

JOYCE STUDIES IN ITALY

2017 (19)

**JOYCE'S FICTION
AND
THE NEW RISE
OF
THE NOVEL**

*A special volume to celebrate the X Annual Conference organized
by
The James Joyce Italian Foundation*

*edited by
Franca Ruggieri*

ea
ANICIA

*Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi Roma Tre
e di The James Joyce Italian Foundation*

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della legge n. 633 del 22/04/1941

Direttore responsabile: Franca Ruggieri
Registrazione Num.R.G. 1885/2016, Tribunale Ordinario di Cassino

ISSN 2281 – 373X

© 2017, Editoriale Anicia s.r.l.- Roma
<http://www.edizionianicia.it/store/>
info@edizionianicia.it

Single copy price: €18.00
Subscription rates (one annual issue):
Personal: €18.00
Institutional: €30.00

The journal will be published on the following website:

<https://thejamesjoyceitalianfoundation.wordpress.com/>

Purchases can be made by directly contacting the publisher and then completing a bank transfer covering the price of the book and the postage costs (this is € 5.00 within Italy, but varies according to the country of destination).

Address: James Joyce Italian Foundation
Dipartimento di Lingue, Culture e Letterature Straniere
Via Valco di San Paolo, 19
00146 Roma
joyce_found@os.uniroma3.it
franca.ruggieri@uniroma3.it

CONTENTS

Franca Ruggieri

Foreword: Joyce's Fiction? "Oh! It is only a novel"
(Northanger Abbey, 1798)

9

1. JOYCE'S FICTION AND THE NEW RISE OF THE NOVEL

Talia Abu

*Defecation and the Other – Performing Autobiographical
Art in the "Haunted Inkbotle" Scene*

19

Olha Bandrovska

The Anthropology of Odour in James Joyce's Ulysses

31

April Capili

*'Yes, yes: a woman too. Life, life'. Lucia and the Life-Writing
Aspects of Joyce's Novels*

47

Annalisa Federici

*Word and World, Fiction and Reality in Ulysses:
Joyce as Realist/Hyperrealist/Antirealist*

61

Dieter Fuchs

James Joyce's Ulysses – A Menippean Satire?

79

Allen C. Jones

*Stephen "(looks behind)": A New Paradigm
for Reading Stage Directions in "Circe"*

91

| | |
|---|-----|
| Peter R. Kuch <i>“A Handful of Tea”</i> : Money and Monster Novels | 105 |
| Michal Moussafi <i>A Mirror up to Nature:</i> <i>The Artistic Role of Reflection in James Joyce’s Ulysses</i> | 115 |
| Ennio Ravasio <i>Realism and Allegory in “Cyclops”</i> | 131 |
| Simone Rebora <i>Encyclopedic Novel Revisited.</i> <i>Joyce’s Role in a Disputed Literary Genre</i> | 147 |
| Fritz Senn <i>Mercurial Interpolations in Ulysses</i> | 169 |
| Katherine E. Smith <i>A Spinster by Choice, Circumstance, or Calamity?</i> <i>Potential Reasons for Physical and Emotional Spinsterhood</i> <i>in James Joyce’s Dubliners</i> | 189 |
| Sara Spanghero <i>“The incompatibility of aquacity with the erratic originality</i> <i>of genius (U 17.247)</i> <i>Considerations on Stephen Dedalus’ Fluid Development</i> | 203 |
| Carla Vaglio Marengo <i>Tobias Smollett, Joyce’s Grandfather: Circulation</i> <i>and Recirculation, Satiety, Eructation, Regurgitation,</i> <i>“Cursing and recursing” in Viconian Cycles</i> | 219 |
| Jolanta Wawrzycka <i>‘Tell us, aren’t you an artist?’ (SH: 26) – Revisiting</i> <i>Joyce’s Künstlerroman</i> | 233 |

2. JOYCEAN GLEANINGS

Andrea Cortellessa

Forse che sì forse che no. Joyce tra Pascoli e Gadda 251

Finn Fordham

*Joyce in the Shadow of War and Fascism:
A Review of Finnegans Wake by Mario Praz (1939)* 301

3. BOOK REVIEWS edited by Fabio Luppi

Muriel Drazien, *Lacan Lettore di Joyce* (Gabriela Alarcon) 323

Enrico Frattaroli, *Envoy verso: in: attraverso: da:*
Giacomo Joyce (Annalisa Federici) 326

James Joyce, *Best-Loved Joyce* (edited by Jamie O'Connell)
Anthony J. Jordan, *James Joyce Unplugged* (Fabio Luppi) 330

Geert Lernout, *Cain: but are you able?*
The bible, Byron and Joyce (Enrico Terrinoni) 335

James Joyce, *Pomi un penny l'uno / Poesie una pena l'una*
(edited by Francesca Romana Paci) 338

James Clarence Mangan, *Il mio cuore è un monaco*
(edited by Francesca Romana Paci) (Enrico Terrinoni) 338

CONTRIBUTORS 342

FORSE CHE SÌ' FORSE CHE NO.
JOYCE TRA PASCOLI E GADDA

Se non è vero son trovatore
FW 301.17

Questo mio intervento tratta di due sì e un no. Il primo dei due «sì» è la seconda cellula verbale, delle tre, in ordine di apparizione. Tutti conoscono, nell'«infinità di atomi eternamente mobili in ogni direzione»¹ di cui per Enrico Terrinoni (all'insegna di Giordano Bruno) consiste l'opera joyciana, questo particolare e quanto mai rilevato atomo linguistico che ha la valenza esplosiva, epifanica quant'altri mai, di un Aleph. «La più potente di tutte le parole»², come l'ha definita John McCourt, è la parola «Yes» che Molly Bloom pronuncia a più riprese e poi un'ultima volta, alla fine del suo monologo, nell'ultimo capitolo di *Ulisse*.

In fondo, quanto segue può essere considerato nient'altro che una nota di commento (un tentativo di nota di commento) a questa singola parola del testo di *Ulisse*. Certo, ancorché così rilevato dalla posizione e dalle insistite ripetizioni, questo «yes» è pur sempre una singola parola. Ma ogni parola dei testi joyciani maturi è un «chaosmos», come nella classica lettura, di Umberto Eco, del «cosmo einsteiniano, incurvato su se stesso» di *Finnegans Wake*: in cui «ogni

¹ Enrico, Terrinoni, *Ostregatto, ora ho capeto!*, introduzione all'edizione a cura sua e di Fabio Pedone di James Joyce, *Finnegans Wake. Libro terzo, capitoli 1 e 2*, Milano, Mondadori, 2017, p. XII.

² John, McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom* [2000], traduzione di Valentina Olivastri, Milano, Mondadori, 2004, p. 275.

avvenimento, ogni parola si trovano in una relazione possibile con tutti gli altri ed è dalla scelta semantica effettuata in presenza di un termine che dipende il modo di intendere tutti gli altri»³.

La prima cellula in ordine cronologico è un altro «Sì». Lo pronuncia – prima in inglese, due volte, e alla fine in italiano – un'altra Molly, la bambina protagonista del poemetto *Italy* di Giovanni Pascoli. L'ultima delle tre cellule è invece un «No». Lo grida a squarciagola una delle indiziate del delitto Balducci, la giovane Assunta Crocchiapani, stretta all'angolo dal commissario Don Ciccio Ingravallo nell'ultima pagina di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda. Tre parole pronunciate da tre donne, di tre età diverse, in tre testi fra loro separati più o meno da tutto: dal tempo, dalla lingua, dai generi letterari.

Non voglio nascondere un'effettiva, tutt'altro che retorica, esitazione. Di essere a mia volta sospeso, insomma, fra due «sì» e un «no». In estrema sintesi – prima ipotesi: sì, le due (quella di Pascoli da parte di Joyce, quella di Joyce – rovesciata – da parte di Gadda) sono vere e proprie citazioni, consapevoli e intenzionali. Seconda ipotesi: no, sono semplici coincidenze (e non del genere «a-casuale» che affascinavano Jung), nel qual caso tutto quanto segue perde di ogni ipotetica validità. Terza ipotesi: sì o meglio, diciamo, *quasi-sì*: le due ricorrenze sono echi inconsapevoli, che dunque – al di là delle intenzioni degli autori – ci devono indurre a pensare che le due ipotetiche “fonti” (Pascoli per Joyce, Joyce per Gadda) significhino, per le due ipotetiche “foci”, molto di più di quanto la tutto sommato scarsa traccia lasciata, nell'uno e nell'altro, dall'uno e dell'altro, abbia sinora fatto pensare. *Quasi* sì, anche perché «quasi», in effetti, è l'ultima parola del *Pasticciaccio*:

³ Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani [1962], 1976², p. 43. Ma cfr. poi, dello stesso Eco, la monografia (desunta dalle pagine joyciane espunte dalla prima edizione del libro del '62) *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1966, pp. 113-71, in particolare (col Bruno di *De l'infinito universo e mondi*) la p. 137, sulla «natura metamorfica di ogni parola, di ogni etimo, disposto a divenire immediatamente “altro”, a esplodere in nuove dimensioni semantiche».

«no, nun so' stata io!». Il grido incredibile bloccò il furore dell'ossesso. Egli non intese, là pe' llà, ciò che la sua anima era in procinto d'intendere. Quella piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira, nel volto bianchissimo della ragazza, lo paralizzò, lo indusse a riflettere: a ripentirsi, quasi.⁴

Non posso neppure nascondere che questa mia esitazione ne adombri una, di carattere teorico, decisamente di non poco momento. A dirla molto in breve: Joyce cita “tutto”? Si deve forse supporre che, come un famigerato personaggio di Borges, egli consapevolmente ricordasse tutto quanto nella sua esistenza matura aveva letto, ascoltato, sentito riferire?⁵ Per la verità lui, il diretto interessato, sosteneva l'esatto contrario. Nelle conversazioni con Arthur Power a un certo punto esclama: «Anche se la gente legge in *Ulisse* più di quanto io volessi dire, chi dirà che hanno torto?»⁶ – così «anticipando di alcuni decenni», ha commentato Terrinoni, «le più avanzate tesi sulla semiosi aperta e le più azzardate teorie della ricezione»⁷ [è stato proprio il teorico dell'*Opera aperta*, certo, a definire Joyce l'«autore che ha conce-

⁴ Carlo Emilio Gadda (1957). *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1957; ora nell'edizione diretta da Dante Isella delle *Opere*, vol. II, *Romanzi e racconti*, II, a cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella e Raffaella Rodondi, ivi 1989, p. 276 (le citazioni saranno da ora in poi condotte direttamente a testo, rinviando a questa edizione con la sigla *P* seguita dal numero di pagina).

⁵ Non a proposito di *Ulisse* ma di *Finnegans Wake* (ma è forse lecito interpretare *Penelope*, lo vedremo, come una specie di “ponte” fra i due testi) diceva Eco che Joyce «ostenta la pretesa orgogliosa di piegare il linguaggio a esprimere “tutto”, e a tale scopo impiega del linguaggio tutti quei termini e quei referenti che, compromessi con qualche dottrina, qualche sistema, qualche deposito di significati, possono sciorinare e far coesistere ogni affermazione fatta sul mondo, unificandole tutte grazie al tessuto connettivo di un linguaggio capace ormai di porre in relazione ogni cosa, di stabilire i corti circuiti più imprevedibili, di legare insieme, per violenza etimologica, i referenti più diversi» (Eco 1966: 160-1).

⁶ Arthur Power, *Conversazioni con Joyce* [1974], a cura di Franca Ruggieri, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 94.

⁷ Enrico Terrinoni, *Ostregatto, ora ho capeto!*, cit., p. XX.

pito un'opera aperta, e la più aperta di tutte»]⁸. E invece, a leggere certi commenti joyciani (come capita, forse, solo con quelli danteschi; oltretutto con tanta acqua testuale fluiva nel frattempo sotto i ponti), proprio questa condizione d'onnipotenza (che poi, nel Funes borgesiano, tutt'altro che onnipotenza comporta) sarebbe dato indurre. Ma se così stessero le cose com'è possibile ipotizzare, in un autore siffatto, la persistenza inconsapevole di una cellula testuale, incastonata oltretutto in luogo per eccellenza rilevato quale l'ultima parola del suo testo?⁹ Anche a proposito dell'"estremo" che rappresenta *Finnegans Wake*, nei *Limiti dell'interpretazione* lo stesso Eco ci invita ad applicare il rasoio dell'*economia ermeneutica*: «un testo è un organismo, un sistema di relazioni interne che attualizza certi collegamenti possibili e ne narcotizza altri», per cui a un testo «è possibile far dire molte cose – in certi casi un numero potenzialmente infinito di cose – ma è impossibile – o almeno criticamente illegittimo – fargli dire ciò che non dice. Spesso i testi dicono più di quello che i loro autori intendevano dire, ma meno di quello che molti lettori incontinenti vorrebbero che dicessero»¹⁰.

A complicare ulteriormente il quadro, l'allusione a Dante comportata – come vedremo – dal «si» della Molly di Pascoli. La «lingua del sì» è, secondo autorità dantesca appunto – tanto per Pascoli che per Joyce la suprema autorità letteraria convocabile – l'italiano: poiché l'Italia, per *Inf.* XXXIII, 80, è il «bel paese dove 'l sì suona» (in analogia alla lingua *d'oc* e a quella *d'oïl* in Francia)¹¹. Ma in quale

⁸ Umberto Eco, *Ostrigotta, ora capesco*, introduzione a James Joyce, *Anna Livia Plurabelle*, a cura di Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Torino, Einaudi, 1996, p. XVII.

⁹ Il finale del romanzo è in posizione rilevata anche dall'ipotesi della *fine* che il romanzo stesso configura (la considerazione vale, anche in questo caso, per entrambi gli ultimi romanzi scritti da Joyce): cfr. Enrico Terrinoni (2015). *James Joyce e la fine del romanzo*, Roma: Carocci (specie l'introduzione, «*Where the novel begins... ovvero, Dove finisce il romanzo*», pp. 11-29).

¹⁰ Si veda tutto il § «Economizzare su Joyce», pp. 106-10.

¹¹ In *Finnegans Wake* (129.27), peraltro, Joyce ironizza sulla formula dantesca con l'espressione «il belpaese» (Joyce, James (2001). *Finnegans Wake. Libro primo V-VIII*, a cura di Luigi Schenoni, con un saggio di Edmund Wilson, Milano: Mondadori, p. 129). Cfr.: «perché si sa che i maestri, padri Danti compresi, vanno mangiati in salsa piccante»

senso allora – metalinguisticamente parlando – le due Molly pronunciano i propri rispettivi «sì»? Pronunciandolo oltretutto, quella di Joyce, in *inglese*?

Come dicevo, devo sospendere il giudizio. A mia volta, insomma, tocca ripetere *forse che sì forse che no*: rinviando l'ardua sentenza a chi mi legge. Un po' mi consola che anche gli ultimi traduttori di *Finnegans Wake*, Enrico Terrinoni e Fabio Pedone, licenziando il primo volume della loro fatica e ripercorrendo le inevitabili esitazioni, il rincorrersi vicendevole delle ipotesi che tale fatica inevitabilmente hanno punteggiato, abbiano finito per iscrivere sotto l'insegna del «ma anche sì» (capovolgendo un sintagma del corrente *sermo cotidianus*, «ma anche no»), «sull'onda dei “forse”, “sembra”, “potrebbe essere”»¹². Un'onda probabilistica dell'interpretazione che, a dirla tutta, appare quintessenzialmente joyciana. Come che sia, in questa sede vorrei limitarmi a esporre il “caso”. Anzi, i casi. Certo consapevole di non potermi spacciare, a differenza di Ingravallo, ad essi «ubiquo»¹³ appunto.

Il mio titolo a sua volta è una citazione, dal romanzo omonimo di Gabriele d'Annunzio, pubblicato nel 1910. Già in d'Annunzio, peraltro, è una citazione: quella di un motto istoriato nel soffitto ligneo della Sala del Labirinto, nel Palazzo Ducale di Mantova, dove si aggirano i protagonisti Paolo Tarsis e Isabella Inghirami nella prima parte del romanzo¹⁴. Il motto dei Gonzaga, nella narrazione di d'Annunzio,

in Fabio Pedone, *Per farla finita con la «Bella Patria»*, postfazione all'edizione cit. di James Joyce, *Finnegans Wake. Libro terzo, capitoli 1 e 2*, p. 318.

¹² Enrico Terrinoni, Fabio Pedone, *Nota dei traduttori*, in James Joyce, *Finnegans Wake. Libro terzo, capitoli 1 e 2*, cit., pp. LXIII-LXIV.

¹³ «Tutti ormai lo chiamavano don Ciccio. Era il dottor Francesco Ingravallo comandato alla mobile: [...] ubiquo ai casi, onnipresente su gli affari tenebrosi»: è l'*incipit* di Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., 15.

¹⁴ Cfr. Gabriele d'Annunzio, *Forse che sì forse che no*, Milano, Treves, 1910; ora in Id., *Prose di romanzi*, edizione diretta da Ezio Raimondi, vol. II, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1989, p. 540. Si veda la nota della curatrice a p. 1332. Il motto inciso nel soffitto (con la virgola) è per tradizione attribuito a Vincenzo Gonzaga: il quale lo avrebbe concepito nell'incertezza dell'esito dell'assedio da lui intentato nel 1601 ai turchi

allude all'incertezza affettiva, all'ondeggiare dei sentimenti (e della sorte) dei personaggi (che si riflette, quasi al modo del *correlativo oggettivo* eliotiano, nella rappresentazione "liquida", ondeggiante appunto, del paesaggio). Non c'è bisogno di ricordare, in questa sede, lo speciale rapporto di Joyce con la lingua e la tradizione letteraria italiana¹⁵, anche contemporanea, in particolare proprio con d'Annunzio (anche se, in verità, Joyce ammirava soprattutto il precedente *Il fuoco*¹⁶; di quello invece destinato a restare l'ultimo suo – peraltro "wagneriano" e musicale, nella struttura, più ancora del precedente, già parossisticamente tale – non si sa in effetti Joyce cosa pensasse)¹⁷. D'Annunzio che a Pascoli era legato da un complesso dare-avere e da una contrastata, ma indubbia, reciproca stima¹⁸.

trincerarsi a Canizza (Nagykanizsa), in Ungheria (infine conclusosi con un nulla di fatto). La suggestione provenne a d'Annunzio da una visita da lui compiuta a Mantova nel 1907.

