* traduzione di Carlo Linati in «Il Convegno», a. VII (1926), n.. 11–12 , pp. 813–28

– 1932: Carlo Linati, *Scrittori anglo-americani d'oggi,* Milano, Corticelli

– 1940a: Carlo Linati, *John Millington Synge,* in «Il Dramma», a. XVI, n. 323 (1 febbraio 1940), 18

– 1940b: Carlo Linati, *Irlanda e Italia*, in *Irlanda. Con cartina geografica e molte illustrazioni in tavole fuori testo*, a cura di Pier Fausto Palumbo, Roma, Edizioni Roma, pp. 9-12

– 1941a: James Joyce, *Esuli*, in «Il Dramma», a. XVII, n. 353 (1° maggio 1941)

– 1941b: Carlo Linati, *Amici oltremontani*. in Carlo Linati, *Decadenza del vizio e altri pretesti,* Milano, Bompiani, pp. 23–41

– 1943: Carlo Linati, *Scrittori d'Irlanda*, in «Il Dramma», a. XIX, n. 408–409 (15 agosto 1943), pp. 50-52

Linati, Porcelly 1936: Sean O'Casey, *Il falso repubblicano,* in «Il Convegno», a. XVII (1936), n. 9–10, 343–88 (traduzione di Carlo Linati e Nina Porcelly da Sean O'Casey, *The Shadow of a Gunman,* in *Two Plays*, London, Macmillan, 1925)

Marchetti 2014: Mario Marchetti, *Un provinciale cosmopolita. Gian Dàuli traduttore, editore, editor tra le due guerre*, in «tradurre. pratiche teorie strumenti», n. 2 (autunno 2014): https://rivistatradurre.it/2014/11/un-provinciale-cosmopolita/ (ora anche in *tradurre. Pratiche teorie strumenti. Un'antologia dalla rivista, 2011-2014*, a cura di Gianfranco Petrillo, Bologna, Zanichelli 2017, pp. 323-357)

Marinucci 1942: Vinicio Marinucci, *Panorama degli oriundi irlandesi*, in «Il Dramma», a. XVIII, n. 380, 15 giugno 1942, pp. 30–31

McCourt 2000: John McCourt, *The Years of Bloom. James Joyce in Trieste, 1904-1920,* Madison, Wis., University of Wisconsin Press

Moore 1934: George Moore, *Esther Waters,* Milano, Mondadori, 1934 (traduzione di Mario Praz da *Esther Waters*, London, Heinemann, 1932 – I ed. London, Walter Scott, 1894)

Papini 1917: Giovanni Papini, *24 cervelli. Saggi non critici,* Milano, Studio editoriale lombardo

Pasquero 2012: Maurizio Pasquero, *"Mi par di trovarmi di fronte a un fatto nuovo letterario". Carlo Linati alla scoperta di James Joyce, in* «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies» a. II (2012), n. 2, 199–254

> – 2018: William B. Yeats, Augusta Gregory e John M. Synge, *Teatro irlandese. I grandi autori dell'Abbey Theatre di Dublino tradotti da Carlo Linati*, a cura di Maurizio Pasquero, Lugano, Agorà & Company

Pedullà 2009: Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo,* II ed., Corazzano (Pisa), Titivillus (I edizione: Bologna, Il Mulino, 1994)

Pellizzi 1934: Camillo Pellizzi, *Il teatro inglese,* Milano, Treves

Quargnolo 1982: Mario Quargnolo, *La censura ieri e oggi nel cinema e nel teatro*. Milano, Pan

Rundle 2010: Christopher Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy,* New York etc., Peter Lang

SIAE 1940: Società italiana degli autori ed editori, *Circolare n. 74*, 6 giugno 1940

Sullam 2013: Sara Sullam, *Le peripezie di Ulisse nell'Italia del secondo dopoguerra, i*n «Letteratura e letterature», a. VII (2013), 69–86

Talbot 2011: George Talbot, *Carlo Linati e la ricezione italiana delle opere di John M. Synge*, in «Journal of Anglo-Italian Studies» vol. 11 (2011), 131–47

Traverso 1938: William B. Yeats, *Poesie. Olio e sangue, I cigni selvaggi a Coole, Bisanzio, L'isola del lago d'Innisfree,* traduzione di Leone Traverso, in «Frontespizio», a. X, n. 10 (1938), 646–49

> – 1939: William B. Yeats, *Poesie*, traduzione di Leone Traverso, Milano, All'insegna del pesce d'oro
>
> – 1949: William B. Yeats, *Poesie,* traduzione di Leone Traverso con una nota di Margherita Guidacci. Milano, Cederna

Wills 2008: Clair Wills, *That Neutral Island,* London, Faber & Faber

Yeats 1895: *A Book of Irish Verse. Selected from Modern Writers,* edited by William B. Yeats, London, Methuen & Co.

Zapponi 1976: Niccolò Zapponi, *L'Italia di Ezra Pound*, Roma, Bulzoni