

L'OPERA D'ARTE DELL'AVVENIRE: WAGNER, JOYCE E L'IDEA DI "DRAMA"

di *Sonia Buttinelli*

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-work¹.

Wagner (1993, p. 103)

Gli anni della biografia joyciana che vanno dalla fine del XIX secolo all'inizio del XX 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 saggi raccolti in *Occasional, Critical and Political Writing*. Del resto, molte delle tematiche esposte, a volte ingenuamente, nelle pagine degli scritti 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, Giordano Bruno, Walter Pater, Gabriele D'Annunzio – che nel *Fuoco* fa più volte riferimento alle idee espresse dal compositore tedesco nei saggi zurighesi² e che nelle ultime pagine del romanzo fornisce una quanto mai commovente descrizione dei funerali del musicista³ –, Friedrich Nietzsche – il cui pensiero filosofico giunge probabilmente a Joyce filtrato attraverso l'opera wagneriana –, Henrik Ibsen, Oscar Wilde, William Butler Yeats e molti altri.

L'analisi si concentrerà soprattutto su 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* (Wagner, 1993).

Tra le ragioni di questa scelta vi è senz'altro la presenza, nella biblioteca triestina dello scrittore irlandese – come testimonia Richard Ellmann in appendice a *The Consciousness of Joyce* – del primo volume dei *Prose Works* wagneriani⁴; il testo contiene, tra l'altro, i due saggi sull'arte.

All'interno della sterminata bibliografia joyciana, tra i testi che analizzano lo stretto rapporto tra lo scrittore e la musica vanno sicuramente ricordati *Picking up Airs. Hearing the Music in Joyce's Text*, di Ruth Bauerle (1993) e *Bronze by Gold. The Music of Joyce*, a cura di Sebastian Knowles (1999). Altrettanto rilevante, ma circoscritto ai drammi del compositore tedesco, al "bel canto" e all'aspetto prevalentemente melodico dell'influenza di Wagner sull'autore di *Ulysses*, è il contributo di Zack Bowen, i cui *Musical Allusions in the Works of James Joyce* e *Bloom's Old Sweet Song* (Bowen, 1974, 1995), sono

ancora oggi tra i testi più significativi per chiunque voglia addentrarsi nella vasta selva dei riferimenti musicali disseminati un po' ovunque nelle opere dello scrittore irlandese. Tra i primi contributi sul rapporto tra Joyce e il compositore tedesco va menzionato il volume di Jacques Aubert, *The Aesthetics of James Joyce* (Aubert, 1992), in cui, nel corso di una brillante e rigorosa analisi degli scritti giovanili joyciani, l'autore mette più volte in evidenza il profondo legame presente tra Wagner e Joyce e quello di Franca Ruggieri, *Maschere dell'Artista. Il Giovane Joyce* (Ruggieri, 1986), nel quale viene più volte sottolineato l'importante legame che unisce i saggi raccolti in *Occasional, Critical and Political Writing* ai *Prose Works* wagneriani. D'altra parte, uno studio critico da cui è inevitabile prendere le mosse è *Joyce and Wagner: A Study of Influence* (Martin, 1991), un contributo considerevole di Timothy Martin sul tema dell'influsso di Wagner su Joyce in *Ulysses* e *Finnegans Wake*.

Wagner scrisse i saggi conosciuti con il nome di "scritti zurighesi" mentre si trovava in esilio tra la Svizzera e la Francia: 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. Nei cinque anni durante i quali quegli scritti, che trattano di filosofia, di politica e di estetica, 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» (Isotta, 1983, p. 35).

Die Kunst und die Revolution (*Art and Revolution*) fu scritto 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 impenna 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 l'arte contemporanea.

A distanza di soli pochi mesi dalla stesura di quel primo saggio, il compositore concepì *Das Kunstwerk der Zukunft* (*The Art-Work of the Future*), dove esprime un'attenzione ancora maggiore alle esigenze dell'arte. Evidenti sono le suggestioni che hanno origine 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 della dimensione "ermetica" del pensatore ottocentesco ed è quindi faticoso, astratto e complesso. Tra le idee che animano lo scritto wagneriano 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 concetto di "drama" inteso come fusione di tutte le arti e, in particolar modo, alle nozioni di popolo, comunità e necessità.

Alcuni tra i passi più interessanti dei saggi giovanili joyciani rimandano a sequenze precise dei testi del compositore ottocentesco, così come molte delle idee che trovano spazio nelle pagine scritte al volgere del XX secolo suggeriscono tematiche e atmosfere che, solo qualche decennio prima, costituivano gli aspetti più rivoluzionari della poetica del musicista tedesco.