¹⁵ Da ultimo, sul tema, si veda anche il contributo di John McCourt (McCourt 2013: 61-79) *Joyce, il Bel Paese and the Italian Language*, in *Joycean Unions. Post-Millennial Essays from East to West*, numero monografico a cura di R. Brandon Kershner e Tekla Mecsnober di «European Joyce Studies», 22, 2013, pp. 61-79, al quale come si vedrà devo fra l'altro la mia principale pezza d'appoggio. Ringrazio Enrico Terrinoni per avermi segnalato questo saggio.

¹⁶ Da lui definito «highest achievement of the novel to date», come ricorda Stanislaus Joyce nel suo ben noto *memoir* (Joyce Stanislaus 1958: 154).

¹⁷ Oltre al *Fuoco* – disse ad Alessandro Francini Bruni – Joyce ammirava di d'Annunzio in special modo opere teatrali come *La nave*, *La città morta* e *Fedra* (McCourt 2004: 221).

¹⁸ Cfr. Marco Santagata (2002). *Per l'opposta balza. La cavalla storna e il commiato dell'Alcyone*, Milano: Garzanti. Contrastato ma forte il rapporto di Gadda tanto con l'uno che con l'altro (per il primo si veda Antonio Zollino (1998). *Il vate e l'ingegnere. D'Annunzio in Gadda*, Pisa: ETS, e la sintesi dello stesso autore, (2002). *D'Annunzio, nella Pocket Gadda Encyclopedia* curata da Pedriali, Federica G. nell'«Edinburgh Journal of Gadda Studies»:

<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/dannunziozollin.php>; per il secondo si pensi intanto – ma si veda poi, *infra*, la nota 112 – all'impasto linguistico e tonale delle *Poesie gaddiane*, per lo più proprio a Pascoli riconducibile: cfr. Maria Antonietta Terzoli [1993]. *Introduzione a Gadda poeta* in Ead. (2009). *Alle sponde del tempo consunto. Carlo Emilio Gadda dalle poesie di guerra al «Pasticciccio»*, Milano: Effigie, pp. 32-50; si veda ora, al riguardo, l'approfondita tesi di dottorato di Dalila Colucci, «Ogni poema è nel mondo infinito». *Un'ipotesi interpretativa per le poesie di C. E. Gadda*, rela-

Cominciamo a contestualizzare il nostro primo «si». I *Poemetti*, la cui prima edizione è del 1897, trasfondono in una dimensione narrativa l'immaginario e gli strumenti tecnici della poesia di Pascoli – in precedenza affidatasi a una poetica impressionistica, per *flash*, che aveva imposto al libro per antonomasia di tale poetica, *Myricæ*, pubblicato per la prima volta nel 1891, un titolo tratto dalla *IV Ecloga* virgiliana, «Non omnes arbusta juvant humilesque Myricæ» ossia «Non a tutti piacciono gli arbusti e le umili tamerici» – in una dimensione narrativa; e infatti dal medesimo testo virgiliano prendono l'esergo «Paulo maiora»: alludendo all'ambizione strutturale e linguistica, nonché all'estensione materiale, dei testi¹⁹. *Italy*, in particolare, viene composto nel 1904 (proprio l'anno del Bloomsday) per essere quello stesso anno aggiunto alla silloge nella sua terza edizione (che da quel momento prende il nuovo titolo di *Primi poemetti* per distinguerla dai *Nuovi poemetti*, pubblicati di conserva coi precedenti)²⁰. *Italy* si compone di due canti in terzine di endecasillabi (struttura metrica che richiama subito Dante e la *Commedia*, poema narrativo per eccellenza), a loro volta suddivisi rispettivamente in nove e venti capitoli, per un totale di 450 versi. Mentre i *Poemi conviviali*, sempre del 1904, tente-

tore Carla Benedetti, Pisa, Scuola Normale Superiore, anno accademico 2015-2016, specie alle pp. 213 sgg.).

¹⁹ Per la contrapposizione tra il filone di *Myricæ* e quello dei *Poemetti*, e la loro lettura in chiave essenzialmente narrativa («in questa cifra [...] i *Poemetti* raggiungono risultati più alti di *Myricæ* e rappresentano il fiore di tutta la poesia del Pascoli»), seguo la linea del grande saggio di Luigi Baldacci, *Poesie del Pascoli* [1974], in Id., (2003). *Ottocento come noi. Saggi e pretesti italiani*, Milano: Rizzoli, pp. 209-45 (la citazione a p. 238).

²⁰ Giovanni Pascoli, *Italy*, in Id. (1904). *Primi poemetti*, Bologna: Zanichelli (la prima edizione dei *Poemetti* era stata pubblicata presso Paggi, a Firenze, nel 1897). Per l'inspiegabile e inqualificabile assenza del poemetto dall'antologia dei «Meridiani», Id. (2002), *Poesie e prose scelte*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Mondadori, ricorro a Id. (2001). *Tutte le poesie*, a cura di Arnaldo Colasanti, Roma: Newton Compton, pp. 171-83 (le citazioni saranno da ora in poi condotte direttamente a testo, con l'indicazione a numeri romani maiuscoli del canto, a numeri romani minuscoli del capitolo, e a numeri arabi del verso).

ranno di raccontare con gli strumenti della poesia moderna l'immaginario classico (da Ulisse a Socrate ad Alessandro Magno), con i *Poemetti* Pascoli cerca di affrontare problemi del suo tempo, sociali e politici.

Italy, in particolare, è uno dei primi testi della nostra letteratura che tocchi il tema dell'emigrazione. La sua dedica suona infatti «Sacro all'Italia raminga», e racconta la storia (vera)²¹ di una famiglia di emigranti originari di Caprona, in Toscana, che tornano dagli Stati Uniti per una visita ai famigliari, e la loro difficile integrazione col vecchio contesto paesano. L'immagine simbolica del «nido», topica nel primo Pascoli, acquista così una dimensione storica e politica: il «nido» è la patria dalla quale i «rondinini» si sono dovuti allontanare, finendo per assorbire linguaggi e suoni diversi. Un bel giorno però Ghita e Beppe (detto «Ioe», come Pascoli immagino trascriva *Joe*) – i due “migranti economici”, come li chiameremmo oggi – tornano a casa portando con sé una bella novità, la loro bambina, alla quale hanno dato appunto il nome Molly: nella lingua del paese d'adozione (allo stesso modo in cui i figli di Joyce, Giorgio e Lucia, prenderanno il loro dalla lingua di quello in cui, di lì a poco, nasceranno). La Molly di *Italy* è nata appunto in America e non parla una parola d'italiano, né ovviamente può conoscere alcunché della realtà dalla quale provengono i genitori. Il «fanciullino», in questo caso la fanciullina, vive dunque un'estraneità linguistica e storica insieme²². Ma, a differenza della madre Ghita, la ragazza emigrata che non riesce più a integrarsi nel proprio contesto d'origine, Molly mostra una sorprendente capacità di adattamento.

L'aspetto più avvincente di questo testo è senz'altro la sua particolarissima mescola stilistica: che ne fa un *unicum* anche nell'opera

²¹ Si veda *infra* la nota 26.

²² «La prima mutilazione che l'emigrante subisce è nella costrizione o a un linguaggio per lui disumano, quasi pregrammaticale e uccellino (il *cheap cheap* suona *cip cip*) o a una lingua imbastardita, in parte ancora vernacolare e sempre povera, in parte straniera e storpiata»: Nadia Ebani, nel commento all'edizione a sua cura di Giovanni Pascoli, *Primi poemetti*, Milano, Guanda-Fondazione Bembo, 1997, p. 408.

sempre sorprendente, da questo punto di vista, del suo autore. Come ha sintetizzato quello che di Pascoli è stato il maggior critico, Gianfranco Contini, «l'emigrante che, tornato in Lucchesia dagli Stati Uniti, parla un linguaggio impastato di italiano e di americano, in cui il toscano incastona o, più spesso, assorbe, adattati alla sua fonetica e forniti di connessioni mnemoniche in tutto nuove, i vocaboli stranieri»²³. La voce della natura, i versi degli animali onnipresenti nella poesia del primo Pascoli – e che fanno parlare lo stesso Contini di un «linguaggio agrammaticale o pregrammaticale, estraneo alla lingua come istituto»²⁴ – diventa ora plurilinguismo nell'accezione più consueta: perché nel tessuto italiano penetrano massicciamente da un lato il sostrato vernacolare toscano e, dall'altro, l'inglese. Ma i due livelli s'intrecciano e si mescolano quanto mai arditamente, per esempio quando il verso delle rondini – uccelli migratori al quale Pascoli paragona con insistenza la sorte dei migranti – viene trascritto come «*sweet... sweet*» (II, vii, 1-3; e poi ancora II, xx, 26), cioè con quella che è a un contempo un'onomatopea e una parola inglese²⁵.

All'inizio del testo Molly ci viene presentata «malatella». Al suo rifiuto del paese sconosciuto nel quale è stata portata dai genitori, rifiuto espresso nella «sua lingua d'oltremare» («*Bad country, Ioe, your Italy!*»: I, iii, 25), il paese miticamente personalizzato – «Italy» appunto – «se la prende a male» (I, iv, 1), cosicché il tempo peggiora (siamo all'inizio di febbraio, gli emigrati sono arrivati in paese il giorno della «Candelora»: I, iv, 2), e di conseguenza peggiora pure la salute della «malatella» («*poor Molly!*»: I, iv, 25); si arriva a temere per la sua vita. Chi la accudisce è la nonna, una tessitrice (altra figura ricorrente nell'immaginario pascoliano) il cui lavoro umile e antico non

²³ Gianfranco Contini, *Il linguaggio di Pascoli* [1955], in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 223.

²⁴ Ivi, p. 222.

²⁵ «il poeta gioca sulle possibilità onomatopeiche della parola *sweet*, che suggerisce con immediatezza fonosimbolica la positività del rapporto Molly : casa = rondini : nido»: così Giuseppe Leonelli nel commento all'edizione a sua cura di Giovanni Pascoli, *Primi poemetti*, Milano, Mondadori, 1982, p. 259.

viene compreso da Ghita, ormai del tutto integrata nei costumi d'oltreoceano («“Mamma, a che filate? / Nessuna fila in Mèrica. Son usi / d'una volta, del tempo delle fate. / [...] Or c'è la macchina che scocca / d'un frullo solo centomila fusi [...]”»: I, viii, 7-12). Saltando la generazione perduta di Ghita, però, proprio nel lavoro della tessitura nonna e nipote trovano un'imprevista solidarietà. Così, man mano, Molly torna in salute; mentre, quasi in un passaggio rituale di consegne, si ammala la nonna – sino a morire («Non piangere, *poor Molly!* Esci, fa piano, / lascia la nonna lì sotto il lenzuolo / di tela grossa ch'ella fece a mano»: II, xix, 1-3)²⁶. Giunge il momento del congedo, la famiglia degli emigranti si appresta a fare ritorno oltreoceano. Molly viene attorniata dai bambini del paese, coi quali nel frattempo è riuscita a legarsi: «chiedeano i bimbi con vocio di festa: // “Tornerai, *Molly?*”. Rispondeva: – Sì! –» (II, xx, 32). È questa l'ultima parola del poemetto, la prima da lei pronunciata in italiano (dopo aver detto, per due volte, «Yes»)²⁷: così segnalando – per via linguistica, e dantesca – la sua riconquistata identità italiana.

I possibili motivi d'interesse da parte di Joyce, per un testo simile, sono diversi. Anzitutto, come mi suggerisce Ana López Rico che assai ringrazio, il fatto che la narrazione sia ambientata nel giorno della Candelora, ossia il 2 febbraio: compleanno di Joyce nel quale egli

²⁶ Così nel *memoir* di Maria Pascoli (per questa parte redatto però da Augusto Vicinelli), *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Mondadori, 1961, p. 753: «era venuta dall'America (“da Cincinnati, Ohio”) una nipote dello Zi' Meo» – al secolo Bartolomeo Caproni, vicino di podere del poeta al Ciocco, nel comune di Barga, e suo assiduo consulente in fatto di idioma e costumi locali – «Isabella, per tentare di riprendere salute: era, il suo, un lento, doloroso deperire. Il poeta, preso da grande pietà per la piccola, s'interessò non solo con sorrisi e cartoline, ma con preoccupati aiuti (anche di roba propria) per farla migliorare. Ricorre ai consigli e alle medicine del celebre professore Ceci di Pisa, e dà paterni anzi talvolta un po' rudi ammonimenti». Ma la bambina, «cui il Pascoli sembrava aver pregato migliori fati con il canto di *Italy*», sarebbe morta la notte fra l'8 e il 9 gennaio 1906 – mentre la nonna, che invece nel poemetto muore, sarebbe sopravvissuta sino al 1911 (cit. da Giuseppe Leonelli nel commento cit., p. 239).

²⁷ «Yes» lo dicono varie volte il padre di Molly, «Loe» (nel capitolo V del canto I), e la madre Ghita (nel capitolo VII del canto I e nel capitolo XX del canto II). Lo dice invece Molly due volte nel capitolo IX del canto I (quando sembra in punto di morte).

amava far uscire i suoi libri²⁸, e che è secondo solo al Bloomsday nel calendario liturgico della confraternita joyciana. Poi l'attività del tessere, come quella che miticamente pertiene a Penelope. Ma è soprattutto la dimensione polifonica del testo che difficilmente poteva lasciare Joyce indifferente²⁹: specie perché mai come in *Italy* il plurilinguismo pascoliano mette in causa la dimensione sociale (e, come vedremo, anche politica) del linguaggio, dunque anche dell'espressione letteraria. Una dimensione che i primi lettori italiani di Joyce non potevano non attribuire all'«universalismo modernista»³⁰ delle sue opere mature, e alla loro circolazione in contesti culturali nei quali l'osservanza delle norme monolingustiche dell'uso nazionale adombrava ben più stringenti vincoli di natura appunto sociale e politica (come precisamente nel caso dell'Italia).

Se è comprensibile la fruizione di Joyce in chiave “cosmopolitica”, negli anni autarchici del fascismo, non va però dimenticato che l'esistenza raminga in giro per l'Europa fu, per Joyce e la sua famiglia, meno una scelta che una necessità. Vale anche per lui, insomma, la protesta di Amelia Rosselli nei confronti del mentore Pasolini, che nel presentarla aveva parlato di «questa specie di apolide dalle grandi tradizioni famigliari di Cosmopolis»: «Non sono apolide [...] La definizione di cosmopolita risale a un saggio di Pasolini che accompagnava le mie prime pubblicazioni sul “Menabò” (1963), ma io rifiuto per noi quest'appellativo: siamo figli della seconda guerra mondiale. [...]

²⁸ Cfr. Richard Ellmann, *James Joyce* [1959], traduzione di Piero Bernardini, Milano, Feltrinelli [1964], 1982, p. 35.

²⁹ Ancora dal cit. saggio di Luigi Baldacci, *Poesie del Pascoli*: l'interesse di una riletture di *Italy* è «dovuto esclusivamente alla fortissima istanza sperimentale di questo poemetto, cioè alla sua realtà plurilinguistica fatta di italiano, lucchese, inglese e soprattutto gergo italo-americano degli emigrati. [...] Il risultato ti fa salire alle labbra il nome di Joyce: anche se poi ti accorgi che il plurilinguismo non è qui originato da precise ragioni espressive o di registro ma da un positivisticoproposito di descrizione e catalogazione di neologismi gergali: è chiaro che per Joyce parlare di neologismi non avrebbe senso» (pp. 238-9).

³⁰ Gabriele Frasca, *Il rovescio d'autore. Letteratura e studi letterari al tramonto dell'età della carta*, Napoli, Edizioni d'If, 2016, p. 148.

Noi non eravamo dei cosmopoliti; eravamo dei rifugiati»³¹. Sono appunto i rifugiati o, diciamo più joycianamente, gli *esuli* quelli che, ancorché ben integrati nella patria d'adozione come appunto Joyce nei suoi anni triestini, non possono fare a meno di rivolgersi *verso e contro* il paese nativo. Come ha scritto Gianfranco Corsini, è nei modi della «nostalgia» e insieme della «protesta», che «Joyce ha espresso fino alla fine la sua condizione volontaria di esule»³².

È allora soprattutto l'argomento, di *Italy*, che non poteva non destare l'interesse di Joyce che – proprio in quel 1904, in ottobre, arriva a Trieste – per restarvi sino al 1915. E che, dopo il 1912, non metterà più piede nella sua Irlanda. Quella dell'esilio, per Joyce e la sua famiglia, non fu solo una condizione metaforica, trascendentale, bensì una scelta obbligata quanto dolorosa. Quella cioè che, per usare una categoria meno evocativa dell'*esilio*, si chiama emigrazione.

