

JOYCE STUDIES IN ITALY

1 New Series

14 Old Series

JOYCE IN/AND ITALY

edited by

FRANCA RUGGIERI

ENRICO TERRINONI

EDIZIONI 
ROMA 2013

*Volume pubblicato con il contributo
dell'Università degli Studi Roma Tre*

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

ISSN 2281-373X

© 2013, Edizioni Q – Roma

www.edizioniq.it

e-mail: info@edizioniq.it

Single copy Price € 18

Subscription Rates (one issue annually):

Personal: € 18

Institutional: € 30

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 <i>Foreword</i>	p. 11
--	-------

JOYCE AND/IN ITALY

Andrea Binelli <i>Isotopy as a Critical and Translational Paradigm in the 'Italian' Ulysses</i>	15
--	----

Francesca Caraceni <i>A study of Anthony Burgess's Italian version of Finnegans Wake's incipit</i>	29
---	----

Gabriele Frasca <i>Gadda a reader of Joyce? / Gadda lettore di Joyce?</i>	39
--	----

Francesco Marroni <i>Horcynus Orca and Ulysses: Stefano D'arrigo's Dialogic Vortex</i>	49
---	----

Franco Marucci <i>Translator de Angelis and critic Pagnini on how to render a passage in Ulysses</i>	67
---	----

JOYCEAN GLEANINGS

Jacques Aubert <i>Lacan and the Joyce-effect</i>	79
---	----

Geert Lernout
*In the Track of the Sun and Joyce's use of sources
in Ulysses: a case-study*..... 89

Fritz Senn
Ulyssean Historionics in Everyday Life..... 100

BOOK REVIEWS

Maria Domenica Mangialavori, *La memoria intermittente
e la musica lontana. Joyce. Woolf, Berio.*
Luca Aversano 123

James Joyce, *Ulisse. Trans. Gianni Celati*
Elisabetta D'Erme 127

Franca Ruggieri, *James Joyce, la vita, le lettere*
John McCourt..... 135

Maria Cristina Cavecchi, *Cerchi e cicli. Sulle forme della memoria in Ulisse;*
Roberto Baronti Marchiò, *A Thought-Tormented Music. Browning and Joyce;*
Maria Grazia Tonetto, *The Beauty of Mortal Conditions*
Enrico Terrinoni..... 139

GADDA, A READER OF JOYCE?

ABSTRACT

The essay investigates the possible influence of Joyce's *Ulysses* on the finished version of *The Awful Mess on the Via Merulana*, whose writing Gadda interrupted in 1947. By then, only five sections had appeared in the journal *Letteratura*. It is a fact that Gadda did not go back to the writing of his work for some six years, and the first complete edition came out in 1957. What happened in those years? What changes were made to his own work in progress?

In one of Carlo Emilio Gadda's libraries we find the the 1948 reprint of the 1929 French translation of Joyce's work, though no account can be found in his personal writings that he had actually read the book. On April 3, 1948, he wrote to his friend, the great Italian philologist Gianfranco Contini, that "the *Pasticciaccio* had already been extended by a good section", an addition which he considered "superfluous" to the economy of the narrative, as well as in descriptive terms. Which section he had written by then is still a matter of dispute.

Unlike other contemporary Italian writers, such as D'Arrigo and Pizuto, he seldom directly mentioned Joyce in his writings; and yet a number of stylistic and narrative techniques and features that are absent from five published sections of *Pasticciaccio*, seem to have been given some prominence in the final volume. This might point to the keen interest he must have taken in the Irish writer's intuitions, before going back to the writing of his own masterpiece.

Among the suspicious similarities between *Ulysses* and the final *Pasticciaccio* are the gradual "intrusions" of interior monologues. This happens mostly in the scattered thoughts often occurring in the middle of other considerations. Furthermore, we witness to the splitting of the protagonist into two minds and two characters—Ingravallo and Pestalozzi—who increas-

ingly, especially in the final sections of the book, like Bloom and Stephen, tend to regard the same events and scenes from two distant though parallel perspectives. Finally, we find a number of apparent narrative coincidences that recreate some kind of ideal simultaneity in the unfolding of the stories, a simultaneity that is similar to the use Joyce makes of this “topos” in his work.

