

QuaSi
Quaderni di SiJIS
Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies
- 2-

En voy

ENVOY

verso : in : attraverso : da : *Giacomo Joyce*

Enrico Frattaroli



FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2015

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E STUDI INTERCULTURALI
BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA: COLLANA, RIVISTE E LABORATORIO

QuaSi
Quaderni di SiJIS
Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies
– 2 –

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2015

QuaSi - Quaderni di SiJIS, 2
Supplemento di Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies, 5-2015

General Editor: Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze

Journal Manager: Arianna Antonielli, Università degli Studi di Firenze

Review Editor: Samuele Grassi, Università degli Studi di Firenze

Advisory Board:

Donatella Abbate Badin, Università degli Studi di Torino; Rosangela Barone, Istituto Italiano di Cultura, Dublin, Trinity College Dublin; Zied Ben Amor, Université de Sousse; Melita Cataldi, Università degli Studi di Torino; Richard Allen Cave, University of London; Manuela Ceretta, Università degli Studi di Torino; Carla De Petris, Università degli Studi di Roma III; Emma Donoghue, romanziera e storica della letteratura / novelist and literary historian; Brian Friel, drammaturgo / playwright; Giulio Giorello, Università degli Studi di Milano; Rosa Gonzales, Universitat de Barcelona; Klaus P.S. Jochum, Universität Bamberg; Jennifer Johnston, Université de Reims Champagne-Ardenne; Rareș Moldovan, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca; Eiléan Ní Chuilleanáin, Trinity College Dublin, poeta / poet; Francesca Romana Paci, Università degli Studi del Piemonte Orientale; Donatella Pallotti, Università degli Studi di Firenze; Paola Pugliatti, Università degli Studi di Firenze; Anne Saddlemeyer, University of Toronto, Canada; Gino Scatasta, Università degli Studi di Bologna; Hedwig Schwall, Katholieke Universiteit Leuven, Leuven Centre for Irish Studies (LCIS); Giuseppe Serpillo, Università degli Studi di Sassari; Frank Sewell, University of Ulster, Coleraine; Colin Smythe, Gerrards Cross, editore / publisher

Editorial Board:

Andrea Binelli, Università degli Studi di Trento; Gaja Cenciarelli, Roma, scrittrice e traduttrice / novelist and translator; Arianna Gremigni, Università degli Studi di Firenze; Fabio Luppi, Università di Roma III; Concetta Mazzullo, Catania; Riccardo Michelucci, Firenze, storico e giornalista / historian and journalist; Valentina Milli, Università degli Studi di Firenze; Maurizio Pasquero, Varese; Monica Randaccio, Università degli Studi di Trieste; Loredana Salis, Università degli Studi di Sassari; Giovanna Tallone, Milano

Enrico Frattaroli

En voy

verso : in : attraverso : da : *Giacomo Joyce*

con una postfazione di Donatella Pallotti

Envoy verso : in : attraverso : da : *Giacomo Joyce* - Enrico Frattaroli
Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies. -
n. 5, 2015 -
Supplemento, 2
ISSN 2239-3978
ISBN 978-88-6655-785-2 (online)
DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/SIJS-2239-3978-17635>

Direttore Responsabile: Beatrice Töttössy
Registrazione al Tribunale di Firenze: N. 5819 del 21/02/2011

Il supplemento è pubblicato on-line ad accesso aperto al seguente indirizzo: www.fupress.com/bsfm-sijis

The products of the Publishing Committee of Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.lilsi.unifi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>) are published with financial support from the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students in the area of foreign languages and literatures, as well as providing training and planning services. The Workshop's publishing team are responsible for the editorial workflow of all the volumes and journals published in the Biblioteca di Studi di Filologia Moderna series. *SiJS* employs the double-blind peer review process. For further information please visit the journal homepage (<www.fupress.com/bsfm-sijis>).

L'autore di *Envoy* e la rivista *SiJS* ringraziano la Viking Press per aver promosso la prima edizione anastatica del manoscritto di Joyce (1968), a cui il presente volume fa riferimento. Restano a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile identificare o rintracciare e si scusano per involontarie omissioni.