Lo fanno capire i suoi scritti politici, articoli com'è noto scritti in italiano per il giornale triestino «Il Piccolo della Sera» fra il 1907 e il 1912, nei quali torna il tema dell'emigrazione che ha colpito l'Irlanda in una misura paragonabile a quella di un solo altro paese europeo, appunto l'Italia. Una vera «spopolazione» (con dizione che fa pensare a un titolo a venire del discepolo Beckett, *Le dépeupler...*), definisce Joyce nel primo di questi articoli, quello sul *Fenianismo*, «lo spettacolo della popolazione che diminuisce di anno in anno con regolarità matematica»³³. Ma è soprattutto nella conferenza tenuta nello stesso 1907 all'Università Popolare di Trieste, *L'Irlanda: isola dei Santi e dei Savi*, che risuonano accenti, al riguardo, di grande e addo-

³¹ Amelia Rosselli, *Figli della guerra*, intervista a Paola Zacometti [1990], in Ead., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste (1965-1995)*, a cura di Monica Venturini e Silvia De March, prefazione di Laura Barile, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 117. La definizione rigettata in Pier Paolo Pasolini, *Notizia su Amelia Rosselli* [1963], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1999, tomo II, p. 2419.

³² Gianfranco Corsini, *La politica di Joyce*, in James Joyce, *Scritti italiani*, edizione a cura sua e di Giorgio Melchiori, con un saggio di Jacqueline Risset, Milano, Mondadori, 1979, p. 29.

³³ James Joyce, *Il Fenianismo. L'ultimo Feniano* [1907]. p. 725.

lorata passione. Calcola Joyce che ogni anno l'Irlanda veda emigrare «40.000 dei suoi figli», e che a partire dal 1850 più di cinque milioni di loro abbiano trovato rifugio solo in America. Sottolineando il fatto che «l'irlandese quando si trova fuori d'Irlanda, in un altro ambiente sa molte volte farsi valere», Joyce precisa:

Le condizioni economiche ed intellettuali che vigono in suo paese non permettono lo sviluppo dell'individualità. L'anima del paese è indebolita da secoli di lotta inutile e di trattati rotti, l'iniziativa individuale paralizzata dall'influenza e dalle ammonizioni della chiesa, mentre il corpo è ammanettato dagli sbirri, i doganieri e la guarnigione. Nessun che si rispetta vuol stare in Irlanda ma fugge lontano siccome da un paese ch'abbia subito la visitazione di un Gèova adirato. Dal tempo del trattato della città di Limerick, o piuttosto dal tempo della sua rottura dagli inglesi di fede punica milioni d'irlandesi hanno lasciato la patria per altri lidi.³⁴

Passando poi in rassegna i meriti degli emigrati irlandesi in paesi come gli Stati Uniti e la stessa Inghilterra, aggiunge: «se l'Irlanda ha potuto dare tutto questo talento pratico al servizio altrui vuol dire che ci deve essere qualcosa di nemico d'inausto e di tirranico nelle sue condizioni attuali se i suoi figli non possono dare l'opera loro alla loro patria». Conclude infine Joyce con una singolare immagine teatrale: non sa, l'esule, se un giorno o l'altro l'Irlanda potrà «finirla una buona volta con gli insuccessi» e saprà così «risorgere», ma profetizza che quel giorno egli non potrà, o forse non vorrà, vederlo:

Se vuol darci finalmente lo spettacolo ch'abbiamo aspettato per tanto tempo che sia, questa volta, completo, integrale e definitivo. Ma abbiamo un bel dire agli impresari irlandesi d'affrettarsi, come lo dissero anche i nostri padri or non è guari. Io, almeno, son sicuro di non veder mai quel sipario alzarsi perché sarò già tornato a casa coll'ultimo tram.³⁵

³⁴ Id., *L'Irlanda: isola dei Santi e dei Savi* [1907], ivi, pp. 769-70.

³⁵ Ivi, p. 772.

L'immagine è davvero curiosa, specie se si pensa al testo letterario che più direttamente Joyce dedicherà al tema dell'esilio, e per il quale pensò congeniale proprio la forma drammatica. Il suo unico dramma, scritto nel 1914 e pubblicato nel '18, proprio *Exiles, Esuli*, s'intitola³⁶: anche se già qui la dimensione dell'esilio acquista quei connotati metaforici, per non dire mitici, coi quali nella maggior parte dei casi lo tratterà la critica futura³⁷. Lo stesso Joyce, commentando la traduzione che del dramma aveva fornito Carlo Linati nel 1920, gli dirà di preferire il titolo italiano «*Esuli* anziché *Esigliati*» perché nei personaggi è «l'esiglio loro volontario», e infatti *Exiles* non è *Exiled*: «l'*exil* è lo stato di essere esule non la persona»³⁸. Infatti i protagonisti del dramma (lo scrittore Richard Rowan e sua moglie Bertha in piena crisi coniugale, trasparenti *avatar* di Jim e Nora) hanno sì per nove anni «sperimentato a Roma, come era successo a Joyce e alla sua compagna» a Trieste (ma lui anche a Roma, proprio, dall'agosto 1906 al marzo dell'anno seguente), «l'esilio più penoso»: ma «sono ormai tornati in Irlanda» e dunque «non sono più esuli nel senso proprio del termine»³⁹; dunque quello cui allude il titolo è uno «stato di alienazione, l'esilio emozionale – della coppia e nella coppia»⁴⁰, al quale del resto alludono le interessantissime note d'autore intitolate *Appunti per Esuli*⁴¹. (Solo *a posteriori* quel titolo finirà per suonare profetico: quando il 26 giugno 1915 i Joyce, un mese dopo l'entrata in guerra dell'Italia contro l'Austria, lasciano Trieste per Zurigo: come ha scritto Franca Ruggieri, «il titolo della commedia sembra ora ancora più allusivo alla condizione della famiglia dell'autore che, all'esilio volon-

³⁶ Lo si legge nella traduzione di Carla de Petris, *Esuli*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di Franca Ruggieri, Milano, Mondadori, 1992, pp. 319-477.

³⁷ Cfr. Masolino D'Amico (1982), *Introduzione* a James Joyce, *Exiles*, Pordenone: Studio Tesi, specie alle pp. XXIV-XXVI.

³⁸ James Joyce a Carlo Linati, 8 marzo 1920, in Id., *Lettere e saggi*, cit., p. 371.

³⁹ Carla de Petris, *Nota introduttiva* a James Joyce, *Esuli*, cit., p. 315.

⁴⁰ Ivi, p. 317.

⁴¹ Sul titolo, ancora Carla de Petris, *Nota introduttiva*, in particolare, cfr. ivi, p. 464 e p. 474.

tario dall'Irlanda, aggiunge quello dalla propria casa triestina»⁴²; infatti al fratello Stanislaus, che a Trieste era rimasto, Joyce scriverà una volta firmandosi coll'antico nome della città, «Tergestis Exul»⁴³.

Nel dramma vale dunque la stessa accezione metaforica in cui la categoria di «esilio» figura nel celebre slogan, il cosiddetto *non serviam* messo in bocca a Stephen Dedalus nel *Ritratto*, scritto nello stesso periodo ma pubblicato due anni prima di *Esuli*: «Non sarò mai più servo di ciò in cui non credo, che si tratti della mia casa, della mia patria o della mia chiesa: e cercherò di esprimere me stesso in uno stile di vita o di arte il più liberamente e compiutamente possibile, usando in mia difesa le sole armi che consento a me stesso di usare – il silenzio, l'esilio e l'astuzia»⁴⁴. L'«esilio come condizione dell'arte» (ispirandosi all'adorato Ibsen) secondo Richard Ellmann⁴⁵, l'«esilio perpetuo» di cui parla Jacques Mercanton nel suggestivo *memoir* intitolato *Le ore di James Joyce*⁴⁶, *L'exile de James Joyce* che dà il titolo a un bel libro di Hélène Cixous⁴⁷, sono più categorie dello spirito – o, diciamo, esistenziali – che non condizioni storiche concrete: condizioni che a quella dimensione dell'anima danno uno spessore umano, e un'urgenza emotiva, invece inconfondibili⁴⁸.

⁴² Franca Ruggieri, *Introduzione a Joyce*, Roma-Bari, Laterza, 1990; cito dall'edizione aggiornata e ampliata, col titolo *James Joyce, la vita, le lettere*, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 103.

⁴³ «Heb. Vat. Terg. Ex. Lut. Hosp. Litt. Angl. Pon. Max.» (cioè *Hebræus Vaticanus Tergestis Exul Lutetiae Hospes Litterarum Anglicarum Pontifex Maximus*): James Joyce a Stanislaus Joyce, 29 agosto 1920, in Id. (1966), *Letters*, vol. I, a cura di Stuart Gilbert, New York: Viking, p. 18.

⁴⁴ James Joyce, *Un ritratto dell'artista da giovane* [1916], a cura di Franca Cavaignoli, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 230.

⁴⁵ Richard Ellmann, *James Joyce*, cit., p. 72.

⁴⁶ Cfr. Jacques Mercanton, *Le ore di James Joyce* [1988], a cura di Laura Barile, Genova, il melangolo, 1992.

⁴⁷ Hélène Cixous, *L'exile de James Joyce ou l'art du remplacement*, Paris, Grasset, 1968.

⁴⁸ Fa eccezione la biografia per immagini di John McCourt, *James Joyce. A passionante exile*, New York, St. Martin's Press, 2000, che a p. 65 così commenta *Exiles*: «In this context, "exile" not only conveys physical dislocation, but also implies emotional and spiritual extrangement as much from a partner as from a country».

Il paradigma della *lingua minore*, introdotto da Gilles Deleuze e Félix Guattari col loro seminale libro su Kafka del '75⁴⁹ (e che Barry McCrea ha di recente applicato appunto a Joyce)⁵⁰, ha il merito di mettere in relazione dinamica queste due sfere, quella diciamo esistenziale e quella storico-sociale. Autori come Kafka e Beckett adottano, per dirla con Deleuze, un «uso minore della lingua in cui si esprimono interamente: *rendono minore* questa lingua, come nella musica, in cui il modo minore indica combinazioni dinamiche in perpetuo squilibrio»⁵¹; ma lo fanno a partire dalle particolari condizioni socio-linguistiche e politiche della Boemia e appunto dell'Irlanda, che Joyce aveva potuto imprevedibilmente ritrovare a Trieste (motivo non ultimo, è da credere, del suo perdurante amore per la città “irredenta”)⁵².

Nella conferenza sull'amico Joyce tenuta al circolo milanese del «Convegno» l'8 marzo 1927, Italo Svevo – che, al secolo Aaron (detto Ettore) Schmitz, a ben vedere s'era scritto nel nome la radice “minore” di quell'«esperanto» che era il suo «italiano fortuito e avventizio»: come, quantunque con parole non troppo tenere, di lì a poco inquadrerà bene la sua situazione Giacomo Debenedetti⁵³ – equiparava Trieste all'Irlanda in considerazione certo della loro perifericità ma anche per la condizione di *minorità*, appunto, a lungo subita dalla prima nei confronti dell'Austria-Ungheria (e in qualche misura di nuovo e più sottilmente avvertibile nei confronti dell'Italia “maggiore”): simile a quella, perdurante, della seconda rispetto alla Gran Bretagna. Di con-

⁴⁹ Cfr. Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* [1975], traduzione di Alessandro Serra, Macerata, Quodlibet, 1996.

⁵⁰ Cfr. Barry McCrea, *Languages of the Night. Minor Languages and the Literary Imagination in Twentieth-Century Ireland and Europe*, New Haven-London, Yale University Press, 2015.

⁵¹ Gilles Deleuze, *Balbettò*, in Id., *Critica e clinica* [1993], traduzione di Alberto Panaro, Milano, Cortina, 1996, p. 148.

⁵² Suggestiva l'ipotesi, di Enrico Terrinoni (*James Joyce e la fine del romanzo*, cit., p. 158n), che il legame con Trieste si prolunghi sino alla parola iniziale di *Finnegans Wake*, «Riverrun», in assonanza con l'espressione del dialetto triestino «riverà» («arriveranno»).

⁵³ Giacomo Debenedetti, *Svevo e Schmitz* [1929], in Id., *Saggi critici. Seconda serie* [1945]; ora in Id., *Saggi*, a cura di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, p. 444.

seguenza parla addirittura di un «odio del Joyce» nei confronti dello «strumento perfetto che gli serve tanto bene e che egli dovrebbe adorare, quella lingua inglese per sua natura breve e nervosa e che in mano sua si fa rapida e docile come un puro sangue». E più avanti, descrivendo il rapporto fra Stephen Dedalus e «l'ebreo Bloom» in *Ulysses*, aggiunge che «tale avvicinamento era reso possibile da altre ragioni. L'ebreo e l'irlandese sono i due popoli dalla lingua morta»⁵⁴ (una nota inedita di Joyce confermerà: «gli ebrei e gli irlandesi ricordano il passato»)⁵⁵.

Si sa come Leopold Bloom – personaggio almeno in parte modellato proprio su Svevo – rappresenti appieno, nel romanzo di Joyce, il tipo eterno dello *straniero*: anzitutto, appunto, per la sua estrazione ebraica⁵⁶. Ma pure la sua consorte mostra, sebbene meno evidenti dei suoi, curiosi connotati di estraneità. Sappiamo intanto che è mezza ebrea a sua volta, essendo figlia, oltre che del militare anglosassone Brian Tweedy, dell'ebrea spagnola Lunita Laredo; e che è nata e cresciuta a grande distanza da Dublino: in una colonia inglese all'estremo Occidente d'Europa, a Gibilterra. Giusto sulle colonne d'Ercole, cioè, che – secondo il mito riportato da Ovidio, e ripreso da Dante nel XXVI dell'*Inferno* – segnano il destino di *hybris* e perdizione di Ulisse *dopo* il ritorno a Itaca. Infatti il capitolo conclusivo, dominato dallo *stream of consciousness* di Molly-Penelope, segue quello contrasse-

⁵⁴ Italo Svevo, «Faccio meglio di restare nell'ombra». *Il carteggio inedito con Ferreri seguito dall'edizione critica della conferenza su Joyce*, a cura di Giovanni Palmieri, Lecce-Milano, Piero Manni-Lupetti, 1995, pp. 75-132 (le citazioni a p. 92 e a p. 113). Rinvio, per una filiera “triestina” del paradigma deleuze-guattariano, all'*Introduzione, La lingua minore*, al mio *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, p. XXXVII.

⁵⁵ *Joyce's «Ulysses» Notesheets in the British Museum*, a cura di Phillip F. Herring, Charlottesville, University Press of Virginia, 1972 (cit. da John McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, cit., p. 308).

⁵⁶ Il lascito del fu Rudolph Bloom al figlio Leopold, come viene specificato nel capitolo «Itaca» di *Ulisse* (a cura di Enrico Terrinoni, traduzione dello stesso con Carlo Bigazzi, Roma, Newton Compton, 2012, p. 689), è «un arrangiamento retrospettivo di migrazioni e insediamenti a e tra Dublino, Londra, Firenze, Milano, Vienna, Budapest, Szombathely con dichiarazioni di soddisfazione».

gnato col titolo *Itaca* – al punto che diversi interpreti, e non solo per considerazioni stilistiche, lo considerano quasi un'appendice, un *post-factum* collocato al di là dell'esito diegetico della narrazione⁵⁷; in effetti lo stesso Joyce scrisse una volta a Harriet Weaver che «l'episodio *Itaca* [...] è in realtà la fine, dal momento che Penelope non ha inizio, né metà, né fine»⁵⁸ (al modo cioè, appunto, del *Finnegans Wake* a venire). Ma se *Penelope* va invece considerato, come credo, il capitolochiave di *Ulisse* è non solo perché fornisce «una vera e propria soluzione psicologica all'intricata narrazione di *Ulysses*»⁵⁹, ma proprio in virtù di questo decentramento, di questa *extraterritorialità*: di questo suo essere – in tutti i sensi – un ponte verso l'altrove, il futuro.

Non credo sia peregrino interrogarsi sul perché Joyce abbia chiamato proprio Molly la moglie di Leopold Bloom (all'anagrafe, Marion Tweedy)⁶⁰. Naturalmente, anche in questo caso, la partitura verbale joyciana obbedisce a quella poligenesi che Aldo Tagliaferri, parlando di Beckett, ha chiamato una volta «iperdeterminazione letteraria»⁶¹. Di recente, per esempio, Sara Sullam ha collegato in modo suggestivo il personaggio di Molly alla Moll Flanders di Daniel Defoe – autore al quale, a differenza di Pascoli, Joyce ha sempre tributato la massima stima⁶². Ma è difficile per me non pensare che il *pun*

⁵⁷ Cfr. per esempio Gabriele Frasca, *Joycity. Joyce con McLuhan e Lacan*, Napoli, Edizioni d'If, 2013, pp. 260 sgg.

⁵⁸ James Joyce a Harriet Shaw Weaver, 7 ottobre 1921, in Id., *Letters*, vol. I, cit., pp. 172-3.

⁵⁹ Enrico Terrinoni, commento all'edizione cit. di *Ulisse*, p. 847 (e si veda la p. sg. per la discussione dei tratti di stacco di *Penelope* dal resto del romanzo).

⁶⁰ Va intanto annotato che il personaggio, dalle più recenti ricerche biografiche, non è forse ispirato alla moglie di Joyce, Nora Barnacle, come si è per lo più pensato sinora, bensì a un'altra signora dublinese, Marion – appunto – Hunter; così come lo spunto per Bloom proviene, più ancora che da Svevo, da suo marito Hunter (cfr. Enrico Terrinoni, *Ostregatto, ora ho capeto!*, cit., p. XLVI). Opportuno ricordare che il vero nome della bambina che in *Italy* Pascoli chiama Molly è in effetti Maria (cfr. I, i, 14).