As regards the first aspect, one notices that, often in the third-person descriptions of the environment surrounding the women at the center of the investigation, an intruding force springs directly from their minds, giving voice to not-too-random thoughts, petty aspirations and wishful expectations. This is the case of the prostitute Ines Cionini, when she is in the police station, but it also happens with regard to the “sad reflections” of Camilla Mattonari or the sentimental memories of her cousin Lavinia.

On the other hand, the ideal division of the protagonists’ minds seems evident especially in the eighth chapter of *Pasticciaccio*, where agent Pestalozzi experiences a dream that has a similar outline to the visions and hallucinations in “Circe”. Just like Stephen and Bloom, Pestalozzi and Ingravallo seem to communicate as from a distance, and therefore they often “act in unison” directing their attention to the same image, or, as it happens, to the same clouds. (Curiously, the oneiric nature of the language used in Joyce and Gadda is reflected in the English translation of *Pasticciaccio* by William Weaver, published in 1966).

This type of simultaneity is further developed in a number of striking narrative coincidences, like a scene in Gadda’s work where the slow motions of a horse and cart, and their not-too-thoughtful driver, closely resemble a similar description in a passage of “Eumeus”, especially towards the end of the episode where “trois boules fumantes de crottin” are dropped on the street by the animal.

A mediator between Joyce and the Italian writer is the aforementioned critic Contini, who had taken such a deep interest in the Irish master that in 1936 he even went to Paris to take part in the public presentations of *Work in Progress*. During the years Gadda had supposedly devoted to a keen reading of *Ulysses* in French (1947-48?), the Italian critic frequently quotes the work of Joyce in his writings, paying much attention to his “expressionism”, which he often compares to a similar tendency in Gadda. The critic would only explicitly make the case for a literary parallel between the two authors in *Espressionismo letterario* in 1977.

GADDA LETTORE DI JOYCE?

In una lettera inviata il 3 aprile del 1948, Carlo Emilio Gadda confidava all'amico filologo Gianfranco Contini che «il *Pasticciaccio* era già stato allungato d'un bel tratto (forse un po' superfluo nell'economia narrativa, se non pure nella descrittiva)», e che in buona sostanza richiedeva, a quadrare i conti con lo sviluppo della vicenda, solo di «un tratto eguale a chiusura» (Contini, Gadda 2009, 145). Aggiungendo insomma alle cinque puntate apparse sulla rivista «Letteratura» fra il '46 e il '47 questi tratti di pari grandezza, l'uno compiuto e l'altro spavalamente dichiarato «già scritto» sebbene da rifinire («ci vuol solo ripulirlo», commentava nel lamentarne lo stato di «rabesco-geroglifico-campo di battaglia»), il romanzo, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, era insomma per lui bell'e concluso. Le cose presero però tutt'altra piega, dando vita a una latenza dall'opera che si sarebbe protratta per più di sei anni. Ora, in assenza del manoscritto autografo del romanzo non è dato divinare in quale direzione l'ingegnere avesse «allungato» nel '48 il *Pasticciaccio*. Ma sapendo per certo che a quella data non era ancora avvenuta alcuna soppressione, il «tratto» già compiuto non avrebbe potuto che proseguire la quinta parte apparsa su «Letteratura» (il sesto capitolo della definitiva), che assicurava un preciso avanzamento alle indagini, dopo le esplicite acquisizioni per la risoluzione del caso contenute nella famigerata quarta puntata che Gadda successivamente espunse, a sua detta, per «la salvaguardia del suspense» (VM 506). La chiamata in causa di una presunta superfluità ai fini della storia, d'altra parte, poco aiuta a identificare questo «bel tratto» già composto in quella che sarà l'ultima stesura dell'opera, il cui nuovo materiale prende l'avvio, nel montaggio definitivo del maggio del '57 (e dunque pochi mesi prime dell'uscita dell'opera), con quello che sarebbe divenuto il settimo capitolo.