Tra le nozioni wagneriane che trovano spazio negli scritti del giovane irlandese e che costituiscono lo scheletro su cui poggia la possente struttura della produzione joyciana, 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» (Wagner, 1993, p. 88)⁵. La grande opera d'arte totale dovrà riunire in sé tutti i generi esistenti e fonderli in un solo testo. E ancora:

Artistic Man can only fully content himself by uniting every branch of Art into the common Artwork: in every segregation of his artistic faculties he is unfree, not fully that which he has power to be; whereas in the common Artwork he is free, and fully that which he has power to be (ivi, p. 183)⁶.

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» (ivi, p. 186)⁷.

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» (Isotta, 1983, p. 75). A tale proposito il compositore scrive:

Thus too has every *artistic* faculty of man its natural bonds, since man has not *one only Sense* but separate *Senses*; 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 the faculties that are derived from them touch one another and agree. *Their confines, therefore, are removed by this agreement* (Wagner, 1993, p. 97)⁸.

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*⁹, 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* and no more boundaries, but only *Art, the universal, undivided* (ivi, p. 98)¹⁰.

Le tre componenti principali del “drama” – le “tre sorelle”, come le definisce il musicista tedesco – sono la musica, la danza e la poesia; 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 (ivi, pp. 189-90)¹¹.

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:

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* (ivi, pp. 195-6)¹².

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» (Banks Burrell, 1951, p. 110)¹³.

Una parte cospicua di queste idee si riversa nei saggi joyciani di inizio secolo, in particolar modo, in *Drama and Life* e, ancora prima, 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 Munkácsy¹⁴. Il fatto che, nel saggio del 1899, trovi una prima, seppur superficiale enunciazione l’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» (Joyce, 2000, p. 18)¹⁵. E non è proprio a tutto ciò che rimanda uno dei 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’im-

agine 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» (Joyce, 1992b, p. 211)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 propone di voler dipingere un *quadro* il cui titolo rimanda ad una *musica*.

Come suggerisce Franca Ruggieri, Gabriel non è 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» (Ruggieri, 1986, p. 256). Il rivale, Michael Fury, esprime invece «il desiderio impossibile di annientamento e sublimazione» (*ibid.*). Il signor Conroy – sempre preoccupato dell'opinione del "pubblico" e della gente che lo circonda¹⁷ – 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 Ibsen¹⁸. 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, metaforico nel racconto joyciano – di due veri artisti: la giovane modella Irene e il tutt'altro che dimenticato Michael Fury. Nel passo di *The Dead* citato, 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. Ma non sarebbe stato forse anche *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» (Joyce, 1974, p. 367)¹⁹. 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 (ivi, pp. 368-71). Allo stesso modo che 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.

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*: thus call themselves the three primeval sisters whom we see at once entwine their measures wherever the conditions necessary for artistic manifestation 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* (Wagner, 1993, p. 95)²⁰.

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» (ivi, pp. 35-6)²¹.

Sulla medesima istanza di emancipazione si basa anche l'ideale artistico joyciano: 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* (Joyce, 1992a, pp. 268-9)²².

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 contemporaneo si trovava a vivere ed operare, sembra esprimere il medesimo concetto utilizzando termini la cui somiglianza con quelli joyciano è evidente: «he [the man] carries on a mere existence, dictated by the maxims of this or that *Religion, Nationality, or State*» (Wagner, 1993, p. 71)²³.

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 adoperava 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*» (Joyce, 1992a, p. 220)²⁴.

Stephen, indignato dai continui incitamenti di Davin – un compagno di studi sostenitore della Lega gaelica – che lo invita 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 after the first lesson?» (ivi, p. 219)²⁵, chiede Davin al giovane Stephen. Richard Ellmann, a proposito di Joyce e di Clancy – che compare, appunto, nel *Portrait* con il nome di Davin – 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 (Ellmann, 1983, p. 61)²⁶.

Un simile amore per la libertà ritornava anche nelle pagine finali del capitolo XXVI di *Stephen Hero*, stadio antecedente del *Portrait*. Il protagonista rifiuta con orgoglio la generosa offerta di Father Butt²⁷ – 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* (Joyce, 1991, pp. 238-9)²⁸.

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 1904²⁹ e nella lettera del 3 giugno dello stesso anno ad Oliver St. John Gogarty (Joyce, 1957, p. 54; 1974, p. 45). 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* (Joyce, 1966, p. 48)³⁰.

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 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 (ibid.)*³¹.