⁶¹ Cfr. Aldo Tagliaferri, *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria*, Milano, Feltrinelli, 1967.

⁶² Mi riferisco alla relazione dal titolo *Moll(y) & co.: Defoe, Joyce and Female Characters*, tenuta da Sara Sullam alla X James Joyce Italian Foundation Conference (Roma, Università Roma Tre, 2-3 febbraio 2017). Su Defoe Joyce tenne in italiano una

coll'aggettivo italiano *molle* possa essere casuale. A fronte di un nazionalismo machista, *duro e puro* – linguisticamente ed etnicamente puro, e duro come i confini nazionali che nell'Europa ante e post-Grande Guerra si andavano nevroticamente chiudendo (proprio come succede oggi, manco a farlo apposta, giusto un secolo dopo) –, il principio femminile celebrato dal finale di *Ulysses* sembra essere per Joyce quello dell'apertura, dell'inclusività, dell'accoglienza: dell'ammorbidimento – a non voler dire *rammollimento* – di quegli stessi confini, di quelle identità, di quei vincoli etnici nazionali e linguistici.

È in questo senso soprattutto, che «è la donna a tenere i fili del racconto»⁶³: «è colei che lega i giorni»⁶⁴, aveva detto il grande Michel Butor (come sarà Anna Livia a tenere il bandolo di *Finnegans Wake*: «È lei che lega il tempo, che assicura il passaggio, che fa scorrere l'uno nell'altro il presente e il passato, come, proprio alla fine del libro, farà scorrere l'uno nell'altro il futuro e il presente»)⁶⁵. Molly Bloom, appunto, è il personaggio che dice *sì* – e lo dice nel nome della corporeità: nello “schema Linati” all'episodio, del corpo umano, è associato il «grasso», nello “schema Larbaud” semplicemente la «carne»⁶⁶; e in una lettera scritta da Joyce a Frank Budgen si legge quanto segue:

conferenza, colma d'ammirazione, all'Università Popolare di Trieste nel 1912: *Verismo e idealismo nella letteratura inglese* (ora in Id., *Saggi e lettere*, cit., pp. 783-95); e il toponimo «Flanders» appare nel monologo di *Penelope* (cfr. James Joyce, *Ulisse*, ed. cit., p. 718). Un'altra «signorina Molly» segnala John McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, cit., p. 194: è un personaggio dell'operetta *La geisha*, testo di Harry Greenbank e musica di James Philips, che deliziò Joyce quando vi assistette all'anfiteatro Minerva, a Trieste, nell'estate del 1908 (e che lascia una traccia nel capitolo *Ade* di *Ulisse*: ed. cit., p. 120).

⁶³ Enrico Terrinoni, *James Joyce e la fine del romanzo*, cit., p. 104.

⁶⁴ Michel Butor, *Piccola crociera preliminare a un'esplorazione dell'universo Joyce* [1948], in Id., *Repertorio. Studi e conferenze 1948-1959* [1960], traduzione di Paolo Caruso, Milano, il Saggiatore, 1961, p. 217.

⁶⁵ Ivi, p. 228. A ben vedere, anche il segno di infinito nel celebre “schema Linati” (James Joyce a Carlo Linati, 21 settembre 1920, in Id., *Lettere e saggi*, cit., pp. 399-403) apposto a *Penelope* attrae anche questo episodio di *Ulisse* alla non-linearità che sarà programmatica in *Finnegans Wake*.

⁶⁶ Lo “schema Larbaud”, noto anche come “schema Gorman”, fu redatto da Joyce nel novembre 1921.

«*Penelope* è il climax del libro. La prima frase contiene 2500 parole. Ci sono otto frasi nell'episodio. Inizia e finisce con la parola femminile *sì*. Gira in tondo e rotea come la grande sfera terrestre, lentamente, ineluttabilmente e costantemente, i suoi quattro punti cardinali sono i seni femminili, il culo, l'utero e la fica, espressi dalle parole *perché, fondo* (in tutti i sensi: fondo, fondoschiena, il fondo della classe, il pro-fondo del mare, il pro-fondo del cuore di lui), *donna, sì*. Nonostante sia probabilmente più osceno di tutti gli episodi che lo precedono, a me sembra perfettamente lucido, pieno, amorale, fecondabile, inaffidabile, avvincente, scaltro, limitato, prudente, indifferente»⁶⁷.

E conclude con le parole tedesche «*Weib. Ich Bin der Fleish der stets bejaht*» – «Femmina. Sono la carne che sempre dice sì» –: fantastico *détournement* della frase di Mefistofele nel *Faust* di Goethe: «*Ich bin der Geist, der stets verneint*», «Sono lo spirito che sempre dice no»⁶⁸. Stando a questo autocommento, dunque, lo *yes* di Molly si originerebbe dal capovolgimento di un *no* precedente⁶⁹. Ed è infatti, questa, anche la storia di un ravvedimento, da parte di Joyce, sulla questione femminile (nonché su quella ebraica)⁷⁰. John McCourt ha indicato come nel capitolo *Circe* dell'*Ulisse* emergano tracce del pensiero di Otto Weininger, a Trieste assai circolante negli anni di Joyce: ma capovolte di segno. Se ancora nel 1907 a Stanislaus confessava l'«odio nei confronti del genere femminile che è alla base del *suo* carattere», e l'anno seguente un'«antipatia per le donne [...] quasi barba-

⁶⁷ James Joyce a Frank Budgen, 16 agosto 1921, in Id., *Letters*, cit., pp. 169-70 (cito la traduzione di Federico Sabatini nella silloge da lui curata di James Joyce, *Scrivere pericolosamente. Riflessioni su vita, arte, letteratura*, Roma, minimum fax, 2011, pp. 64-5).

⁶⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust* [1808], prima parte, scena III, v. 1338 (traduzione di Franco Fortini nell'edizione a sua cura di Id., *Faust*, Milano, Mondadori [1970], 1997, p. 103; la traduzione dal tedesco di Joyce è invece mia).

⁶⁹ La sola parola (se così si può chiamare) pronunciata da Molly prima del monologo finale, nel capitolo «Calipso», è un «No» (così lo traduce mentalmente Bloom) – in effetti un «fievole brontolio assonnato», «Mn» – quando, ancora semiaddormentata, il marito le chiede premuroso se vuole qualcosa per colazione (James Joyce, *Ulisse*, ed. cit., p. 82; Terrinoni nel suo commento, pp. 769-70, richiama l'attenzione su questo dettaglio ricorrendo ai «Sì» del finale).

⁷⁰ Cfr. John McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, cit., pp. 286 sgg.

rica»⁷¹, più tardi, in *Ulisse*, Bloom si mostra viceversa in grado di «accettare l'“altro” (l'ebreo/la parte femminile) entro se stesso, cosa che aveva spaventato Weininger al punto di spingerlo a togliersi la vita»⁷²: la sua Molly incarna l'*Eterno Femminino* (è il caso di goethianamente dire) esattamente nei termini demonizzati da Weininger – si ripete, rovesciati di segno. Un *no*, dunque, che diventa *sì*. Il *no* di Mefistofele – puro spirito – era nei confronti della vita e della generazione («Nulla / c'è che nasca e non meriti / di finire disfatto. / Meglio sarebbe che nulla nascesse», dice subito dopo la sua presentazione). Il *sì* di Molly – pura carne – è un *sì* alla vita fisica e corporale, «un'accettazione immanentistica e vitale della realtà di “ognuno”⁷³: è letteralmente *con lei* – dando a lei la parola, alla fine del libro – che Bloom può sperare che la sua ricerca di un'eredità possa venire soddisfatta.

Volendo individuare un punto di svolta nel passaggio di Joyce dal *no* al *sì*, facendo evidentemente forza a un percorso tortuoso e multivettoriale come il suo, sarei tentato di indicarlo nel suo testo forse più enigmatico e segreto, originato da una questione privatissima e forse per questo lasciato nelle sue carte - anzi, ancora più significativamente, lasciato a Stanislaus a Trieste nel partire per Parigi con Nora⁷⁴, nonché l'unico suo «testo in prosa non ambientato a Dublino»⁷⁵.

⁷¹ Ivi, p. 267; Le citazioni sono dall'inedito *Triestine Book of Days 1907-1909* di Stanislaus Joyce, rispettivamente in data 19 aprile 1907 e 21 aprile 1908 (fotocopie del diario originale inedito di Stanislaus, conservato in Inghilterra da sua nuora, sono depositate nel Fondo Richard Ellmann presso la Biblioteca McFarlin della Tulsa University: cfr John McCourt, *Eternal Counterparts: James and Stanislaus Joyce, Eternal Counterparts*, in Stanislaus Joyce, *Joyce nel giardino di Svevo In Svevo's Garden*, a cura di Renzo S. Crivelli e John McCourt, Trieste, MGS Press, 1995, pp. 61-73; Laura Pelaschiar, *Of brother, diaries, and umbrellas: news from Stanislaus Joyce*, in *Fin de siècle and Italy*, «James Joyce in Italy», 5, a cura di Franca Ruggieri, 1998, pp. 213-24; Ead., *Stanislaus Joyce's «Book of Days»: The Triestine Diary*, in «James Joyce Quarterly», 36, No 2, 1999, 61-72).

⁷² John McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, cit., p. 299.

⁷³ Franca Ruggieri, *James Joyce, la vita, le lettere*, cit., p. 117.

⁷⁴ John McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, cit., p. 265.

⁷⁵ Franca Cavagnoli, *Diario di un amore incompiuto*, postfazione all'edizione a sua cura di James Joyce, *Giacomo Joyce*, Milano, Henry Beyle, 2016, p. 33.

Giacomo Joyce è davvero il testo più “esule” di Joyce: a partire dal titolo che, italianizzandone il nome, bizzarramente deforma i tratti del suo autore. Richard Ellmann, che lo portò alla luce nel 1968, lo data all'estate del 1914, e lo indica come «perno» fra il *Ritratto*, che allora una fase della sua vita»⁷⁶. E questa svolta si consuma al risuonare di un primo, decisivo *yes*: lo pronuncia la «giovane donna di classe» dai «movimenti timidi e nervosi» – con ogni probabilità Amalia Popper, quella fra le giovani allieve delle sue lezioni d'inglese che scatenò lo «scompiglio romantico-sessuale»⁷⁷ testimoniato da *Giacomo Joyce* – alla terza riga del testo: «*Si*: una breve sillaba. Una breve risata. Un breve battito di palpebre»⁷⁸. Questa sillaba, pronunciata con sorriso ammiccante dalla giovane ebrea triestina, risuonerà a lungo nel suo ammirato docente in esilio⁷⁹.

Nei *Morti*, l'ultima e più celebre novella di *Gente di Dublino*, Molly Ivors ci viene presentata come una compagna di studi e poi una collega insegnante del protagonista Gabriel Conroy⁸⁰; nel corso del «ballo annuale delle signorine Morkan», dove i due si rincontrano do-

⁷⁶ Richard Ellmann, *Introduzione*, in James Joyce, *Giacomo Joyce*, a cura di Francesco Binni, Parma, Guanda, 1983, p. 15. Per la datazione cfr. *ivi*, p. 18 (sulla scorta delle riprese testuali dall'inedito nel *Ritratto* e in *Esuli*).

⁷⁷ John McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, cit., p. 268.

⁷⁸ James Joyce, *Giacomo Joyce* [inedito del 1914 pubblicato nel 1968], traduzione di Enrico Frattaroli in Id., *Envoy. verso : in : attraverso : da* : Giacomo Joyce, supplemento a «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies», 2, postfazione di Donatella Pallotti, Firenze, Firenze University Press, 2015, p. 77 (l'edizione “di servizio” fornita dal regista teatrale – la voce italiana di Joyce – è l'unica pubblicata in Italia, come spiega con ampiezza lui stesso, che rispetti scrupolosamente l'impaginazione “musicale” del manoscritto originale, riprodotto integralmente alle pp. 19 sgg.).

⁷⁹ «E accadrà inoltre che la più potente di tutte le parole, quel “*Si*” che apre timidamente *Giacomo Joyce*, alla fine si trasformerà e si moltiplicherà dalla “breve sillaba”, sussurrata pianissimo nella pagina iniziale della novelletta lirica e misteriosa di Joyce, nel “*si*” allegro andante, che riverbera attraverso gli sfoghi finali del soliloquio di Molly fino a diventare l'ultima parola di Molly e dell'*Ulisse*»: John McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, cit., p. 275.

⁸⁰ Sul rapporto fra i due personaggi cfr. Marian Edde, *Gender and sexuality*, in *James Joyce in context*, a cura di John McCourt, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 76-87.

po diverso tempo, viene ritratta come una nazionalista irlandese che accusa Gabriel di essere «un anglofilo», reo di pubblicare ogni tanto recensioni letterarie su un giornale in lingua inglese, il «Daily Express». Molly incalza Gabriel: «“non avete già la vostra lingua con la quale fare esercizio: l’irlandese?”», al che lui ha buon gioco a replicare: «“se è per questo [...] l’irlandese non è la mia lingua”». Ci si ricorda che il poliglotta Joyce, di madre lingua inglese, si rifiutò sempre d’imparare il gaelico (al fratello disse una volta che considerava «ogni ora dedicata allo studio dell’irlandese un’ora sprecata»)⁸¹, ritenendo evidentemente regressivi certi eccessi puristici del Rinascimento celtico. E infatti, dopo qualche scambio di battute di tenore analogo, Gabriel sbotta: «“A dir la verità [...] sono stufo di questo mio paese. Proprio stufo!”»⁸².

Di questo battibecco resta traccia in *Ulisse*, nell’episodio «Il ciclope», quando un personaggio designato come «il cittadino», a Bloom che deplora la «storia del mondo» piena di «odi nazionali tra le nazioni», aggressivamente si rivolge così: «Qual è la tua nazione, se è lecito chiedere?». Bloom risponde che è l’Irlanda, «sono nato qui»⁸³, ma soggiunge: «appartengo a una razza [...] odiata e perseguitata. Ancora oggi. Proprio in questo momento. In questo stesso istante». Di questo sistema dell’odio, «lo sanno tutti, la vita è il suo esatto contra-

⁸¹ Ancora un’annotazione del citato *Triestine Book of Days 1907-1909*, cit. in John McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, cit., p. 401n. A Dublino Joyce aveva preso qualche lezione d’irlandese da Padraic Pearse (il futuro leader dell’insurrezione del 1916), ma smise – dirà a Frank Budgen – per la sciovinistica «sua continua derisione della lingua inglese» (Frank Budgen, *James Joyce and the making of «Ulysses» and Other Writings*, Oxford, Oxford University Press, 1972, p. 359, cit. ivi, pp. 160-1). Lo stesso McCourt ricorda come a sua volta Svevo, benché appartenesse alla Lega Nazionale e scrivesse per il giornale irredentista «L’Indipendente», «mantenne sempre le distanze dagli atteggiamenti nazionalisti, alquanto grossolani, che dominavano molte delle attività culturali e politiche a Trieste» (ivi, p. 149). Ma la questione dei rapporti fra Joyce e l’indipendentismo irlandese è complessa, e in assoluto fra le più discusse dalla critica.

⁸² James Joyce, *I morti*, in Id., *Gente di Dublino* [1914], a cura di Daniele Benati, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 176-8.

⁸³ Id., *Ulisse*, ed. cit., p. 332.

rio», la vita ossia «l'amore [...], il contrario dell'odio»⁸⁴. Più avanti, uscito Bloom dalla taverna, la discussione prosegue in sua assenza. Il solo «John Wyse» prende le sue difese mettendo sul tavolo la questione, sino a quel momento implicita, che fa scaldare definitivamente gli animi: «perché mai un ebreo non dovrebbe amare la propria nazione come chiunque altro?». Gli risponde a muso duro «J.J.»: «perché prima deve capire di che nazione sta parlando». Al che la masnada degli avventori dà finalmente la stura ai suoi berci antisemiti. «Ned» chiede esasperato «che diavolo è? [...] O meglio, chi è?»; «Crofter» asserisce che, chiunque sia, «noi non lo vogliamo»; mentre a Ned risponde «Martin»: «È un ebreo pervertito [...] che viene da un posto in Ungheria»⁸⁵. Come dice Terrinoni (che ricorda come «il cittadino» sia con ogni probabilità modellato su Michael Cusack, fondatore della Gaelic Athletic Association – nello “schema Linati”, infatti, l'episodio corrisponde ai «muscoli»), la scena «fornisce uno spaccato abbastanza realistico del dibattito sul nazionalismo culturale nell'Irlanda del periodo»⁸⁶.

Ma si tratta anche di una sottile, ancorché “robusta”..., riscrittura di *Giacomo Joyce*: la cui prima parola, subito prima del «sì», e a introdurre il personaggio che lo pronuncia, è il «Chi?» che verrà rivolto aggressivamente a Bloom dai nazionalisti celtici. Ma soprattutto la battuta acre di «J.J.» riprende l'unico passo che nel testo “segreto” sia dedicato a temi politici: «Lei pensa che i gentiluomini italiani abbiano fatto bene a trascinare via dalla platea il critico del *Secolo*, Ettore Albini, perché non si è alzato in piedi quando la banda ha suonato la Marcia Reale. L'ha sentito dire a cena. Già! *Amano la patria quando sono ben certi quale patria sia*»⁸⁷. (L'episodio era accaduto la sera del 17 dicembre 1911: Albini – che era il critico dell'«Avanti!», non del «Secolo» – venne espulso dalla Scala, appunto per quel motivo, du-

⁸⁴ Ivi, p. 333.

⁸⁵ Ivi, p. 337.