Difficile che parte possa esserne rinvenuta nel nuovo interrogatorio a Ines Cionini che lo occupa per intero, visto che la pista reperita per l'occasione, grazie all'affollarsi di tanti funzionari intorno alla malcapitata passeggiatrice, risulterà alla fin fine quella giusta, facendo convergere l'attenzione degl'inquirenti con decisione su Albano e zone limitrofe. «Il caso», commenterà in chiusa l'autore (sollecitando il lettore a prendere atto di uno snodo narrativo), «pareva esser proprio lui quella notte a sovvenire i perplessi, a raddrizzare le indagini, mutato spiro il vento» (P 185). Persino facendo a meno delle informazioni ricavate dalla puntata soppressa, difatti, il secondo interrogatorio della Cionini tutto è tranne che «superfluo nell'economia

narrativa», come riprova fra l'altro la circostanza che lo stesso Gadda, in una lettera inviata all'editore Garzanti il 23 aprile del 1955 (citata in Pinotti 1989, 1146), se ne vantasse esplicitamente non solo come di un lavoro appena concluso, ma «tra i più vivi» del romanzo.

Che lo sia è fuor di dubbio; sul perché, dato che altro non accade che la prosecuzione a poche ore di distanza dello stesso interrogatorio che occupava buona parte del capitolo precedente, varrà invece la pena soffermarsi. Un elemento del tutto inedito difatti balza agli occhi, quanto meno sul versante della tecnica narrativa: al di là di una partitura dei diretti che raggiunge a volte la consistenza di un radiodramma, la macchina stessa del rilievo narrativo, che aveva in precedenza, con l'incalzare degli inquirenti, attribuito alla «povera figliola» (P 160) lo stile impersonale di una deposizione (sia pure con opportune intrusioni d'autore), passerà in verità Ines Cionini letteralmente ai raggi x, strappandole via i pensieri fino a inarcare l'indiretto sempre più libero della corale romanesca che regge l'intero *Pasticciaccio* nel primo autentico monologo interiore dell'opera:

Ma gli uomini, quegli uomini, la ricattavano col solo sguardo, acceso e rotto, a intervalli, dai segni e dai lampi, non pertinenti alla pratica, di una cupidità ripugnante. Quegli uomini, da lei, volevano udire, sapere. Dietro di loro c'era la giustizia: *na macchina! No strazzio, la giustizia. Mejo piuttosto la fame, e annà pe strada, e sentisse piovviccà ne li capelli; mejo addormisse a na panchina de lungotevere, a Prati...* (P 170, c.m)..

E il miracolo non si compirà per lei sola; da questo momento in poi, brandelli di pensieri voleranno via da un bel po' di personaggi, esattamente come, all'opposto, la testa del commissario Ingravallo diverrà sorprendentemente stagna. Stupisce quanto la circostanza sia stata poco sottolineata: se nel primo getto del *Pasticciaccio* (quello da identificare con le cinque puntate apparse su «Letteratura») gli unici pensieri sono attribuiti al commissario (che talvolta deduce e traduce gli altrui), nel secondo, scivolato don Ciccio «dietro una catena di pensieri» (P 164) di cui nulla (per «la salvaguardia del suspense») sarà dato sapere (persino nel risolutivo decimo capitolo), spetterà ad altri il compito d'inforcare le soggettive dell'opera. Alle donne, innanzi tutto, perché solo il loro punto di vista metterà a giorno la «cupidità ripugnante» dei nostri bravi funzionari, denunciandone i pensieri più reconditi; e poi all'altro investigatore, il brigadiere dei carabinieri Guerrino Pestalozzi, dal quale, tetragono com'era nel primo getto dell'opera, persino di gesso, tutto ci saremmo attesi eccetto una tale evoluzione.

Già: Pestalozzi. È noto come a rappresentare il fantomatico «bel tratto» dichiarato concluso nel '48 sia stato candidato innanzi tutto il frammento dell'ottavo capitolo cui toccò in sorte, con la pubblicazione de *Il sogno del brigadiere* sulla rivista «L'Apollo errante» (1954), di risultare la prima porzione del romanzo data alle stampe dopo l'ultima puntata apparsa in rivista (Pinotti 1989, 1143). A rendere però difficile tale identificazione, resta il fatto che la cura ricostituente che farà di Pestalozzi qualcosa di più di un comprimario non sembrerebbe essergli ancora stata somministrata a quella data, come si evince dal ruolo assai defilato che il personaggio svolge nel *Palazzo degli ori* (sceneggiatura tratta dal romanzo ancora in corso che Gadda portò a termine giusto nel 1948), sostanzialmente simile fra l'altro alla sua apparizione (poco più di una comparsata) nella versione di «Letteratura». Sempre che il brigadiere non si sia in realtà impossessato del sogno di un altro, e forse persino di parte del suo carattere. Quel sogno così contorto ma sessualmente trasparente calzerebbe a pennello, lo si dica senza reticenze, alla psiche di Ingravallo, e alla sua costante necessità di «reprimere, reprimere» (P 20) i suoi stessi impulsi erotici; e se altrettanto si attaglia a quella di Pestalozzi, è perché una nuova decisione d'autore ha fatto sì che dal loro fugace incontro, a cavallo giusto fra il sesto e il settimo capitolo (e dunque sul crinale fra un getto e l'altro), i due prendessero a influenzarsi reciprocamente a distanza. E, potremmo chiederci, perché mai? Perché Gadda, ricominciando a scrivere il suo romanzo dopo quasi sei anni di latenza, sentì la necessità di creare un deuteragonista che fosse però intimamente collegato al commissario Ingravallo?