È dunque attraverso l'arte che lo scrittore può esprimersi liberamente, senza restrizioni di sorta, fino a sfidare 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 slavishness of people» (ivi, p. 49)³² 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 rely on but myself. There is no life here – no naturalness or honesty*» (ivi, p. 53)³³.

Tracce evidenti dell'importanza attribuita dall'artista all'idea di libertà possono essere agevolmente rinvenute anche nei saggi giovanili. 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*»³⁴. 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 autocensura, 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:

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 (ivi, p. 50)³⁵.

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» (Joyce, 1973, p. 43)³⁶, nel paragrafo conclusivo lo scrittore sferra un duro 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*» (ivi, p. 47)³⁷.

D'altra parte l'affermazione che l'Irlanda sia «un'isola doppiamente staccata dalla terraferma» è da intendersi tanto 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* (ivi, pp. 47-8)³⁸.

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 schierava anche Oscar Wilde che, in *The Soul of Man Under Socialism*, dichiarava apertamente il proprio odio nei confronti di ogni forma di dispotismo, perché «all authority is quite degrading. It degrades those who exercise it, and degrades those over whom it is exercised» (Wilde, 1986, p. 30)³⁹. E il valore negativo dell'autorità veniva messo ancor più in evidenza alcune pagine dopo, dove ne veniva 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* (ivi, p. 46)⁴⁰.

Per Wilde, quindi, 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 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!*» (Wagner, 1955, p. 144)⁴¹.

Note

1. «Da quest'intima mescolanza delle differenti arti isolate [...] è nata l'opera d'arte unitaria del lirismo» (Wagner, 1983, pp. 154-5).

2. 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» (D'Annunzio, 1996, p. 103).

3. 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» (ivi, p. 317).

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. Ellmann, 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)*, vol. I, Kegan Paul, London 1892 – è stato fedelmente riprodotto nell'edizione della Nebraska University Press (Wagner, 1993). Si è pertanto deciso di citare i frammenti tratti dai saggi in esso contenuti direttamente in inglese, avvalendosi della medesima traduzione di cui frui James Joyce.

5. Mio il corsivo tranne che per *all*, in corsivo nel testo. «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» (Wagner, 1983, pp. 128-9).

6. Mio il corsivo tranne che per *common, segregation, unfree, common e free*, in corsivo nel testo. «L'uomo-artista può appagarsi interamente solo con l'unione di tutti i generi d'arte dell'opera d'arte *comune*: in ogni forma d'*isolamento* sarà sempre *dipendente* e non sarà mai perfettamente quel che potrebbe essere, mentre nell'opera d'arte *comune* è libero ed è perfettamente quel che può essere» (ivi, pp. 282-3).

7. «[L']opera collettiva di tutte le arti» (ivi, p. 287).

8. Mio il corsivo, tranne che per *artistic, one only Sense e Senses*, in corsivo nel testo. «Tutte le facoltà *artistiche* dell'uomo hanno i loro limiti naturali perché l'uomo non ha un *sensu solo*, ma *dei sensi* 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» (ivi, p. 146).

9. E, sia per Wagner che per Joyce, condizione indispensabile affinché l'arte possa essere considerata “vera” è che essa sia “libera”.

10. Mio il corsivo, tranne che per *arts e Art*, in corsivo nel testo. «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, l'arte comune, universale, illimitata» (Wagner, 1983, p. 146).

11. Mio il corsivo, tranne che per *poet, tone-artist (Tonkünstler)* e per la parte che va da *executant a power*, in corsivo nel testo. «[L'artista] sarà *poeta* e, per essere poeta, *musicista*. 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 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» (ivi, pp. 291-3).

12. «Chi sarà l'artista dell'avvenire? Indubbiamente il *poeta*. E chi sarà il poeta? Incontestabilmente l'*attore*. E chi sarà l'attore? Necessariamente l'*unione di tutti gli artisti*» (ivi, p. 300).

13. «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).

14. 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 riconosci-

menti 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 interesse, oltre all'*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 Kunsthistorisches Museum di Vienna. I paesaggi prodotti dopo il 1874 vengono oggi considerati tra i suoi più significativi dipinti. Parte dei lavori di Munkácsy si trova esposta nelle gallerie di Vienna, Philadelphia, Chicago e al Metropolitan Museum.

15. Mio il corsivo. «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» (J. Joyce, *L'"Ecce Homo" della Regia Accademia d'Irlanda*, in Id., 1992c, p. 769). Si rivela 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 dramatic: it was a drama without a stage*, an essentially musical drama energized by subjective feeling» (Magee, 2000, p. 92, mio il corsivo).