⁸⁶ Enrico Terrinoni, *James Joyce e la fine del romanzo*, cit., p. 90. Terrinoni mi fa anche notare come un *nick* impiegato da Joyce nelle sue lettere, per designare il Duce italiano, fosse «Muscoloni»...

⁸⁷ James Joyce, *Giacomo Joyce*, ed. cit., p. 93. Corsivo mio.

rante un concerto di beneficenza per la Croce Rossa Italiana e le famiglie dei caduti in Libia: di quest'ultima circostanza dovremo ricordarci.) L'innominata giovane parrebbe nell'occasione dare ancora voce a quella "weingeriana" incertezza di sé ebraica che porta a invidiare amaramente il nazionalismo altrui, quello che può permettersi *chi sa quale sia la propria nazione*. Ma è proprio conversando con lei, guardandola negli occhi dietro il suo vezzoso «occhialino», che il suo docente innamorato sta cominciando a capire che solo *l'amore, il contrario dell'odio*, può contrastare quell'ideologia nefasta. Solo la passione del *sì*.

Se il monologo di Molly Bloom verrà definito da Contini «flusso di continuità totale»⁸⁸, la successiva "consorte trascendentale" portata in scena da Joyce, l'Anna Livia Plurabelle di *Finnegans Wake*, sarà da lui addirittura assimilata a un fiume, la pur torbida Liffey che bagna Dublino: a sancirne lo *status* di simbolo arcipossente d'infinita fluidofluenza anti-identitaria. Ed è ormai evidente, a quest'altezza, come la «riscrittura simbolica della storia dell'umanità» che è *Finnegans Wake* sia «nel segno del principio femminile»⁸⁹ (tanto più se, come ha intuito Terrinoni, il famoso *riverrun* sarà da leggere come «river Anne»: il fiume che s'identifica con Anna Livia/Liffey)⁹⁰.

Il tema dello *scioglimento* di vincoli già saldi appare in un ennesimo testo appartenente a quell'anno di svolta che sempre più, per Joyce, ci appare il 1914. Una delle *Poesie da un soldo* ha un titolo italiano – ripreso da una meravigliosa aria della *Sonnambula* di Vincenzo Bellini, su libretto di Felice Romani –, *Tutto è sciolto*⁹¹ (che nel ca-

⁸⁸ Gianfranco Contini, *Espressionismo letterario* [1977], in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1989, p. 81.

⁸⁹ Enrico Terrinoni, *James Joyce e la fine del romanzo*, cit., p. 132.

⁹⁰ L'identificazione di Livia colla Liffey renderebbe più pregnante l'altra, canonica (ed esplicitata al marito dallo stesso Joyce in una lettera in italiano del 20 novembre 1924: Italo Svevo, *Carteggio con James Joyce, Eugenio Montale, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Valerio Jahier*, a cura di Bruno Maier, Milano, Dall'Oglio [1965] 1978², p. 31), con Livia Veneziani Svevo. Riporto qui, col suo consenso, una comunicazione privata di Enrico Terrinoni: che ringrazio una volta di più per le nutrienti conversazioni joyciane che ha voluto regalarmi.

⁹¹ James Joyce, *Poesie da un soldo* [1927], traduzione di Alberto Rossi, in Id., *Poesie e prose*, cit., p. 65. Il componimento reca la data «Trieste, 1914».

pitolo “musicale” di *Ulisse*, «Le sirene», verrà definita «la più bella aria per tenore mai scritta» – e, in generale, parrà incarnare lo *sciogliersi* musicale dell’esistenza...) ⁹². Difficile non pensare che la forte impressione suscitata da quest’opera – alla quale quell’autunno, al Politeama Rossetti ⁹³, assisté un Joyce ai suoi ultimi mesi triestini (e italiani) – possa aver influito sul clima di dormiveglia frequente nell’*Ulisse* ⁹⁴ (la cui stesura comincia quell’anno a prendere una forma definita) e nel quale per intero, più avanti, sarà immerso l’universo di *Finnegans Wake*. Quasi una diagnosi clinica suona in particolare, nello “scheletrico” capitolo «Itaca» di *Ulisse*, la qualifica di «sonnambula» riferita a Milly (Millicent), la figlia adolescente di Bloom e Molly ⁹⁵.

A leggere i versi di Joyce, ancora una volta parrebbe di udire echi (i «giovani occhi chiari», la «candida fronte», i «fragranti capelli») dell’irrealizzato *affair* con Amalia Popper (o chiunque abbia incarnato lo spettro di *Giacomo Joyce*): sul «tempo d’amore, sì remoto, sì spento» incombe ormai – dopo gli spari di Sarajevo – l’abbandono

⁹² Cfr. Id., *Ulisse*, ed. cit., pp. 279-80.

⁹³ Cfr. John McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, cit., p. 311.

⁹⁴ Insiste su questa dimensione Gabriele Frasca, *Joyicity*, cit., pp. 55 sgg.: nel capitolo «Le Simplegadi», per esempio, vede «una pletora di personaggi letteralmente in *trance*, fra le rocce vaganti del potere politico e di quello religioso» (pp. 57-8) e più avanti (p. 165), «in un mondo in cui il sogno della cultura borghese (fra romanzo e romanza, appunto) s’impadronisce definitivamente della realtà», ricorda la frase attribuita a Hitler «Vado avanti dritto come un sonnambulo» (la metafora circolava, per la verità, già alla vigilia della Grande Guerra: non a caso Christopher Clark l’ha potuta impiegare nel titolo del suo libro dedicato a quell’estate del ’14 nella quale le diplomazie europee non seppero sottrarsi a quello che parve un piano inclinato verso la catastrofe: *I sonnambuli. Come l’Europa arrivò alla Grande Guerra* [2013], traduzione di David Scaffei, Roma-Bari, Laterza, 2013).

⁹⁵ Cfr. James Joyce, *Ulisse*, cit., p. 663. Nello stesso capitolo (ivi, p. 686) ci vengono inoltre riferiti i seguenti convincimenti di Bloom: «Da fisico aveva appreso che di settant’anni totali di vita umana almeno 2/7, ovvero 20 anni li trascorriamo dormendo. Da filosofo sapeva che il termine della vita a ognuno riservata veniva realizzata solo una parte infinitesimale dei desideri delle persone. Da fisiologo credeva nel poter placare artificialmente le forze maligne operative soprattutto durante la sonnolenza». Nonché il suo timore di poter «commettere omicidio o suicidio durante il sonno per aberrazione della luce della ragione, l’intelletto categorico incommensurabile sito nei meandri della mente».

di Trieste, che coincide con una perdita tanto più insanabile, paradossalmente, quanto meno coincisa con un possesso. Ma, se si considera la situazione dell'opera di Bellini, è piuttosto al rapporto con Nora che si pensa, cioè alla crisi quello stesso anno trasposta in *Esuli*: il tradimento di cui Jim l'aveva accusata è simile a quello che sembra far saltare le nozze imminenti fra Elvino («Tutto è sciolto», appunto: non solo il fidanzamento ma la sua anima stessa: «il mio cor per sempre è morto / Alla gioia e all'amor») e Amina, il cui ambiguo comportamento – viene trovata nella stanza del ricco Rodolfo, senza che sappia spiegare come e perché vi sia pervenuta – è dovuto in realtà, tenta invano di spiegare ai paesani lo stesso Rodolfo, al sonnambulismo della ragazza. Malgrado le professioni d'innocenza di Amina («Io tel giuro. / Colpa alcuna in me non è»), Elvino le richiede indietro l'anello di fidanzamento, deciso a tornare fra le braccia d'una vecchia fiamma, Lisa. Una notte, però, vede coi suoi occhi Amina camminare pericolosamente sul cornicione del tetto di casa e all'improvviso, con rimorso cocente, si rende conto che davvero non gli aveva mentito. Le restituisce l'anello, il villaggio torna a preparare le nozze, e vissero tutti felici e contenti.

Non credo esistano, nel repertorio lirico italiano, linee melodiche più “liquide”, morbide e *moll*i di quelle della *Sonnambula*: il *Tutto è sciolto* di Elvino (coll'ineffabile quanto breve introduzione per corno solista); l'aria che canta Amina in stato di sonnambulismo (su una semplice quanto struggente frase degli archi), *Ah! non credea mirarti* (sono le parole che la giovane rivolge, in lacrime, al fiore donatole il giorno prima da Elvino come «d'eterno affetto / tenero pegno», e che ora vede invece «inaridito» ed «estinto»)⁹⁶; il lamento di Elvino che, impotente a intervenire (Rodolfo ha messo tutti in guardia dal risvegliare Amina: «Silenzio: un sol passo, / Un sol grido l'uccide»), assiste alla disperazione dell'amata da lui a torto accusata («Più non reggo a tanto duolo»: raddoppiando un indimenticabile motivo del corno in-

⁹⁶ Ammirevole lo sprezzo di ogni verosimiglianza drammatica da parte di Romani e Bellini: una giovane disperata in bilico su un cornicione peritosamente cammina, sonnambula, e insieme piange – il tutto cantando meravigliosamente.

glese). Il risveglio del fiore d'amore che pareva *inardito*, e ora inopinatamente torna fresco tenero e *molle*, davvero *scioglie* l'intreccio di sospetti e rigidità e durezza che aveva messo a rischio la vita degli amanti.

Non posso non annotare, a margine, che *molle* è lessema squisitamente pascoliano, (ricorre in testi chiave come *I gemelli*, *L'aquilone* e soprattutto nel *Gelsomino notturno* dei *Canti di Castelvecchio* – la cui situazione voyeuristica, fra l'altro, parrebbe ben applicarsi al triangolo “segreto” fra James, Nora e Stanislaus...⁹⁷ – dove «l'urna *molle* e segreta» rinvia all'ovario del fiore ma è ovvia traslazione simbolica del sesso femminile)⁹⁸. Nello stesso *Italy*, in effetti, risuona compiaciuta a un certo punto la rima equivoca fra «*poor Molly!*» e i suoi «occhioni molli» (I, v, 5:9), gonfiati dalla febbre. Letto come *pun* interlinguistico anglo-italiano, il nome «Molly Bloom» parrebbe insomma un nome floreale e, in quanto tale, abbastanza precisamente pascoliano (nonché, a monte, dantesco e virgiliano); più volte in effetti la Molly di Joyce viene associata a elementi floreali, lei stessa nell'ultima pagina del suo monologo ricorda come Bloom nel corteggiarla l'avesse paragonata a un «fiore di montagna», e concorda: «sì siamo tutte dei fiori il corpo di una donna è un fiore»⁹⁹. E sebbene di sesso in *Italy* non si

⁹⁷ A Richard Ellmann Maria Jolas, che fu vicina a Joyce negli anni parigini, confidò una frizione tra Nora e Stanislaus «forse perché le aveva fatto delle avance»: l'annotazione inedita è riportata in John McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, cit., p. 261.

⁹⁸ Giovanni Pascoli, *Il gelsomino notturno*, in Id., *Canti di Castelvecchio* [1903]; in Id., *Poesie e prose scelte*, cit., tomo II, pp. 794-6. «Questo piccolo episodio di voyeurismo censurato», ricorda Garboli nel suo commento (pp. 793-4), fu scritto per le nozze con Amalia Luporini dell'amico Gabriele Briganti (insegnante d'inglese e poi bibliotecario a Lucca) e pubblicato una prima volta, come diversi di quelli pascoliani, nella *plaque* con cui era allora usanza festeggiare consimili lieti eventi.

⁹⁹ James Joyce, *Ulisse*, ed. cit., p. 741. Nel suo monologo Molly ricorda come da ragazza, a Gibilterra, fantasticasse di essere «fidanzata per scherzo col figlio di un nobile spagnolo di nome Don Miguel de la Flora» (ivi, p. 721). Del resto anche Bloom – che nel capitolo «Circe» metterà a nudo la sua *anima* androgina – partecipa della medesima natura, a partire dal cognome (tradotto dall'ungherese «Virag» dal padre Rudolph); «Henry Flower» suona inoltre il suo *senhal* nell'*affair* adulterino, forse solo epistolare, che intrattiene con Martha Clifford (la quale è usa allegare fiori, appunto, alle sue missive, e quel

parli, né vi si alluda, neppure alla piccola Molly di Pascoli manca una connotazione vegetale: quando ci viene presentata, usando una parola del vernacolo toscano, come «una tallà / del ceppo vecchio» (I, i, 13-14), cioè il giovane germoglio di una pianta antica.

Per tornare alla definizione etnica dei personaggi joyciani, par di capire che fra i suoi non pochi pretendenti Molly abbia finito collo scegliere Bloom, seppure senza pensarci troppo («è pensato bè lui o un altro che cambia»)¹⁰⁰, proprio per il suo aspetto, che non si può certo dire risponda allo stereotipo anglosassone (nel capitolo «Nausicaa» Bloom ricorda come gli avesse risposto, Molly, quando lui le aveva chiesto «Perché me?»: «Perché eri così differente rispetto agli altri»¹⁰¹; in precedenza, più esplicitamente, Gerty McDowell aveva capito «subito dagli occhi scuri e da quel volto pallido da intellettuale che era straniero»)¹⁰². Forse se decide di dire *sì* proprio a lui, allo Straniero, è perché un po' straniera, l'anglo-ispanica, si sente pure lei (non è un caso che, verso l'irresistibile *climax* finale, le impressioni mnestiche del paesaggio multietnico di Gibilterra si facciano sempre più insistenti). E forse, se dice *yes*, non lo dice solo all'affermarsi della vita corporale e sensuale, tramite Bloom suo rappresentante; ma appunto, come la sua omonima italo-americana nel poemetto di Pascoli, alla prospettiva di accettare una lingua *maggiore*, entro la quale di lì in avanti far lavorare la propria natura *minore* (in termini deleuze-guattariani): come aveva fatto Gabriel Conroy, nei *Morti*, contro la prospettiva regressivamente puristica, etnica, propositagli dall'altra Molly, Miss Ivors¹⁰³. Al di là della sua collocazione geografica, insomma, Molly-Penelope, e con lei Joyce, sceglie – per dirla alla ma-

«fiore giallo stropicciato» – scopriremo poi, appunto in «Circe» – Bloom se lo porta sempre in tasca: cfr. *ivi*, p. 102 e p. 445). Nel suo commento (p. 772) Terrinoni ricollega questa criptoidentità ai fiori allucinatori del capitolo «Lotofagi».

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 741.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 375.

¹⁰² *Ivi*, p. 355. Cfr. Gabriele Frasca, *Joycity*, cit., p. 111.

¹⁰³ In pagine assai suggestive (*ivi*, pp. 132 sgg.) Frasca insiste – seguendo però un ragionamento diverso dal mio – sul parallelismo rovesciato tra il finale dei *Morti* e quello di *Ulisse*.

niera di Dante, ma anche di Pascoli – la *lingua dello yes*. E così, con formidabile pan per focaccia, «colonizza l'inglese» dei colonizzatori della sua terra d'origine¹⁰⁴.

Che Joyce conoscesse Pascoli e la sua opera, seppure in una misura che al momento non sono in grado di precisare, non mi pare possa essere messo in dubbio¹⁰⁵. È circostanza curiosa – segnalatami da Ana López Rico – che a un certo punto il fratello Stanislaus si sia posto a tradurre *La tovaglia*, uno degli *highlights* dei *Canti di Castelvecchio* del 1903¹⁰⁶. Ipotizzo che a distogliere sino ad oggi le ricerche degli studiosi di Joyce dall'opera di quello che comunque, negli anni da lui passati in Italia, era considerato il nostro maggior poeta vivente sia la delusione che un qualunque lettore di *Ulysses* può facilmente provare accostandosi al *link*, nelle premesse, potenzialmente più produttivo: ossia il poemetto di Pascoli *L'ultimo viaggio*, contenuto nei *Poemi*

¹⁰⁴ Enrico Terrinoni, *James Joyce e la fine del romanzo*, cit., p. 141.

¹⁰⁵ Al di là di quanto potesse aver letto di Pascoli sui giornali triestini in occasione della morte del poeta, il 6 aprile 1912 (grande la partecipazione alle sue esequie, alla Basilica di San Petronio, il 9 aprile: cfr. *Funerali di Giovanni Pascoli a Bologna*, in «Genius Bononia», 5 aprile 2014: <http://www.geniusbononiaeblog.it/funerali-giovanni-pascoli-bologna/>), o di quanto della sua opera potesse aver letto nelle biblioteche della città, Joyce poté assistere alla conferenza in sua memoria del senatore Guido Mazzoni, tenuta alla Società di Minerva nell'annata 1912-1913: la stessa istituzione che vide protagonista lui stesso con ben dodici lezioni a cadenza settimanale sull'*Amleto*, dall'11 novembre 1912 al 10 febbraio 1913. I testi delle lezioni shakespeariane di Joyce non si sono purtroppo conservati, ma è verosimile siano serviti da base per l'*excursus* di Stephen su *Amleto* nel capitolo «Scilla e Cariddi» dell'*Ulisse* (cfr. John McCourt, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, cit., pp. 259-60 e, per la notizia relativa a Mazzoni, p. 408n).

¹⁰⁶ Stanislaus Joyce, *The tablecloth: a poem from the Italian of Giovanni Pascoli beginning «Remember child, the neighbours said»*, in «Irish Writing», 10, gennaio 1952, pp. 58-9. Proprio la tesi di laurea di Ana López Rico («*Vi prego! Ditemi almeno chi sono io! Chi ero?*»). *Un'indagine sulla sfortuna di Pascoli*, relatore Floriana Calitti, correlatore Roberto Dolci, Università per stranieri di Perugia, anno accademico 2012-2013, pp. 20-1), che ringrazio ancora, mi risulta essere sinora l'unico contributo critico che ipotizzi con decisione un effettivo influsso di Pascoli su Joyce (di *Myricæ*, in particolare, per quanto riguarda la poetica dell'*epifania*).

conviviali pubblicati nel solito 1904¹⁰⁷, che, come il romanzo di Joyce, è una riscrittura narrativa dell'*Odissea*.