Le coincidenze dovrebbero metterci in allarme. La tecnica a sbalzo della fuoriuscita dei pensieri, sia pure mai incanalati in un vero e proprio flusso di coscienza (la coscienza, anzi l'incoscienza, nel *Pasticciaccio* è solo collettiva), il profilarsi del rovello freudiano per eccellenza su che cosa sia, e che cosa invero vuole, una donna, la duplicazione del personaggio in due poli separati ma misteriosamente intercomunicanti: troppi sono gli elementi che stendono sulla seconda parte del *Pasticciaccio* l'ombra dello *Ulysses*. Possibile? Gadda, che fu sempre assai parsimonioso nel citare Joyce, non ha mai denunciato, lo sappiamo, alcun debito contratto con l'autore irlandese (più vecchio di lui di soli 11 anni), come invece fu sempre pronto a fare il suo coetaneo Antonio Pizzuto (che già nel 1927 si era messo in testa niente meno di tradurre lo *Ulysses*), o come successivamente non avrebbe certo evitato di dichiarare Stefano D'Arrigo (classe 1911). Eppure colpisce non solo la circostanza dell'inocularsi delle tecniche proprie dello *stream of consciousness* nel polifonico indiretto libero gaddiano a partire giusto dal settimo capitolo

del *Pasticciaccio*, ma anche che fra i tanti depositari di pensieri (persino il tetragono Pestalozzi mugugnerà a mezza bocca i tanto desiderati gradi di maresciallo) spicchino in realtà le tre donne che contribuiranno a risolvere il caso. Di Ines Cionini, si è detto; ma ancora più evidente è l'affiorare della tecnica nel nono capitolo, in cui sorprendiamo i lividi pensieri di Camilla Mattonari alla ricerca del demone responsabile della sua improvvisa disgrazia, e quelli invece trepidanti della cugina Lavinia, in ansia per la sorte dell'uomo che ama (Enea Retalli), ma in grado al contempo di ricordare i bei momenti trascorsi con lui, e di condurci pertanto «dietro a un arbero, dietro a na fratta, là, proprio, indove s'ereno detti de sì» (P 243-244). Quel boschetto e quel dirsi di sì è certo un topos della prima volta, e non occorre scomodare il monologo di Molly per un'esperienza che sarà stata (e magari continua a essere) di tanti. Ma è pur vero che nella seconda parte del *Pasticciaccio* le donne, convocate nel primo getto a rappresentare la femminilizzazione di massa che Gadda (come nel coevo *Eros e Priapo*) riteneva alla base dell'affermazione del fascismo, acquistano tutt'altro spessore. Gadda, insomma, è come se dopo quel periodo di latenza si fosse un po' ravveduto su quell'ossessione della «vulveria collettiva» (EP 269) che aveva guidato i primi passi dell'opera, e avesse finito col rendersi conto, per dirla con una battuta dell'ignoto conducente del calesse apparso quasi a chiusa del *Pasticciaccio* (e ci ritorneremo), che «le donne bisogna studiale bene prima de comincìa» (P 242). Almeno quanto le aveva studiate Joyce...