16. «Se fosse stato un pittore l'avrebbe ritratta così [...]. *Musica lontana* avrebbe intitolato il quadro, se fosse stato un pittore» (Joyce, 1993, p. 83).

17. 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.

18. 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*.

19. Lettera, in italiano, del 21 settembre 1920 da Parigi.

20. Mio il corsivo, tranne che per *Dance, Tone e Poetry*, in corsivo nel testo. «*Danza, Musica e Poesia*: ecco le tre sorelle eterne che sbocciarono insieme quando si furono verificate le condizioni 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» (Wagner, 1983, pp. 141-2).

21. Mio il corsivo. «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 Id., 1955, p. 302). Sempre sul medesimo argomento risulta interessante un passo tratto dall'altro scritto zurighese: «The freedom of man's faculties is – *All-faculty*. Only the Art which answers to this "all-faculty" of man is, therefore, *free*; and not the *Art-variety*, which only issues from a single human faculty» (Wagner, 1993, pp. 97-8). «La libertà delle facoltà umane è la *facoltà universale*. Solo l'arte corrisponde a questa facoltà universale dell'uomo e per conseguenza è *libera*, mentre un *genre* d'arte non è libero perché deriva da una sola facoltà umana» (Wagner, 1983, p. 146).

22. Mio il corsivo. «"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"» (Joyce, *Dedalus*, in Id., 1999⁷, p. 510).

23. Mio il corsivo. «Fino a oggi esso [l'uomo] non è mai esistito se non in funzione della religione, della nazionalità, dello stato» (Wagner, 1983, p. 100).

24. Mio il corsivo. «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» (Joyce, *Dedalus*, in Id., 1999⁷, p. 460).

25. «"Perché non impari l'irlandese? Perché dopo la prima lezione hai disertato i corsi della lega?"» (ivi, p. 439).

26. «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 denunciato la parola *thunder* (tuono) – una delle parole preferite di Joyce – come un esempio d'insufficienza verbale» (Ellmann, 1982, p. 81).

27. «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...» (Joyce, 1991, 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."» (Joyce, *Le Gesta di Stephen*, in Id., 1999⁷, p. 772).

28. Mio il corsivo. «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. Provatvi a sottrarle i suoi membri umani e la sua solidità si farà meno evidente. Io, almeno, mi ci voglio sottrarre» (ivi, 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.

29. Cfr. *infra*, nota 37.

30. Lettera del 29 agosto 1904 (mio il corsivo). «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» (Joyce, 1974, p. 52).

31. Mio il corsivo. «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» (*ibid.*). 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 joyciana dai quali traspare una – seppur non assidua – frequentazione del rito della Santa Messa.

32. «Combatto l'atteggiamento ignobile e servile della gente» (ivi, p. 53).

33. Lettera del 16 settembre 1904 a Nora Barnacle (mio il corsivo). «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» (ivi, p. 57).

34. J. Joyce, *Drama and Life*, in Id. (2000, p. 25, mio il corsivo). «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 Id., 1992c, p. 780).

35. J. Joyce, *The Day of the Rabblement*, in Id. (2000, p. 50, mio il corsivo). «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 finché 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 Catbleen* viene considerata immorale e degna di condanna», J. Joyce, *Il Giorno della Marmaglia*, in Id., 1992c, p. 812).

36. «[...] la testimonianza d'una cura e d'un interesse continuamente vigilianti» (J. Joyce, *Ritratto dell'Artista*, in Id., 1999⁷, p. 535).

37. «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» (ivi, p. 541).

38. Mio il corsivo. «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» (*ibid.*).

39. «Ogni forma di autorità è degradante. Degrada chi la esercita e degrada coloro su cui è esercitata» (Wilde, 1995, p. 177).

40. Mio il corsivo. «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» (ivi, p. 207).

41. L'articolo, pubblicato il 16 giugno 1848 sul "Dresdener Anzeiger", è ora contenuto, con il titolo di *Appendix to "German Art and Policy"*, nel vol. IV dei *Prose Works* (Wagner, 1995, pp. 136-48). «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» (R. Wagner, *Come Conciliare Tendenze Repubblicane e Principato?*, in Id., 1973, pp. 47-8).