Comunque l'unico commento di cui si abbia notizia, di Joyce su Pascoli, non è granché incoraggiante. In una conversazione con Stanislaus – che conosciamo grazie a John McCourt, il quale ha potuto vedere il diario di questi, il *Triestine Book of Days* risalente al 1907-1909 – Joyce lo avrebbe definito a «word monger», «un mercante di parole» incapace di mettere l'anima in quello che scrive¹⁰⁸. Curioso moralismo, questo di Joyce (specie considerando la sua ammirazione, di contro, per d'Annunzio...). E che si può ipotizzare, forse, motivato dalla sua delusione nei confronti di chi aveva toccato temi così vicini ai suoi interessi (l'emigrazione, la confusione delle lingue, la riconquista del linguaggio atavico, lo stesso palinsesto omerico) senza però soddisfare le sue esigenze, evidentemente, sul piano letterario. Oppure è possibile che nella celebrazione del «nido»-patria, da parte dell'autore di *Italy*, antivedesse Joyce la successiva involuzione del pensiero politico di Pascoli – che, come lui, era stato a suo tempo socialista – in direzione nazionalista e imperialista, quella testimoniata dalla famigerata conferenza pronunciata al teatro di Barga il 26 novembre 1911 (pochi mesi prima della morte, dunque), dal titolo *La grande proletaria s'è mossa*, con la quale – senza far mancare un pensiero per gli italiani sino ad allora costretti all'emigrazione, e che invece sulla “Quarta sponda”¹⁰⁹ potranno trovare, «come in Patria, a ogni tratto le vestigia dei grandi antenati»¹¹⁰ – Pascoli giunge a cele-

¹⁰⁷ Cfr. Giovanni Pascoli, *L'ultimo viaggio*, in Id., *Poemi conviviali* [1904]; ora in Id., *Poesie e prose scelte*, cit., tomo II, pp. 1085-144.

¹⁰⁸ John McCourt, *Joyce, il Bel Paese and the Italian Language*, cit., p. 72.

¹⁰⁹ Così verrà definita la colonia libica dalla pubblicistica fascista: in aggiunta a quelle adriatica, tirrenica e jonica del territorio italiano.

¹¹⁰ Cfr. Giovanni Pascoli, *La grande proletaria s'è mossa. Discorso tenuto a Barga per i nostri morti e feriti* [1911], in Id., *Patria e umanità*, Bologna, Zanichelli, 1914; ora in Id., *Prose*, a cura di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1952, pp. 557-69 (la citazione a p. 552). L'introduzione di Nadia Ebani al suo eccellente commento cit. ai *Primi poemetti*, p. XXXI, attenua questa componente dell'ideologia di Pascoli, contrapponendone gli accenti drammatici e patetici a quelli eroici ed esplicitamente imperialistici del rivale d'Annunzio (per esempio, nello stesso 1904 di *Italy*, in *Elettra*: che si conclude col

brare l'invasione della Libia, allora in corso da due mesi: quell'*acting out* imperialista che appena tre settimane dopo verrà celebrato pure alla Scala, una certa sera famigerata, e che in *Giacomo Joyce* finisce per far cambiare idea al già nazionalista, e misogino, e un filo antisemita suo autore.

Nei suoi celebri *entretiens* con Alberto Arbasino, Gadda si sofferma tra l'altro proprio su Pascoli. «L'incuriosisce sia lo sperimentatore filologico sia il ghiotto viluppo freudiano del vecchio scapolone o vieux garçon che va avanti per tutta la vita a far cupi giochi bambineschi con le sorelle», indiscreto spigola Arbasino, «ma non vuole dir niente». Qualcosa gli dice, invece, su «qualche eventuale eccitazione a un eventuale plurilinguismo (attualmente negatissimo) del grande Montale»; ma soprattutto di Pascoli l'Ingegnere apprezza aspetti che, del pari, lo riguardano da molto vicino:

l'eroica e geniale ricerca di una possibile innovazione artigiana populista della espressione poetica italiana; e psicologicamente, moralmente, il suo avvicinamento alle sofferenze e alla purezza degli umili, dei lavoratori della campagna, degli emigranti – e della

Canto augurale per la nazione eletta, votata dal Vate al «dominio del mondo»: *Versi d'Amore e di Gloria*, edizione diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984, vol. II, p. 408): «la voce pascoliana, senza esplicita polemica, si pone radicalmente agli antipodi di d'Annunzio, inneggiante alla conquista, all'elogio della stirpe, alla guerra». La nave sulla quale Beppe, Ghita e Molly riprendono il mare per tornare a «Cincinnati, Ohio», si chiama «Irene», cioè «pace», per un attraversamento di pace: l'ultimo viaggio, l'unico progresso auspicato e possibile è quello di un ritorno, e la conquista dell'era nuova è quella, tutta interna, della coscienza e della misura umana». A giudizio di Ebani, l'ideologia sottesa all'epica pascoliana dell'emigrazione resta quella del «socialismo patriottico» esposta nella conferenza pronunciata a Messina nel 1900, dal titolo *Una sagra* (in Giovanni Pascoli, *Prose*, cit., pp. 165-82, la formula citata a p. 170).

espressione che il poeta può dare ai loro discorsi quando ne raccoglie il grido.¹¹¹

Di questo stesso sentimento *psicologico e morale*, infatti, anche Gadda aveva vissuto un'involuzione simile a quella di Pascoli¹¹² (anche se, al contrario di lui, farà in tempo ad amaramente pentirsene – avendo visto come sarebbe andato a finire il «Ducato in fiamme» che il Duce fra quelle fiamme aveva portato): iscritti al Fascio “antemarcia”, nel 1921, alla vigilia della propria stessa emigrazione in Argentina, dove resterà dal '22 al '24 e dove, per la stampa degli esuli italiani, vergherà i primi articoli di fede fascista di una lunga e imbarazzante serie destinata a prolungarsi fino al 1941¹¹³. La questione del

¹¹¹ Alberto Arbasino, *L'Ingegnere e i poeti* [1963], in Id., *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971; ora in Id., *L'Ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008, pp. 69-70. Segue, alle pagine su Pascoli, la lunga e memorabile discussione su d'Annunzio.

¹¹² Ed è probabile che, appunto *a posteriori*, lo infastidisse la medesima parabola che da Pascoli può aver allontanato Joyce. Parrebbe dirlo la citazione irridente che gli viene riservata nell'ottavo capitolo del *Pasticciaccio*, dove la fattucchiera Zamira mostra un'improbabile contezza della poesia lirica italiana dell'Otto-Novecento: «“Chi è, ar giorno d'oggi, co tutti sti maschioni che va in giro, che nun cià du sorelle da marità? Ce l'aveva perfino quer gran poeta patriottico, che cià fatto tanto piagne, de Natale, in Libia, ad Ain Zara, col sesto berzaglieri... che se chiamava, perché adesso è morto, poveretto! Giovanni... sapete, quei posti dove ce cresce l'erba,” e con la mano cavava il nome dalla fronte, “Giovanni, Giovanni Prati! ma no Giovanni Prati, aspetta,” e seguitava con la mano, “possibile che nun me l'aricordo? So' li dispiaceri che m'è toccato de passà... che m'hanno fatto perde la memoria. Giovanni Pascoli! Ecco, ora me lo so' aricordato: ce lo sapevo che erano posti da facce er fieno» (P 204). Ha richiamato l'attenzione su questo passo Vincenzo Vitale, *All'ombra del lauro. Allegorie di scrittura nel Pasticciaccio di Gadda*, premessa di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Carocci, 2015, pp. 156-7.

¹¹³ Cfr. Carlo Emilio Gadda, *Il quaderno di Buenos Aires*, a cura di Dante Isella e Clelia Martignoni, in «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», n.s., 2, Milano, Guanda-Fondazione Pietro Bembo, 2011, pp. 5-84; col commento di Guido Lucchini, *Appunti sul «Quaderno di Buenos Aires»: tra le pagine di cronaca e di ideologia*, ivi, pp. 165-90; dieci articoli di propaganda, esclusi dalle *Opere* dirette da Isella, sono raccolti in Carlo Emilio Gadda, *I Littoriali del Lavoro e altri scritti giornalistici 1932-1941*, a cura di Manuela Bertone, Pisa, ETS, 2005. Sull'importanza del soggiorno argentino di Gadda cfr. Giuseppe Bonifacino, *Verso il «mondo capovolto». Gadda migrante, dall'Argentina al Maradagàl* [2009], in Id., *Incanti figurati. Studi sul Novecento letterario italiano. Gadda, Pirandello, Bontempelli*, Lecce, Pensa Multimedia, 2012, pp. 39-77.

fascismo di Gadda prima, e della violenta sua riconversione in viscerale e isterico antifascismo poi, è stata da ultimo rilanciata con vigore dalla pubblicazione, cui ho già fatto cenno, della «versione originale» di *Eros e Priapo*, l'osceno e scandaloso e maledetto *pamphlet* antimussoliniano scritto nel '44-45 ma pubblicato solo nel '67¹¹⁴.

Siamo così giunti all'ultimo lato del triangolo: all'ultima cellula verbale fra quelle qui convocate. Un'altra *quæstio* spesso *vexata*, senza al momento poter essere risolta conclusivamente in una direzione o nell'altra, è infatti quella appunto del rapporto fra Gadda e Joyce. Va ascritto fra i non pochi meriti di Gabriele Frasca, e del suo ultimo libro, nel suo complesso «Telemachie. Una costellazione di saggi sul padre interdetto e l'eredità joyciana»¹¹⁵.

Già nel parafrasare con la sua «funzione Joyce» la «funzione Gadda», Frasca colloca la sua ricerca nelle orme di quella del maggior interprete storico appunto di Gadda (come lo era stato di Pascoli), Gianfranco Contini: che impiega quest'ultima formula, destinata a divenire celebre, a partire da un breve pezzo sull'ottocentista piemontese Giovanni Faldella del '43¹¹⁶; la sviluppa nell'*Introduzione ai narratori della Scapigliatura piemontese* del '47¹¹⁷ e soprattutto nella celebrata *Introduzione alla «Cognizione del dolore»* del '63¹¹⁸; per però

¹¹⁴ Cfr. Carlo Emilio Gadda, *Eros e Priapo. Edizione originale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2016. Rinvio al mio *La mano pesante del Gaddus. Mascherate priapèe di Gadda*, in «il verri», LXI, 64, maggio 2017, pp. 60-71.

¹¹⁵ Gabriele Frasca, *Joycity*, cit., p. 14. Nel 2011 a Gadda Frasca ha dedicato un brillantissimo episodio a sé stante delle «Telemachie»: *Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger*.

¹¹⁶ «Carlo Emilio Gadda è, in un certo senso, una funzione: la deformazione linguistica, l'espressionismo, al servizio d'una urgenza spirituale, lungo sofferto rancore e disperata nostalgia in lui, come d'una crisi religiosa in Joyce, d'una crisi di civiltà in Folengo e Rabelais»: Gianfranco Contini, *Una pagina rosminiana di Giovanni Faldella* [1943], in Id., *Domodossola entra nella storia e altre pagine ossolane e novaresi*, pp. 51-2.

¹¹⁷ «quella eterna “funzione Gadda” che va da Folengo e gli altri macaronici, così efficaci su Rabelais, al Joyce di *Finnegan's Wake*» [sic]: Gianfranco Contini, *Introduzione ai narratori della Scapigliatura piemontese* [1947], in Id., *Varianti e altra linguistica* (dove reca la datazione d'autore al 1942-43), p. 539.

¹¹⁸ «Il nome di Joyce, al limite quello di *Finnegans Wake* (o di quel tanto che, come *Work in Progress* o altrimenti, era già allora pubblico), era caduto ovviamente dalla penna

infine risolversi a definirli (nel “cappello” preposto alla scelta di passi gaddiani nella celebre antologia del '68 sulla *Letteratura dell'Italia unita*), Joyce e Gadda, semplicemente «colleghi di alta statura nel tipo formale che si potrebbe definire di manierismo espressionistico», capace di mostruosamente miscelare «elementi linguistici disparati, maneggiati con estrema sapienza, volta a rendere, con effetti di grottesco enorme [...], il caos d'una cultura e d'un mondo in crisi». Ad ogni buon conto escludendo, «ovviamente», che il primo possa essere annoverato tra le «“fonti” di Gadda»¹¹⁹.

Al di là della considerazione, inconfutabile, della rispettiva altezza entro le letterature che hanno avuto la ventura di fregiarsi di simili campioni, una quantità di voci critiche più o meno illustri hanno tentato di definire tale “colleganza”¹²⁰, senza mai troppo affannarsi però – prima di Frasca, appunto – a indagare la più spinosa questione d'una possibile, quanto meno parziale, filiazione: del «collega» più giovane (di undici anni) da quello più anziano. Eppure, prima di arrendersi a questa formula diciamo burocratica, a tal riguardo Contini qualche sondaggio, sul diretto interessato, non aveva mancato di effettuarlo. Era stato proprio lui quello, fra i «primi recensenti» trent'anni dopo ricordati introducendo la *Cognizione del dolore*, a fare il nome di Joyce (sia pure come «metafora»): nelle prime righe del primissimo scritto da lui dedicato al futuro amico, la recensione al *Castello di*

dei primi recensenti. [...] La differenza non resta affatto all'estrinseco: Joyce, per segnare il caso estremo, mescola sulla sua tavolozza i dati d'una ricchissima esperienza plurilinguistica, ma ciò è al servizio d'un'inaudita introversione (tradotta appunto nel famoso monologo interiore) per cui non vige più la normalità d'uno stato di lingua euclideo; pur sorgendo dal buio, dove non immora, ma se ne svincola, quello di Gadda è un mondo robustamente esterno, nel quale l'autore crede. Il suo, considerato da quest'angolo, è un espressionismo naturalistico»: Id., *Introduzione alla «Cognizione del dolore»* [1963], ivi; ora in Id., *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, p. 25-6.

¹¹⁹ Id., *Una «voce» di antologia* [1968], ivi, p. 82.

¹²⁰ Si veda per esempio, da ultima, Loredana Di Martino, *Gadda-Joyce*, in «Edinburgh Journal of Gadda Studies», 4, 2004; Ead., *Il caleidoscopio della scrittura. James Joyce, Carlo Emilio Gadda e il romanzo modernista*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009.

Udine pubblicata su «Solaria» nel '34¹²¹. Letto il pezzo Gadda si profonde in ringraziamenti gaddianamente cerimoniosi, ma non senza puntiglio s'affretta pure a precisare – in quella che è appena la seconda lettera del loro carteggio –: «Non conosco il Calandra; dello Joyce solo i *Dubliners*»¹²². Qualche anno dopo, siamo al '41, scrivendogli col travestimento ludico e quasi circense che da molto presto si fa, del loro dialogo a distanza, regime stilistico dominante, con studiata lepidezza Contini la butta là: evocando un futuro compilatore di «antologie scolastiche» (cioè appunto prefigurando il proprio stesso libro del '68...) che si troverà a schedarlo, il Gadda, quale «“bizzarro autore di evidente ascendenza espressionista, sotto l'influenza di James Joyce e di A.G. Cagna”»¹²³.

Sia pure nei modi celianti che si son detti, pare insomma quasi volerlo “torchiare”, Contini, proprio come farà Ingravallo con l'Assunta nell'ultima scena del *Pasticciaccio*. Stavolta Gadda, prudentemente, non replica. Solo nel '57, significativamente all'atto della sospirata uscita in volume del *Pasticciaccio*, torna sulla questione. In un'intervista gli si chiede: «Come lavora Gadda? Il *Pasticciaccio* è

¹²¹ «Vorremmo dire che lo stesso Joyce del *Work in Progress* è meno egoista del Nostro: asceta del sistema, e santo, come tutti coloro che lasciano allinearsi un'opera nelle dimensioni eroiche, lavorative, d'un'immensa durata, Joyce non riesce tuttavia a cancellare, attraverso volumi folti, attraverso puntate e puntate, il fondo, l'esiguo fondo, d'una provincia; col proprio attaccamento e livore. Ecco dunque (in veste di metafora che contribuisca a risolvere il caso Gadda) almeno un altro esempio di manipolazione linguistica che “facit” un'“indignatio” geografica, locale: europeo solo in apparenza, e per il materiale grezzo messo in opera»: Id., *Primo approccio al Castello di Udine* [1934], in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Parenti, 1939; ora in Id., *Quarant'anni d'amicizia*, cit., p. 3.

¹²² Carlo Emilio Gadda a Gianfranco Contini, 20 luglio 1934, in Gianfranco Contini-Carlo Emilio Gadda, *Carteggio 1934-1963*, a cura di Dante Isella, Gianfranco Contini, Giulio Ungarelli, Milano, Garzanti, 2009, p. 102. Edoardo Calandra, “scapigliato” piemontese, figurava fra le altre possibili ascendenze gaddiane elencate da Contini nel suo articolo.