Ma procediamo con ordine. A dar credito alla seconda e ancora assai cerimoniosa lettera inviata a Gianfranco Contini, a quell'altezza, era il 20 luglio del 1934, Gadda non aveva letto di Joyce che i soli *Dubliners* (Contini, Gadda 2009, 102). Se si passa però in rassegna quanto è sopravvissuto ai tanti traslochi della sua biblioteca, oltre all'edizione Albatros (Hamburg-Paris-Milano) dell'opera citata (apparsa nel 1932) e alla sua traduzione italiana uscita per Corbaccio l'anno successivo, fanno bella mostra di loro la versione di Cesare Pavese del *Portrait of the Artist as Young Man* (*Dedalus*, Frassinelli 1933), e soprattutto la traduzione francese di Morel e Gilbert (rivista da Larbaud e dallo stesso Joyce) dello *Ulysses* (1929), nell'edizione ristampata da Gallimard proprio nel fatidico 1948 (Cortellessa, Patrizi 2001, 140). Colpisce l'eventualità che Gadda possa essere entrato in contatto col capolavoro joyciano sostanzialmente nel periodo di latenza del *Pasticciaccio*, ed è più che probabile che la rinnovata attenzione per l'autore irlandese si debba proprio alla mediazione di Contini, che s'era fra l'altro trovato catapultato a Parigi nel '36, nel periodo di più accesa militanza del

circolo joyciano, quando cioè s'infittivano le iniziative pubbliche per il *Work in Progress*, alle quali spesso partecipò lo stesso Paul Valéry, che il giovane filologo aveva preso a frequentare sin dal 6 luglio di quell'anno.

La circostanza parrebbe avere una sua conferma nel dato che proprio nei primi anni di stesura del *Pasticciaccio*, Contini è come se avesse incrementato in sede critica, nei suoi sempre più puntuali richiami a una «eterna “funzione Gadda”» (Contini 1947a, 539), i riferimenti all'autore irlandese, convocato a rappresentare il lato più contemporaneo di quel fenomeno letterario che il filologo italiano definiva «espressionismo», e che faceva risalire agli autori della grande tradizione umoristica cinquecentesca, a partire da Teofilo Folengo e François Rabelais. Contini, insomma, affratellò assai per tempo, e scientemente, Gadda a Joyce, ben prima di affidare la santificazione di tale connubio, pur fra mille distinguo, alla famosa voce *Espressionismo letterario* apparsa nel 1977 nell'Enciclopedia del Novecento. L'operazione era quella di stagliare l'amico in un contesto europeo (come sarebbe poi accaduto, allegando anche Proust e Musil, all'altezza del saggio per l'edizione Einaudi della *Cognizione*); ma vale qui la pena notare come per Contini il nome di Joyce occorra per ben due volte nel '47 a rendere conto non solo della «deformazione linguistica [...] al servizio di un'urgenza spirituale» (Contini 1947b; 51-52) che sta alla base dell'espressionismo, ma anche del riaffiorare in Gadda della forma narrativa (il romanzo) da lui più perseguita, e negata (se non a bella posta fallita), quella per l'appunto che Joyce aveva magnificato sì, ma secondo un suo progetto di fuoriuscita dalla letteratura, e dalla sua spinta identitaria e nazionalista, che il *Pasticciaccio*, a sua volta fin troppo sospettoso nei confronti dell'istituzione letteraria, non avrebbe esitato a fare proprio.

Come sarebbe possibile, del resto, non postulare alla base del «sogno del brigadiere», cioè dell'inizio del capitolo ottavo del *Pasticciaccio*, la lettura del quindicesimo episodio («Circe») dello *Ulysses*? Non è tanto in questione la presenza della «contessa Circia ebriaca» (P 194) nel lungo rigurgito di sogno dell'appena desto Pestalozzi, e di tutto il parossismo erotico conseguente, quanto piuttosto la constatazione che le allucinazioni alla base dell'episodio joyciano, solo in minima parte dovute allo stato di ebbrezza di Stephen, altro non sono in verità che i pensieri di Bloom (sobrio ma stanchissimo e turbato) divenuti ossessivi, e in grado dunque di configurarsi in sketch paraipnotici, che non a caso tendono a prendere l'avvio mettendo in controcampo (sul fondale della realtà circostante) la forza stessa evocativa della parola, secondo un impiego inaspettatamente diegetico dell'autonomia del significante del lavoro onirico (così com'era stato descritto da Freud nell'*Interpretazione dei sogni*). Né

più né meno di quanto farà Gadda col malcapitato motociclista posseduto da «quella specie di sogno capovolto che è il nostro percepire» (P 190). La tecnica, insomma, di partire dalla deformazione del significante («... che diavolo era stato capace di sognare?... uno strano essere: un pazzo: un topazzo. Aveva sognato un topazio [...]. È s'era involato lungo le rotaie cangiando sua figura in topaccio e ridarellava topo-topo-topo-topo», P 192) per giungere a una vera e propria allucinazione, è troppo simile a quella che anima l'intero episodio joyciano per supporre una poco credibile poligenesi del metodo. E del resto, basta dare un'occhiata a come William Weaver ha trattato l'intero episodio, e la sua patina linguistica, in *That Awful Mess on the Via Merulana* (1966), per rinvenire nella lingua stessa di Joyce le testimonianze di un debito contratto.