Editing e composizione: Laboratorio editoriale Open Access (<laboa@lilsi.unifi.it>) con A. Antonielli (capored.), A. Baldi, E. Bianchi, S. Goldoni, E. Martelli, G. Nermanni, M. Romanelli

Foto e progetto grafico della coperta Enrico Frattaroli con la collaborazione di Arianna Antonielli e Marco Vanchetti

I fascicoli e i supplementi della rivista *SiJS* sono rilasciati nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>

CC 2015 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
www.fupress.com/
Printed in Italy



Indice

In statu quo ante	7
"Who?"	9
<i>Giacomo Joyce</i> (manoscritto)	19
"Unde derivatur?"	39
Condensato, espanso o... <i>Giacomo Joyce</i> ?	40
Digressione	42
"A white flash"	44
Nebeneinander/Nacheinander	44
"The proteiform graph itself is a polyhedron of scripture"	46
De graphicorum libidine	54
"Whirling wreaths of grey vapour"	56
"A form of speech: the lesser for the greater"	58
"My words in her mind"	62
Chimera	63
La mente di <i>Giacomo Joyce</i>	65
Post-scriptum	66
Post-litteram	66
"My voice, dying in the echoes of its words"	69
Il verbo si fa carne	69
Experimentum Aquilae	70
Quanto dura il vuoto?	73
Tradurre o non tradurre?	73
<i>Giacomo Joyce</i> Traduzione	75
"Loggione"	109

“Write it, damn you, write it!”	112
“Mine eyes fail in darkness, love”	113
“Sliding – space – ages – foliage of stars”	115
Scrittura come perturbazione del vuoto	115
<i>Mandala bianco</i>	116
Lettura del <i>Mandala bianco</i>	118
“I crumple like a burning leaf!”	120
Digressione	120
Libri gualciti	121
Opus contra naturam	122
“Non hunc sed Barabbam!”	125
“Quia frigus erat”	128
“Unreadiness”	129
“Envoy”	130
Due punti	130
Ringraziamenti	131
Riferimenti	133
Postfazione di Donatella Pallotti	135



In statu quo ante

Nella primavera del 1996, il mio amico Fabio Maestri, compositore e direttore d'orchestra, mi chiese di collaborare alla realizzazione di un'opera musicale tratta da *Giacomo Joyce*. La proposta ebbe il merito di indurmi a volgere l'attenzione su un testo da cui il suo stesso titolo (né del testo né di Joyce, in verità) mi aveva irragionevolmente tenuto lontano fino a quel momento.

In quella stessa primavera, il Teatro Libero di Palermo mi commissionava un laboratorio-spettacolo per giovani attori sollecitandomi a lavorare su un testo di Antonio Pizzuto. Da parte mia, avevo già proposto una versione a quattro voci femminili di *Anna Livia Plurabella* (da *Finnegans Wake* nella traduzione italiana dello stesso Joyce), sebbene la mia vera urgenza fosse di consacrarmi all'opera del Marchese de Sade. Nel laboratorio, infine, trovarono posto: Joyce con *Anna Livia Plurabella* con l'ultima pagina di *Giacomo Joyce*, Pizzuto con *Viol. Sec.* da *Ultime* (1978), e il Marchese de Sade con una dissertazione filosofica tratta dall'*Histoire de Juliette* (1801)¹.

A quel tempo avevo già presentato la terza edizione del mio lavoro teatrale – *in progress* dal 1984 al 1989 e ripreso nel 1997² – dedicato allo *stream of consciousness* di Joyce in *Ulisse*. Ambiziosamente interessato a rendere operativi sul palco di scena i processi che sulla pagina del libro governano la scrittura del flusso di coscienza, avevo trasmutato il più intimo dei monologhi – il meno dicibile, il meno udibile – in una polifonia di voci recitanti a cui avevo conferito, in teatro, la forma non-teatrale per definizione: quella del concerto. Le strategie compositive allestite per lo *stream of consciousness* di *Ulisse* non potevano certo essere estese a *Giacomo Joyce*. Questo testo enigmatico, lasciato da Joyce allo stato manoscritto, in bilico tra epifanie e flusso di coscienza,

¹ E. Frattaroli, *Scritture & Voci – Crimine della scrittura / Crimine del pensiero*, Teatro Libero, Palermo, 3-23 giugno 1996.

² E. Frattaroli, *Mr Bloom* (1984), *Mr Bloom/ALP* (1984), *fluidofiume* (1988-1989), *fluidofiume : ricorsi* (1997-1998).

disseminato su otto fogli da disegno non rilegati in un alternarsi mai uguale di scrittura e spazi bianchi, doveva essere considerato unico nell'universo testuale di Joyce e trattato in modo altrettanto singolare. L'esperienza del seminario, sebbene limitata ad una sola pagina, fu almeno provvidenziale nel confermarlo.

Più mi addentravo in *Giacomo Joyce*, più restavo impigliato nella sua peculiare natura, ma più cercavo di immaginarne una possibile trasposizione sulla scena, meno mi convincevo che questa potesse assumere la forma di un'opera musicale. Colto da insana e gelosa passione, mi ritrovai presto a declinare la pur meritevole proposta di Fabio Maestri: il mio approccio a *Giacomo Joyce* sarebbe iniziato, significativamente, con un'opera mancata, quella stessa in funzione della quale la mia attenzione si era rivolta ad esso³. Tuttavia, questo antefatto e gli eventi che seguirono furono forse più vicini alla natura di *Giacomo Joyce* – o perlomeno alla mia – di quanto non lo sarebbe stata la realizzazione condivisa di quel lavoro ad esso ispirato. L'unica certezza è che nulla avrebbe visto la luce di quanto da me generato da allora intorno a questo testo e di cui questo *excursus* è, ancora oggi, resoconto e parte.