¹²³ Gianfranco Contini a Carlo Emilio Gadda, lettera non meglio datata del 1941, in Gianfranco Contini-Carlo Emilio Gadda, *Carteggio 1934-1963*, cit., p. 71. Achille Giovanni Cagna è un altro “scapigliato” piemontese la cui lettura, a differenza di quella di Calandra, Gadda aveva subito ammesso.

davvero un libro intellettualistico e sperimentale come vogliono i critici che hanno parlato di Joyce?». Al che Gadda risponde:

Se lor signori a Milano han trovato una possibilità di parallelo, son ben lieto. Ho letto *I racconti di Dublino* e *Ulisse* com'è giusto e conveniente che uno scrittore faccia. Direi [...] che non ho inteso di ambire ad esperimenti intellettualistici e disperati come il nome di Joyce può far pensare. Umilmente, come è logico, ho creduto di portare avanti un lavoro che Verga ha fatto per la Sicilia usando il dialetto. Forse questa strada italiana conforta il lavoro di uno scrittore come me.¹²⁴

Al sommario essenziale delle proprie letture joyciane, come si vede, fra il '34 e il '57 Gadda aggiunge il tassello fondamentale dell'*Ulisse*: pur denegandone, una volta di più, ogni possibile influsso sul proprio «lavoro». L'*impasse* registrata al riguardo dall'industria critica gaddiana, non meno alacre di quella joyciana seppure meno diffusa a livello globale, si deve con ogni probabilità all'aver trascurato un aspetto fondamentale del capolavoro di Gadda. Proprio a partire da questo elemento, infatti, Frasca ha potuto riaprire il cantiere. Il fatto è che il *Pasticciaccio* – proprio come *Pinocchio* nella classica lettura di Emilio Garroni¹²⁵ – è *uno e bino*. Non solo perché dei suoi primi quattro capitoli esistono due redazioni fra loro piuttosto diverse (prima del libro Garzanti del '57, quella stampata – con un capitolo in più, cassato poi all'altezza appunto dell'edizione in volume – sulla rivista «Letteratura» fra il '45 e il '46); ma perché appunto l'interruzione della pubblicazione a puntate interrompe pure la scrittura di Gadda, la quale entra in una fase di “latenza”, probabilmente, sino al '53. Quando – sollecitato da Livio Garzanti che ha fiutato l'affare, e dai suoi prestigiosi *editors* e consulenti, tutti suoi amici: Attilio Bertolucci, Pietro

¹²⁴ Alberto Cavallari, *Bussiamo all'uscio di casa dei nostri scrittori. C.E. Gadda* [1957], in Carlo Emilio Gadda, «Per favore, mi lasci nell'ombra». *Interviste 1950-1972*, a cura di Claudio Vela, Milano, Adelphi, 1993, pp. 49-50.

¹²⁵ Cfr. Emilio Garroni, *Pinocchio uno e bino*, Roma-Bari, Laterza, 1975.

Citati e Pier Paolo Pasolini – Gadda rimette mano al romanzo e finalmente lo licenzia (anche se alla fine, in effetti, glielo devono letteralmente strappare dalle mani: mentre Gadda vagheggia una seconda parte della quale, a quanto pare, fa in tempo a scrivere solo le pagine finali – le quali saranno presto pubblicate, si spera, nella nuova edizione che del *Pasticciaccio* sta ultimando Giorgio Pinotti)¹²⁶.

Insomma, se il nesso fra Gadda e Joyce appare quanto meno labile sino al “primo” *Pasticciaccio*, quello del 1945-46, le cose con ogni probabilità cambiano all’avvento del “secondo”, quello del 1953-57: all’altezza in cui Gadda, in effetti, attesta di aver letto *Ulisse*. E, sebbene la sua biblioteca conservata e schedata corrisponda solo a una parte dei libri da lui effettivamente letti, in questo caso specifico i conti tornano: perché l’edizione di *Ulisse* ivi presente è sì la traduzione francese di Auguste Morel, Stuart Gilbert e Valery Larbaud, uscita per la prima volta nel 1929, ma nella seconda edizione: quella pubblicata da Gallimard nel ’48¹²⁷. È anzi verosimile ipotizzare che proprio le reiterate pressioni indagatorie di Contini possano aver finalmente spinto Gadda all’acquisto, e alla lettura, di quel libro maledetto dell’ingombrante «collega». È un fatto che proprio a Contini scriva, Gadda, di aver rimesso mano al *Pasticciaccio*, cominciando a impostarne la seconda parte: quella che chiama «coda serpentescia del cocodrillone»¹²⁸. E siamo, a questo punto, giusto nel ’48.

¹²⁶ Si veda intanto Giorgio Pinotti, *Ingravola in campagna. Un inedito finale («imperfetto») del «Pasticciaccio»*, in «Strumenti critici», XXXI, n.s., (2041), maggio-agosto 2016, pp. 199-211.

¹²⁷ Cfr. *Catalogo*, a cura di Andrea Cortellessa e Maria Teresa Iovinelli, in *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, a cura di Andrea Cortellessa e Giorgio Patrizi, Roma, Bulzoni, 2001, vol. I, p. 140.

¹²⁸ Carlo Emilio Gadda a Gianfranco Contini, 3 aprile 1948, in Gianfranco Contini-Carlo Emilio Gadda, *Carteggio 1934-1963*, cit. p. 145. Proprio nel cruciale ’48, all’*explicit* della recensione dedicata ad *Agostino* di Moravia – magari con una punta di polemica, nei confronti della pur ambivalente ammirazione di questi per *Ulisse* – Gadda scriverà che «ricorda e supera “An encounter” nei *Dubliners* di Joyce»: «*Agostino*» di *Alberto Moravia* [1948], in Id., *I viaggi la morte* [1958]; ora in Id., *Opere*, edizione diretta da Dante Isella, vol. III, *Saggi giornali favole I*, Milano, Garzanti, 1991, p. 611.

Difficile non accorgersi, del resto, del formidabile stacco stilistico fra il “primo” e il “secondo” *Pasticciaccio* (destinato a restare, per il precocemente invecchiato Gadda, l’estremo suo sforzo: nonché, con ogni probabilità, il punto più alto della nostra narrativa novecentesca). Per dirla con Frasca, «troppi sono gli elementi che stendono sulla seconda parte del *Pasticciaccio* l’ombra dello *Ulysses*»¹²⁹: a partire dal “quasi” *stream of consciousness* di diverse parti del testo, massime il cosiddetto “sogno del brigadiere” (la freudianissima fantasmagoria metamorfica dell’ottavo capitolo, nel corso della quale la stregafattucchiera Zamira Pacori, *maîtresse* di un giro semi-prostitutorio nello sprofondo dell’*hinterland* romano, si metamorfosa a un certo punto in «contessa Circea ebriaca», P 194), il quale appunto rinvierebbe in particolare all’episodio «Circe» dell’*Ulisse*¹³⁰. C’è poi il dettaglio sorprendente dell’apparizione – verso la fine di entrambi i libri: nel sedicesimo episodio di *Ulisse*, «Eumeo», e nel nono capitolo del *Pasticciaccio* – di un vetturino che guida un calesse a cavallo male in arnese. Lo «stupido ronzino nervoso senza un pensiero in testa che fosse uno», col suo «signore» che «se ne restava lì sul trespolo, a curarsi dei fatti suoi»¹³¹, di Joyce, e la «povera creatura» col suo «conducente citrullissimo», di Gadda (P 249), assistono ai conversari a tema musicale di Bloom e Stephen da un lato, e delle cugine Camilla e Lavinia Mattonari dall’altro, senza nulla capirne; dopo la loro breve comparsata, si congedano dalla scena dei due romanzi lasciandovi una deiezione, rispettivamente «tre globi di sterco fumanti»¹³² e «un ippurico laghetto» (P 250); «chiusa escrementizia» che, nella lettura di Frasca, si configura come una strizzata d’occhio intertestuale, da parte

¹²⁹ Gabriele Frasca, *Il rovescio d’autore*, cit., p. 123. Il capitolo dedicato alla questione, «Dalla funzione Joyce alla questione della lingua» (alle pp. 115-42), amplia la relazione pubblicata, col titolo *Gadda lettore di Joyce?*, in *Joyce in/and Italy*, numero monografico a cura di Franca Ruggieri ed Enrico Terrinoni di «Joyce Studies in Italy», 14, Edizioni Q, 2013, pp. 39-48.

¹³⁰ Cfr. *ivi*, pp. 127-8.

¹³¹ James Joyce, *Ulisse*, ed. cit., p. 633.

¹³² *Ivi*, p. 636.

di Gadda, pressoché certa (proprio perché dissimulata in una piega poco illuminata della narrazione)¹³³.

Stando a questa ipotesi, Gadda avrebbe impostato il suo romanzo sul tema, dissimulato sotto il torbido del “giallo”, della ricerca di «una filiazione [...] in condizioni dichiaratamente non-generative»¹³⁴ (quella che porta Liliana Balducci, malinconicamente sterile, ad assumere al proprio servizio delle «figliocce», come vengono definite dai casigliani, cioè delle avvenenti ragazze del popolo come le cugine Virginia Troddu e Assunta Crocchiapani, cui fantasmaticamente delegare la maternità: ma nei confronti delle quali finisce ogni volta per concepire un’attrazione morbosamente omoerotica) e solo in un secondo momento – spinto alla sua lettura da chi si ostinava a ravvisare in quell’autore parentele, con lui, su un piano squisitamente formale – avrebbe incontrato un libro, l’*Ulisse* appunto, che, seppure su un piano completamente diverso, presentava invece – e in modo più esplicito che nel suo – precisamente quel tema (incarnato, in questo caso, dall’inconsapevole ricerca reciproca, sullo sfondo di una città non meno deuteragonista di quanto fosse la sua Roma, di Bloom-Ulisse – che ha perso il figlio Rudy – e Stephen-Telemaco). Naturale che il piano dell’opera ne venisse sconvolto, costringendola a entrare nel famoso periodo di “latenza”.

Ma, conoscendo un po’ l’io diviso di Gadda – che nel bel mezzo di quella “latenza” pubblica il suo più importante scritto di poetica, definendosi un «dissociato noëtico»¹³⁵ –, non sorprende neppure che, sulle circostanze di quell’accoppiamento sin troppo giudizioso, egli abbia continuato a stendere una cortina fumogena piuttosto spessa. Sospensione che assomiglia a quella del finale del *Pasticciaccio*, almeno per come lo si poté leggere nell’edizione Garzanti del 1957. Un finale che, com’è noto, *non conclude*. Il “giallo” non trova il suo colpevole: alla fine Ingravallo, «la sua anima» anzi, «intende la verità» e

¹³³ Cfr. Gabriele Frasca, *Il rovescio d’autore*, cit., pp. 130-1.

¹³⁴ Ivi, p. 176.

¹³⁵ Carlo Emilio Gadda, *Come lavoro* [1950], in Id., *I viaggi la morte*, cit.; ora in Id., *Opere*, edizione diretta da Dante Isella, vol. III, *Saggi giornali favole I*, cit., p. 431.

dunque – come dirà Gadda, anni dopo, in una celebre intervista – il romanzo è da intendersi «letterariamente concluso. Il poliziotto capisce chi è l'assassino e questo basta»¹³⁶.

Ma chi è, effettivamente, l'assassina di Liliana Balducci? Considerando i dati “esterni” (in particolare la quarta puntata della prima redazione, poi espunta dal romanzo in volume; e un trattamento cinematografico che del romanzo Gadda abbozzò nel '48, *Il palazzo degli ori*)¹³⁷, la risposta quasi unanime della critica è Virginia. È lei la «figlioccia» che con maggiore insistenza Liliana ha concupito, e quella che alle *avances* ha risposto con minacce esplicite e sguardi, è il caso di dire, assassini. Così si legge nella puntata tagliata che, dichiarò Gadda, andava sacrificata appunto alla volontà di non svelare troppo presto, ai lettori, l'identità del colpevole. Ma restando invece all'interno del testo, e in particolare leggendo il suo finale, la colpa pare pendere piuttosto sull'altra principale indiziata: la cugina di Virginia, Assunta. Quando Ingravallo la va a interrogare, in uno squallido abituro nel paese (inesistente, nella reale geografia laziale) di Tor di Gheppio, dove lei s'è ritirata per assistere il padre morente, pensa di strappare ad Assunta l'indicazione risolutrice, quella che definitivamente incolpi colui sul quale aveva sino a quel momento indirizzato i propri sospetti, ossia quell'Enea Retalli che, nello stesso stabile di Via Merulana dove si sarebbe compiuto l'orribile omicidio di Liliana, tre giorni prima aveva rapinato dei suoi gioielli un'altra inquilina, la vedova Menegazzi. Ma imprevedibilmente Assunta esplode, di fronte all'«ossesso», in quel «grido incredibile»: «No, sor dotto', no, no, nun so' stata io!».

¹³⁶ Carlo Emilio Gadda come uomo, intervista a Dacia Maraini [1968], in Carlo Emilio Gadda, *«Per favore, mi lasci nell'ombra»*, cit., p. 172.

¹³⁷ Cfr. Carlo Emilio Gadda, *Il palazzo degli ori* [inedito del 1948 pubblicato nel 1983], in Id., *Opere*, edizione diretta da Dante Isella, vol. V, *Scritti vari e postumi*, a cura di Andrea Silvestri, Claudio Vela, Dante Isella, Paola Italia e Giorgio Pinotti, Milano, Garzanti, 1993, pp. 925-87.

Come ha mostrato Ferdinando Amigoni¹³⁸, siamo di fronte a un caso da manuale di *Verneinung*, di denegazione freudiana¹³⁹. È stato lo stesso Gadda, nel trattato filosofico *Meditazione milanese*, a invocare un'«ermeneutica a soluzioni multiple»¹⁴⁰: e mai come in questo caso penso vada applicata al suo testo. Il nome di chi ha posto fine ai giorni di Liliana Balducci lo sa «il poliziotto», «e questo basta». Non lo sappiamo noi, invece, e con ogni probabilità non lo sapeva neppure l'autore del *Pasticciaccio*: il cui io diviso pensava contemporaneamente, insomma, a tutte e due le «figliocce»¹⁴¹.

Ma la medesima ermeneutica ci può forse prestare soccorso nel “caso” meno cruento, ma non meno torbido, dell'altra «filiazione negata». Non quella di Liliana nelle due «figliocce», e neppure quella di Bloom in Stephen. Ma quella di Joyce nei confronti di Gadda. Scopri-

¹³⁸ Cfr. Ferdinando Amigoni, *La più semplice macchina. Lettura freudiana del «Pasticciaccio»*, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 123-42.

¹³⁹ «Lei mi domanda chi possa essere questa persona del sogno. *Non è mia madre*». Noi rettifichiamo: dunque è la madre [...]. Il contenuto rimosso di una rappresentazione o di un pensiero può dunque penetrare nella coscienza a condizione di lasciarsi *negare*»: Sigmund Freud, *La negazione* [1925], in Id., *Opere*, vol. X, *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1978, pp. 197-8. Gadda, che di Freud era lettore assiduo da decenni, con ogni probabilità non poteva conoscere il saggio del '25, che circolò in francese – la lingua in cui appunto Gadda leggeva, oltre a Joyce, Freud – solo negli anni Cinquanta, via Jacques Lacan, e in italiano nel decennio ancora seguente, via Elvio Fachinelli. Ma Gadda, come detto, “pensava freudiano” da par suo, e per suo conto giunse, anche ispirandosi a un passo simile di un romanzo da lui amatissimo come *I fratelli Karamazov*, alla situazione narrativa che a quel concetto dava carne.

¹⁴⁰ Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese* [inedito del 1928 pubblicato nel 1974], in Id., (2009). *Scritti vari e postumi*, Milano: Garzanti p. 748.

¹⁴¹ Tanto più se davvero, come pare ormai accertato, la *fabula* del *Pasticciaccio* si ispira al caso di cronaca dell'omicidio di Angela Barrauca, nell'ottobre del 1945, perpetrato di concerto da due diverse assassine, Franca e Lidia Cataldi, tra loro sorelle anziché cugine: cfr. Giorgio Panizza, *Da due sorelle a due cugine: alle origini del «Pasticciaccio»*, in «Strumenti critici», XXIII, n.s., 3 (118), settembre 2008, pp. 365-87; cfr. anche Maria Antonietta Terzoli, *Iconografia criptica e iconografia esplicita nel Pasticciaccio*, in *Un meraviglioso ordegno. Paradigmi e modelli nel Pasticciaccio di Gadda*, atti del convegno di Basilea, 9-11 maggio 2012, a cura sua e di Cosetta Veronese e Vincenzo Vitale, Roma, Carocci, 2013, p. 160; e la sua nota di commento al «No, sor dotto', no, no, nun so' stata io!» in Ead., con la collaborazione di Vincenzo Vitale, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Roma, Carocci, 2015, vol. II, p. 932).

remmo così che, all'interno di un testo *uno e bino* come il *Pasticciaccio*, anche i *no* improvvisamente si duplicano. Non siamo più di fronte a due sì e a un no: bensì a due diversi sì, a fronte dei quali stanno due diversi no. A dirla tutta, insomma, quel «no» gridato in clausola da Assunta all'inquisitore Ingravallo, non varrà anche come risposta postrema agli interrogativi, o meglio agli interrogatori, di Contini? Con tanta insistenza gli avevano chiesto, lui e tanti altri, se l'avesse letto, quel libro; e Gadda risponde *no*, lo grida: proprio nel corpo del testo che ha trovato modo di concludersi, in verità, solo dopo aver effettivamente letto l'altro. Un *no* che dunque, anche in questo caso freudianamente, afferma. Ma qui, a differenza che nel "giallo", *davvero inconsciamente*. Il primo *no* è quello di Assunta: è dunque il personaggio a essere inconsapevole che in questo modo, in effetti, sta dicendo *sì*. Il secondo *no*, invece, è quello di Gadda: inconsapevole stavolta è l'autore che, per negare la sua angoscia dell'influenza, clamorosamente convoca, capovolto, proprio il testo che tanto lo angoscia. La *negazione effettiva* dell'autore dentro la *negazione rappresentata* del personaggio.