Ma non basta: il cielo e la terra della seconda parte del *Pasticciaccio*, dove non a caso Ingravallo e Pestalozzi comunicano a distanza, e agiscono all'unisono, esattamente come Bloom e Dedalus prima del loro definitivo incontro, si sovrappongono in un paio di circostanze al cielo e alla terra del fatidico giorno di giugno d'Irlanda. Quanto alla volta celeste, vi trascorrono nuvole (un'unica nello *Ulysses* in verità, prima del temporale, ma assai significativa), ed entrambi i «duumvirati», per usare un'espressione cara a Joyce (U 619), è attraverso di esse che proveranno a tenersi in contatto. Bloom e Dedalus, al mattino, avevano percepito il transito di quella nuvola «at first no bigger than a woman's hand» (U 620) allo stesso istante; ed è a quella stessa nuvola che Stephen attribuisce il suo improvviso mancamento («collapse») durante la colluttazione col soldato inglese. Pestalozzi e Ingravallo, invece, grazie a quelle stesse nuvole, che sono «flottiglie [...] orizzontali tutte arricciate di cirri» (P 190) nella giornata di scirocco che chiude il *Pasticciaccio*, addirittura nello stesso istante è come se si guardassero: il primo, appena uscito dalla caserma di Marino, puntando gli occhi verso la vallata e dunque la città, il secondo dal finestrino dell'auto mentre transita per la fatidica via Merulana alla volta giusto della tenenza dei carabinieri di Marino (P 263-4). Nello stesso istante, appunto, e ognuno nella direzione dell'altro. E la scena si ripeterà poi dalle parti di Casal Bruciato col pennacchio di fumo di un treno, percepito dai due all'unisono a un solo passaggio a livello di distanza. Certo, è evidente, si tratta di un altro topos, quello della tanto perseguita all'epoca «simultaneità», su cui Stephen Kern ha scritto pagine memorabili: ma in entrambe le opere il transito delle nuvole non occorre solo a indicare la contemporaneità dell'azione, mettendo in realtà in contatto letteralmente i due personaggi, addirittura regolandone il comportamento, come se per davvero fra di loro agisse una di quelle «spooky actions at a distance» di cui

aveva parlato Einstein nella formulazione del famoso paradosso EPR. E del resto, quando Gadda aveva accarezzato la possibilità di adottare per l'opera un titolo non in romanesco, fra la mezza dozzina di proposte non spiccava un esplicito *Nuvole in fuga?* Il cielo, non c'è che dire, attira per disperderle entrambe le coppie di personaggi, come in qualche modo santifica «Itaca».

La terra, al solito, è più fededegna, ed è quasi dalle sue viscere che emerge in entrambe le opere un personaggio che è poco più di una comparsa, eppure tanto importante da essere invitato a chiudere un capitolo, e come se non bastasse nell'immediata vigilia della risoluzione della stessa storia: un «cavallo in tiro», una «povera creatura» (P 249), «qui n'avait pas l'air de valoir soixante-cinq guinées» (Ufr 588; «an horse not worth anything like sixtyfives guineas», U 615), e il suo «conducente» (o «conducteur») «citrullissimo» e affetto da «letargo del guidatore» (P 249), e dunque avvezzo a non pronunciare mai «une seule parole, bonne ou mauvaise ou quelconque» (Ufr 591; «The driver never said a word, good, bad or indifferent», U 618)). Che i due vetturini siano apparsi dal nulla a tendere un paio di orecchie d'autore, è un fatto, convocati come sono, inebetiti e tutto, a percepire dialoghi per loro incomprensibili (quelli concitati fra Bloom e Stephen su sirene e usurpatori, e quelli da «streghe isteriche» delle cugine Mattonari). Sorprende però che entrambi i capitoli, il terzultimo dello *Ulysses* («Eumeo») e il penultimo del *Pasticciaccio*, si affidino in chiusa, dopo aver armonizzato una sorta di basso continuo sfinterico, allo stallare di un ronzino, con relativa sosta del veicolo, per un «ippurico laghetto» (P 250) o per «trois boules fumantes de crottin» (Ufr 590; «three smoking globes of turds», U 618), o magari, e perché no, «un paio di bonbons» (P 223).