Il caso volle che, nella primavera del 1996, anche Donatella Pallotti stesse lavorando a *Giacomo Joyce* e in base a premesse che avremmo avuto modo di condividere ampiamente. Era una coincidenza e, come tutte le coincidenze, premonitrice di fatali necessità. Prima fra tutte, l'istituzione, l'anno successivo, di un gruppo di lavoro, diretto da Paola Pugliatti, formato da Donatella Pallotti, Giuseppe Martella e lo scrivente. L'occasione fu il XVI International James Joyce Symposium, in programma a Roma nel giugno del 1998. Paola Pugliatti (Pugliatti, in Ruggieri 1999, 293-302) avrebbe discusso il manoscritto in quanto oggetto di lavoro filologico contestando e riscrivendo alcuni nodi cruciali delle sue precedenti descrizioni, Donatella Pallotti, che aveva già scritto un saggio sull'importanza della disposizione del testo in *Giacomo Joyce* (Pallotti, in Pugliatti 1998, 293-316), avrebbe esteso il suo studio all'analisi linguistica di alcune specifiche unità di scrittura (Pallotti, in Ruggieri 1999, 339-352), Giuseppe Martella (Martella, in Ruggieri 1999, 319-337) avrebbe orientato la sua indagine sui rapporti con l'ipertesto e la cultura biblica, io mi sarei attenuto esclusivamente alla disposizione grafica (Frattaroli, in Ruggieri 1999, 303-317).

³ In questi giorni, mentre è in corso di pubblicazione questo mio *Envoy*, Fabio Maestri mi propone la regia di un'operina musicale tratta da *Il gatto e il diavolo*, la fiaba che Joyce inserì in una lettera del 10 agosto 1936 al nipote Stephen. Ma questo lavoro, ne sono certo, si realizzerà: "Surely hell's luck will not fail me!" (*Giacomo Joyce*, qui p. 96).

Il simposio fu l'occasione intorno alla quale si organizzarono le mie indagini e i miei progetti (irrealizzati) di rappresentazioni audio-teatrali e, a seguire, alcune opere (realizzate) di arte plastica e visiva. Il mio interesse, quindi, non fu di studioso ma d'artista, di artista che si dispone a conoscere la natura poetica dell'opera che si appresta a coniugare e a declinare con la sua stessa poetica. È in questa prospettiva che va letto il mio contributo, se così può essere inteso, alla conoscenza di *Giacomo Joyce*.

“Who?”⁴

Il punto di partenza assiomatico di ogni mio progetto, e quindi di ogni mia indagine, fu di considerare il manoscritto non la stesura provvisoria ma l'edizione definitiva e tipograficamente irriducibile di *Giacomo Joyce*: un *unicum* di cui consideravo parte essenziale la disposizione grafica del testo nonché le dimensioni, il numero e lo stato non rilegato dei fogli. Immaginavo l'atto di scrittura di Joyce compiuto su un foglio non pensato come pagina di un libro, ma come spazio, campo visivo i cui limiti sono orizzonti, confini di un micro-universo testuale fatto di scrittura e di vuoto in cui anche il vuoto è scrittura. Così esordivo nel mio studio presentato al simposio:

Il bianco di *Giacomo Joyce* è un buco nero che risucchia e in cui si annulla ogni tentativo di descrivere la natura di questo testo esile e aspro, impalpabile e denso, la cui materia più impenetrabile – la più intrattabile, direi – è proprio il vuoto: lo spazio bianco della pagina. Nel descrivere *Giacomo Joyce*, non si può evitare di attribuire una valenza sostanziale, strategica, testuale al vuoto. Il vuoto non può essere né eluso né eliso perché è sul vuoto che si fonda l'*ordo* grafico e sull'*ordo* grafico il sistema testuale di *Giacomo Joyce*. (Frattaroli, in Ruggieri 1999, 303)

L'importanza grafica di *Giacomo Joyce*, se non l'imprescindibilità della sua *dispositio*, mi risultava attestata dal fatto che nessuna delle quattro edizioni tipografiche in mio possesso appariva priva – a fronte o in allegato – del testo manoscritto, e che nella trascrizione tipografica ognuna cercasse, sebbene in misura diversa, di tenerla in debito conto⁵. Le

⁴ “Who?” è la prima parola e la domanda con cui apre *Giacomo Joyce* (qui p. 76).