Ma la complessità di questo labirinto di specchi non può impedirci di ricordare che, in qualsiasi regime retorico, due negazioni – seppur turbate dalla riserva di quel «quasi» – una cosa sola possono fare. Affermano.

Opere citate

- Alberto Arbasino (2008). *L'Ingegnere in blu*, Milano: Adelphi.
 Aa vv (1967). *Introduzione a Joyce*, a cura di Giacomo Debenedetti, Milano: Mondadori
 Amigoni, Ferdinando (1995). *La più semplice macchina. Lettura freudiana del «Pasticciaccio»*, Bologna: il Mulino.
 Baldacci, Luigi (1974). *Poesie del Pascoli* in Id.,(2003). *Ottocento come noi. Saggi e pretesti italiani*, Milano: Rizzoli.
 Bonifacino, Giuseppe (2012). *Verso il «mondo capovolto». Gadda migrante, dall'Argentina al Maradagàl* [2009], in Id., *Incanti figurati. Studi sul Novecento letterario italiano. Gadda, Pirandello, Bontempelli*, Lecce: Pensa Multimedia.

- Budgen, Frank (1972). *James Joyce and the making of «Ulysses» and Other Writings*, Oxford: Oxford University Press.
- Butor, Michel (1961). *Piccola crociera preliminare a un' esplorazione dell'universo Joyce* [1948], in Id., *Repertorio. Studi e conferenze 1948-1959* [1960], traduzione di Paolo Caruso, Milano: il Saggiatore.
- Cixous, Hélène (1968). *L'exile de James Joyce ou l'art du remplacement*, Paris: Grasset.
- Clark, Christopher *I sonnambuli* (2013). *Come l'Europa arrivò alla Grande Guerra* [2013], traduzione di David Scaffei, Roma-Bari: Laterza.
- Colucci, Dalila (anno acc.2015-16). «*Ogni poema è nel mondo infinito*». *Un'ipotesi interpretativa per le poesie di C. E. Gadda*, relatore Carla Benedetti, Pisa, Scuola Normale Superiore (Tesi dottorato).
- Contini, Gianfranco (1939). *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze: Parenti.
- Contini, Gianfranco (1970). *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino: Einaudi.
- Contini, Gianfranco (1989). *Espressionismo letterario* [1977], in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino: Einaudi.
- Contini, Gianfranco (1989). *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino: Einaudi.
- Contini, Gianfranco (1995). *Domodossola entra nella storia e altre pagine ossolane e novaresi*, Domodossola: Grossi.
- Contini, Gianfranco - Gadda, Carlo Emilio(2009). *Carteggio 1934-1963*, a cura di Dante Isella, Gianfranco Contini, Giulio Ungarelli, Milano: Garzanti.
- Corsini, Gianfranco (1979). *La politica di Joyce*, in James Joyce, *Scritti italiani*, edizione a cura sua e di Giorgio Melchiori, con un saggio di Jacqueline Risset, Milano: Mondadori
- Cortellessa, Andrea e Patrizi, Giorgio, a cura di (2001). *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, Roma: Bulzoni,
- Cortellessa, Andrea (2006). *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma: Fazi.
- Cortellessa, Andrea (2017) *La mano pesante del Gaddus. Mascherate priapèe di Gadda*, in «il verri», LXI, 64, maggio.
- D'Amico, Masolino (1982). *Introduzione* all'edizione con testo a fronte di James Joyce, *Exiles*, traduzione di Ornella Trevisan, Pordenone: Studio Tesi.specie alle pp. XXIV-XXVI
- d'Annunzio, Gabriele (1910). *Forse che sì forse che no*, Milano: Treves; ora in Id.(1989). *Prose di romanzi*, edizione diretta da Ezio Raimondi, vol. II, a cura di Niva, Lorenzini (1989) Milano: Mondadori.

- d'Annunzio, Gabriele (1984). *Versi d'Amore e di Gloria*, introduzione di Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano: Mondadori.
- Debenedetti, Giacomo (1999). *Svevo e Schmitz* [1929], in Id. *Saggi critici. Seconda serie* [1945]; ora in Id., *Saggi*, a cura di Alfonso Berardinelli, Milano: Mondadori.
- Deleuze, Gilles (1996). *Balbettò*, in Id., *Critica e clinica* [1993], traduzione di Alberto Panaro, Milano: Cortina.
- Deleuze, Gilles-Guattari, Félix (1996). *Kafka. Per una letteratura minore* [1975], traduzione di Alessandro Serra, Macerata: Quodlibet.
- Di Martino, Loredana (2004). *Gadda-Joyce*, in «Edinburgh Journal of Gadda Studies», 4. (<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/page/joycedimarti.php>)
- Di Martino, Loredana (2009). *Il caleidoscopio della scrittura. James Joyce, Carlo Emilio Gadda e il romanzo modernista*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Ebani, Nadia (1997). Commento all'edizione a sua cura di Giovanni Pascoli, *Primi poemetti*: Milano, Guanda-Fondazione Bembo.
- Eco, Umberto (1976) [1962], *Opera aperta*, Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto (1966). *Le poetiche di Joyce*, Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto (1996). *Ostrigotta, ora capesco*, introduzione a James Joyce, *Anna Livia Plurabelle*, a cura di Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Torino: Einaudi.
- Edde, Marian (2009). *Gender and sexuality*, in *James Joyce in context*, a cura di John McCourt, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ellmann, Richard (1982) *James Joyce* [1959, 1964], traduzione di Piero Bernardini, Milano: Feltrinelli.
- Frasca, Gabriele (2011). *Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger*, Napoli: Edizioni d'If.
- Frasca, Gabriele (2013). *Gadda lettore di Joyce?*, in *Joyce in/and Italy*, numero monografico a cura di Franca Ruggieri ed Enrico Terrinoni di «Joyce Studies in Italy», 14, Edizioni Q.
- Frasca, Gabriele (2013). *Joycity. Joyce con McLuhan e Lacan*, Napoli, Edizioni d'If.
- Frasca, Gabriele (2016). *Il rovescio d'autore. Letteratura e studi letterari al tramonto dell'età della carta*, Napoli: Edizioni d'If.
- Frattaroli, Enrico (2015). *Envoy. verso : in : attraverso : da* : Giacomo Joyce, supplemento 2 di «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies», n.5, con postfazione di Donatella Pallotti, Firenze: Firenze University Press.
- Freud, Sigmund (1978). *Opere*, vol. X, Torino: Bollati Boringhieri.

- Gadda, Carlo Emilio (1957). *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano: Garzanti.
- Carlo Emilio Gadda (1989). *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Opere*, a cura di Dante Isella, vol. II, *Romanzi e racconti*, a cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella e Raffaella Rodondi; (1957 Milano: Garzanti).
- Gadda, Carlo Emilio (1991). *Opere*, edizione diretta da Dante Isella: vol. III, *Saggi giornali favole I*,
- Gadda, Carlo Emilio (2009). *Scritti vari e postumi*
- Gadda, Carlo Emilio (1993). «*Per favore, mi lasci nell'ombra*». *Interviste 1950-1972*, a cura di Claudio Vela, Milano: Adelphi.
- Gadda, Carlo Emilio (2005). *I Littoriali del Lavoro e altri* Milano: Garzanti *scritti giornalistici 1932-1941*, a cura di Manuela Bertone, Pisa: ETS.
- Gadda, Carlo Emilio (2011). *Il quaderno di Buenos Aires*, a cura di Dante Isella e Clelia Martignoni, in «I Quaderni dell'Ingegneri. Testi e studi gaddiani», n.s., 2, Milano: Guanda-Fondazione Pietro Bembo.
- Gadda, Carlo Emilio (2016). *Eros e Priapo. Edizione originale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, Milano: Adelphi.
- Garroni, Emilio (1975). *Pinocchio uno e bino*, Roma-Bari: Laterza.
- von Goethe, Johann Wolfgang (1997). *Faust* [1808], traduzione e cura di Franco Fortini, Id. [1970], *Faust*, Milano: Mondadori.
- Joyce, James (1907). *Il Fenianismo. L'ultimo Feniano e L'Irlanda: isola dei Santi e dei Savi* in Id (2016). *Lettere e saggi*, a cura di Enrico Terrinoni, traduzioni di Giorgio Melchiori, Giuliano Melchiori, Renato Oliva e Sara Sulam, Milano: il Saggiatore.
- Joyce, James (1966). *Letters*, vol. I, a cura di Stuart Gilbert, New York: Viking,
- Joyce, James (1968). *Giacomo Joyce Il racconto inedito di un suo amore triestino*, [inedito del 1914], a cura di Richard Ellmann e di Francesco Binni, Milano: Mondadori.
- Joyce, James (1972). *Joyce's «Ulysses» Notesheets in the British Museum*, a cura di Phillip F. Herring, Charlottesville: University Press of Virginia.
- Joyce, James (1992). *Esuli*, introduzione e traduzione a cura di Carla De Petris, in Id., *Poesie e prose*, a cura di Franca Ruggieri, Milano: Mondadori.
- Joyce, James (1992). *Poesie da un soldo* [1927], traduzione di Alberto Rossi, in Id., *Poesie e prose*, James
- Joyce, James (1994). *Gente di Dublino* [1914], a cura di Daniele Benati, Milano: Feltrinelli.
- Joyce, James (2010). *I morti* [1914], con introduzione, cronologia e bibliografia di Franca Ruggieri, Milano: Mondadori.
- Joyce, James (2011). *Scrivere pericolosamente. Riflessioni su vita, arte, letteratura*, a cura di Federico Sabatini, Roma: minimum fax, 2011.

- Joyce, James (2012). *Ulisse*, traduzione di Enrico Terrinoni con Carlo Bigazzi, Roma: Newton Compton.
- Joyce, James (2016). *Lettere e saggi*, a cura di Enrico Terrinoni, traduzioni di Giorgio Melchiori, Giuliano Melchiori, Renato Oliva e Sara Sullam, Milano: Il Saggiatore.
- Joyce, James (2016). *Un ritratto dell'artista da giovane* [1916], a cura di Franca Cavagnoli, Milano: Feltrinelli.
- Joyce, James (2016). *Giacomo Joyce* [1968], Milano: Henry Beyle, (a cura e con postfazione di Franca Cavagnoli, *Diario di un amore incompiuto*).
- Joyce, Stanislaus (1952). *The tablecloth: a poem from the Italian of Giovanni Pascoli beginning «Remember child, the neighbours said»*, in «Irish Writing», 10, gennaio.
- Joyce, Stanislaus (1958). *My Brother's Keeper*, a cura di Richard Ellmann, London, Faber and Faber.
- Joyce, Stanislaus (1995). *Joyce nel giardino di Svevo In Svevo's Garden*, a cura di Renzo S. Crivelli e John McCourt, Trieste: MGS Press.
- «James Joyce in Italy» 5 (1998). *Fin de siècle and Italy*, a cura di Franca Ruggieri, Roma: Bulzoni.
- «James Joyce Quarterly» (Winter 1999). 36, No 2, Tulsa: University of Tulsa.
- McCourt, John (2004) [2000]. *James Joyce. Gli anni di Bloom*, traduzione di Valentina Olivastri, Milano: Mondadori.
- McCourt, John (2013) *Joyce, il Bel Paese and the Italian Language*, in *Joycean Unions. Post-Millennial Essays from East to West*, numero monografico a cura di R. Brandon Kershner e Tekla Mecsnóber di «European Joyce Studies», 22, 2013.
- McCrea, Barry (2015). *Languages of the Night. Minor Languages and the Literary Imagination in Twentieth-Century Ireland and Europe*, New Haven-London: Yale University Press.
- Mercanton, Jacques (1992). *Le ore di James Joyce* [1988], a cura di Laura Barile, Genova: il melangolo.
- Panizza, Giorgio (2008). *Da due sorelle a due cugine: alle origini del «Pasticciaccio»*, in «Strumenti critici», XXIII, n.s., 3 (118).
- Pascoli, Giovanni (1904). *Italy*, in Id. *Primi poemetti*, Bologna: Zanichelli (prima edizione 1897, Paggi: Firenze).
- Pascoli, Giovanni (1914). *Patria e umanità*, Bologna, Zanichelli.
- Pascoli, Giovanni (1952). *Prose*, a cura di Augusto Vicinelli, Milano: Mondadori.
- Pascoli, Giovanni (1982). *Primi poemetti*, a cura di Giuseppe Leonelli, Milano: Mondadori.
- Pascoli, Giovanni (1997). *Primi poemetti*, Milano: Guanda-Fondazione Bembo.

- Pascoli, Giovanni (2001). *Tutte le poesie*, a cura di Arnaldo Colasanti, Roma: Newton Compton.
- Pascoli, Giovanni (2002). *Poesie e prose scelte*, a cura di Cesare Garboli, «Meridiani», Milano: Mondadori.
- Pascoli, Maria (1961). *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano: Mondadori.
- Pasolini Pier Paolo, *Notizia su Amelia Rosselli* [1963], in Id. (1999), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre.
- Pinotti, Giorgio (2016). *Ingravola in campagna. Un inedito finale («imperfetto») del «Pasticciaccio»*, in «Strumenti critici», XXXI, n.s., 2 (141), maggio-agosto 2016,
- Power, Arthur (1980). *Conversazioni con Joyce* [1974], a cura di Franca Ruggieri, Roma: Editori Riuniti.
- Rosselli, Amelia (2010). *Figli della guerra*, intervista a Paola Zacometti [1990], in Ead., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste (1965-1995)*, a cura di Monica Venturini e Silvia De March, prefazione di Laura Barile, Firenze: Le Lettere.
- Ruggieri, Franca (1990). *Introduzione a Joyce*, Roma-Bari, Laterza.;
- Ruggieri, Franca (2012). *James Joyce, la vita, le lettere*, Milano: Franco Angeli.
- Santagata, Marco (2002). *Per l'opposta balza. La cavalla storna e il commiato dell'Alcyone*, Milano: Garzanti.
- Svevo, Italo (1978). *Carteggio con James Joyce, Eugenio Montale, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Valerio Jahier*, a cura di Bruno Maier, [1965] Milano: Dall'Oglio.
- Svevo, Italo (1995). *«Faccio meglio di restare nell'ombra». Il carteggio inedito con Ferrieri seguito dall'edizione critica della conferenza su Joyce*, a cura di Giovanni Palmieri, Lecce-Milano: Piero Manni-Lupetti.
- Tagliaferri, Aldo (1967). *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria*, Milano: Feltrinelli.
- Terrinoni, Enrico (2015). *James Joyce e la fine del romanzo*, Roma: Carocci.
- Terrinoni, Enrico (2017). *Ostregatto, ora ho capito!*, introduzione all'edizione a cura sua e di Fabio Pedone di James Joyce, *Finnegans Wake. Libro terzo, capitoli 1 e 2*, Milano: Mondadori.
- Terrinoni, Enrico, Pedone, Fabio (2017). *Nota dei traduttori*, in Joyce, James (2017). *Finnegans Wake. Libro terzo, capitoli 1 e 2*, Milano: Mondadori.
- Terzoli, Maria Antonietta [1993]. *Introduzione a Gadda poeta* in Ead., (2009). *Alle sponde del tempo consunto. Carlo Emilio Gadda dalle poesie di guerra al «Pasticciaccio»*, Milano: Effigie
- Terzoli, Maria Antonietta (2013). *Iconografia criptica e iconografia esplicita nel Pasticciaccio*, in Veronese, Cosetta e Vitale, Vincenzo, a cura di, *Un meravi-*

- glioso ordegno. Paradigmi e modelli nel Pasticciaccio di Gadda*, atti del convegno di Basilea, 9-11 maggio 2012, Roma: Carocci.
- Terzoli, Maria Antonietta (2015). *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in collaborazione con Vincenzo Vitale, Roma: Carocci.
- Vitale, Vincenzo (2015). *All'ombra del lauro. Allegorie di scrittura nel Pasticciaccio di Gadda*, premessa di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Carocci.
- Zanotti, Serenella (2004). *Joyce in Italy. L'italiano di Joyce*, Roma: Aracne.
- Zanotti, Serenella (2013) *Italian Joyce A Journey through Language and Translation*, Bologna: Bononia University Press.
- Zollino, Antonio (1998). *Il vate e l'ingegnere. D'Annunzio in Gadda*, Pisa: ETS.
- Zollino, Antonio (2002). *D'Annunzio*, nella *Pocket Gadda Encyclopedia* curata da Pedriali, Federica G. nell'«Edinburgh Journal of Gadda Studies»: <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/dannunziozollin.php>.

Abstract

The famous “Yes” repeatedly uttered by Molly Bloom in the final episode of *Ulysses* is positioned between another conclusive “Yes” spoken by another Molly (the young daughter of an Italian emigrant couple who have returned to their place of birth, in Tuscany) in *Italy*, the tale in verse by Giovanni Pascoli (1904), and an equally impressive “No” cried by Assunta (one of the people implicated in the murder of Liliana Balducci), who is interrogated by police commissioner Ingravallo in the mystery novel *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* by Carlo Emilio Gadda (1957). At the very end of three masterworks of modern European literature, these two “yeses” and a “no” seem to reply to each other as if in dialogue. But while after the publication of Gadda’s novel there was much conjecture on the possible influence of Joyce (never confirmed by Gadda), critics have never put forward the hypothesis that Pascoli might have had an influence on Joyce in his Triestine years. There is no conclusive evidence concerning this, but it is quite likely that Joyce may have had many reasons to be interested in Pascoli’s epic narrative of exile, written in a paroxysmally multilingual style.