Riferimenti bibliografici

- AUBERT J. (1992), *The Aesthetics of James Joyce*, The Johns Hopkins University Press, London (ed. riveduta; 1^a ed. 1973).
- BANKS BURRELL M. (ed.) (1951), *Letters of Richard Wagner. The Burrell Collection*, Victor Gollancz, London.
- BAUERLE R. H. (1993), *Picking-up Airs. Hearing the Music in Joyce's Text*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago.
- BOWEN Z. (1974), *Musical Allusions in the Works of James Joyce: Early Poetry through Ulysses*, State University of New York Press, New York.
- ID. (1995), *Bloom's Old Sweet Song. Essay on Joyce and Music*, University Press of Florida, Gainesville.
- D'ANNUNZIO G. (1996), *Il Fuoco*, a cura di N. Lorenzini, Mondadori, Milano.
- ELLMANN R. (1977), *The Consciousness of Joyce*, Faber & Faber, London.
- ID. (1982), *James Joyce*, traduzione di P. Bernardini, Feltrinelli, Milano (ed. riveduta; 1^a ed. 1964).
- ID. (1983), *James Joyce*, Oxford University Press, New York (ed. riveduta; 1^a ed. 1959).
- IBSEN H. (1964), *When We Dead Wake*, in Id., *Ghosts and Other Plays*, traduzione di P. Watts, Penguin Books, London-New York.
- ISOTTA P. (1983), *Le Ali di Wieland*, in Wagner (1983, pp. 5-83).
- JOYCE J. (1957), *Letters*, vol. I, edited by S. Gilbert, Faber and Faber, London.
- ID. (1966), *Letters*, vol. II, edited by R. Ellmann, Viking, New York.
- ID. (1973), *A Portrait of the Artist*, in M. Beja (ed.), *James Joyce: «Dubliners» and «A Portrait of the Artist as a Young Man»*, The Macmillan Press, London, pp. 41-8.
- ID. (1974), *Lettere*, scelta a cura di Giorgio Melchiori, trad. di Giorgio e Giuliano Melchiori, R. Oliva, Mondadori, Milano.

- ID. (1991), *Stephen Hero, Part of the First Draft of «A Portrait of the Artist as a Young Man»*, edited by Th. Spencer, preface by J. J. Slocum and H. Cahoon, Paladin (an imprint of Harper Collins Publishers), London (ed. riveduta).
- ID. (1992a), *A Portrait of the Artist as a Young Man*, edited by S. Deane, Penguin Books, London.
- ID. (1992b), *Dubliners*, edited by T. Brown, Penguin Books, London.
- ID. (1992c), *Poesie e Prose*, a cura di F. Ruggieri, Mondadori (I Meridiani), Milano.
- ID. (1993), *The Dead. I Morti*, a cura di C. Marengo Vaglio, traduzione di F. Cancogni, Einaudi Tascabili (serie bilingue), Torino.
- ID. (1999⁷), *Racconti e Romanzi*, a cura di G. Melchiori, Mondadori (I Meridiani), Milano (1^a ed. 1974).
- ID. (2000), *Occasional, Critical and Political Writing*, edited by K. Barry, translation from Italian by C. Deane, Oxford University Press, Oxford-New York.
- KNOWLES S. D. G. (ed.) (1999), *Bronze by Gold. The Music of Joyce*, Garland Publishing, Inc., New York-London.
- MAGEE B. (2000), *Wagner and Philosophy*, Allen Lane-The Penguin Press, London.
- MARTIN T. (1991), *Joyce and Wagner: A Study of Influence*, Cambridge University Press, Cambridge.
- RUGGIERI F. (1986), *Maschere dell'Artista. Il Giovane Joyce*, Bulzoni, Roma.
- WAGNER R. (1955), *Ricordi Battaglie Visioni*, prefazione di M. Mila, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli.
- ID. (1973), *L'arte e la rivoluzione (e altri scritti politici), 1848-1851*, a cura di M. Mangini, Guarnaldi Editore, Rimini.
- ID. (1983), *L'opera d'arte dell'avvenire*, a cura di P. Isotta, Rizzoli (Il Ramo d'Oro), Milano.
- ID. (1993), *The Art-Work of the Future and Other Works*, translation by W. A. Ellis, University of Nebraska Press, Lincoln-London.
- ID. (1995), *Art and Politics*, translation by W. A. Ellis, University of Nebraska Press, Lincoln-London.
- WILDE O. (1986), *The Soul of Man Under Socialism*, in Id., *«De Profundis» and Other Writings*, intr. di H. Pearson, Penguin Books, London, pp. 17-53 (1^a ed. 1954).
- ID. (1995), *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, in Id., *Il critico come artista. L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, introduzione di S. Perrella, traduzione e note di A. Ceni, Feltrinelli, Milano, pp. 153-223.