Passi per l'intrusione del monologo interiore, per l'inattesa scissione del personaggio e per la stessa rielaborazione narrativa del lavoro onirico freudiano, e persino per l'elaborata orchestrazione di emissioni (o «omissions», per scomodare un bel lapsus di Molly Bloom, U 720): ma che due opere di tale portata si precipitino a concludere attraverso l'identico fermo-immagine, e convocando a testimone lo stesso tipo di comparsa, non è un po' troppo fortunata per essere solo una coincidenza?

Opere citate

- Adams, Robert Martin. 1977. *After Joyce: Studies in Fiction after Ulysses*. Oxford: Oxford University Press.
Andreini, Alba. 1988. *Studi e testi gaddiani*. Palermo: Sellerio.

- Contini, Gianfranco. 1947a. *Introduzione ai narratori della Scapigliatura piemontese*, ora in *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi, 1970.
- . 1947b. *Pretesto novecentesco sull'ottocentista Giovanni Faldella*, ora in *Domodossola entra nella storia e altre pagine ossolane e novaresi*. Grossi: Domodossola, 1995.
- . 1963. *Introduzione alla Cognizione del dolore*, ora in *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda*. Torino: Einaudi, 1989.
- . 1977. *Espresionismo letterario*, ora in *Ultimi esercizi ed elzeviri*. Torino: Einaudi, 1989.
- Contini, Gianfranco, Gadda, Carlo Emilio. 2009. *Carteggio 1934-1963*, a cura di Dante Isella, Gianfranco Contini, Giulio Ungarelli. Milano: Garzanti.
- Cortellesa, Andrea, Patrizi, Giorgio (a cura di). 2001. *La biblioteca di Don Gonzalo. Il fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo. 1. Catalogo*. Roma: Bulzoni.
- De Martino, Loredana. 2009. *Il caleidoscopio della scrittura. James Joyce, Carlo Emilio Gadda e il romanzo modernista*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Fairservice, David. 1999. "Il peso di un paragone. Gadda and Joyce". *Spunti e ricerche*, 14. 91-96.
- Frasca, Gabriele. 2011. *Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger*. Napoli: Edizioni d'if.
- . 2013. *Joycity. Joyce con McLuhan e Lacan*. Napoli: Edizioni d'if.
- Gadda, Carlo Emilio. 1989. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), in *Romanzi e racconti II*, eds. Giorgio Pinotti, Dante Isella and Raffaella Rodondi [P]. Milano: Garzanti.
- . 1991. *I viaggi la morte* (1958), in *Saggi giornali favole I*, eds. Liliana Orlando, Clelia Martignino and Dante Isella [VM]. Milano: Garzanti.
- . 1992. *Eros e Priapo (da furore a cenere)* (1967), in *Saggi giornali favole II*, eds. Claudio Vela, Gianmarco Gaspari, Giorgio Pinotti, Franco Gavazzeni, Dante Isella, Maria Antonietta Terzoli [EP]. Milano: Garzanti.
- . 1993. *Il palazzo degli ori*, in *Scritti vari e postumi*, eds. Andrea Silvestri, Claudio Vela, Dante Isella, Paola Italia, Giorgio Pinotti. Milano: Garzanti.
- Joyce, James. 1998 *Ulysses* (1922), ed. Jeri Johnson [U]. Oxford: Oxford University Press.
- . 1948. *Ulysse*, traduction intégrale par Auguste Morel, assisté de Stuart Gilbert, entièrement revue par Valéry Larbaud et l'auteur [Ufr]. Paris: Gallimard.
- Kern, Stephen. 1983. 1983, *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press
- Pinotti, Giorgio. 1989. *Nota al testo a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in Gadda 1989.
- . 1993. *Nota al testo a Il palazzo degli ori*, in Gadda 1993.