⁵ Un'indagine puramente stocastica, questa mia, con la quale mi propongo unicamente di definire i termini del mio approccio a *Giacomo Joyce*.

differenti soluzioni seguite se da un lato confermavano il valore imprescindibile di tale disposizione, denunciavano dall'altro – loro malgrado – il carattere essenzialmente riduttivo, quando non arbitrario, dell'operazione di stampa.

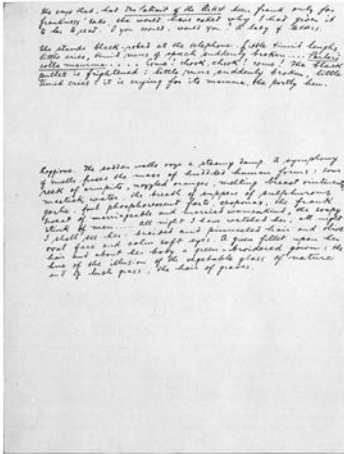
La prima pubblicazione di *Giacomo Joyce* della Viking Press, del 1968, riveste tuttora un'importanza assoluta. Richard Ellmann, che ne scrisse l'introduzione, fu il solo curatore ad avere tra le mani gli otto fogli autografi del manoscritto; sullo stato in cui fu conservato e ritrovato, quindi, fa fede la sua descrizione, e ad essa dobbiamo atternerci⁶. Inoltre, il facsimile in dimensione originale del primo e dell'ultimo foglio nonché le riduzioni fotografiche degli altri sei – tutti allegati in appendice – fungono per noi da originale e la nota stampata tra le pagine bianche prima del testo ne conferma la funzione e il valore⁷.

L'edizione ha il formato e il colore grigio del quaderno in cui è stato ritrovato il manoscritto e riporta, sia sul quaderno sia sul cofanetto che lo contiene, l'etichetta bordata in rosso che ha dato, incidentalmente, il titolo all'opera. Tutti questi elementi conferiscono alla pubblicazione un'aura di assoluta rarità che sostituisce quella di unicità inevitabilmente perduta con la "riproduzione tecnica" dell'originale.

La trascrizione tipografica del testo è accuratissima: si impegna a rispettare, quanto più possibile, l'estensione degli spazi bianchi, sia quelli intermedi, estesi tra i segmenti di scrittura, sia quelli iniziali e finali, posti a filo o a distanza dei margini superiori o inferiori delle pagine. È per un eccesso di fedeltà che il curatore conserva l'accapo di ogni singola linea di scrittura facendo sempre terminare la riga tipografica là dove termina la riga manoscritta. Gli effetti di questa scelta sono però discutibili: da un punto di vista visivo, inserisce un margine frastagliato dove la scrittura autografa si estende compatta fino al limite del foglio; dal punto di vista della scrittura, conferisce un'arbitraria versificazione ai blocchi di testo, che implica una lettura poetica non prevista (almeno in quella forma) da Joyce.

⁶ Scrive Ellmann nella sua introduzione a *Giacomo Joyce*: "Joyce wrote the work in his best calligraphic hand, without changes, on both sides of eight large sheets, which are loosely held within the nondescript gray-paper covers of a school notebook. The sheets are of heavy paper, oversize, of the sort ordinarily used for pencil sketches rather than for writing assignments" (Joyce 1968, ix).

⁷ "This first edition of *Giacomo Joyce* with four full-scale facsimile pages from the manuscript and reduced reproductions of the other pages, published on January 1, 1968, is limited to one printing for world distribution and the text will not be reprinted in this form".

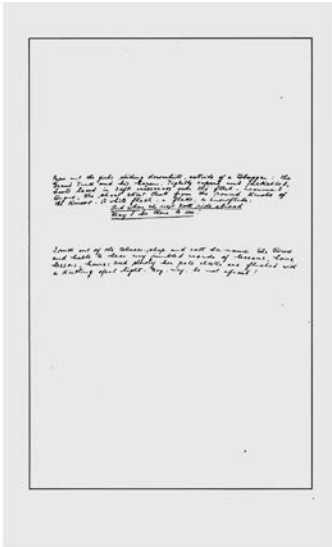


Edizioni Viking Press, 1968

A dispetto delle intenzioni, l'enfasi posta sull'accapo rivela la resistenza del manoscritto ad essere convertito in pagina tipografica. In realtà, Joyce interrompe la riga in quel punto non perché il testo ha raggiunto quella parola, ma perché è arrivato al limite del foglio: non sono il verso o il margine a determinarne l'interruzione, ma il suo limite fisico, ed è proprio il carattere fisico l'aspetto più irriducibile del manoscritto alle regole della tipografia.

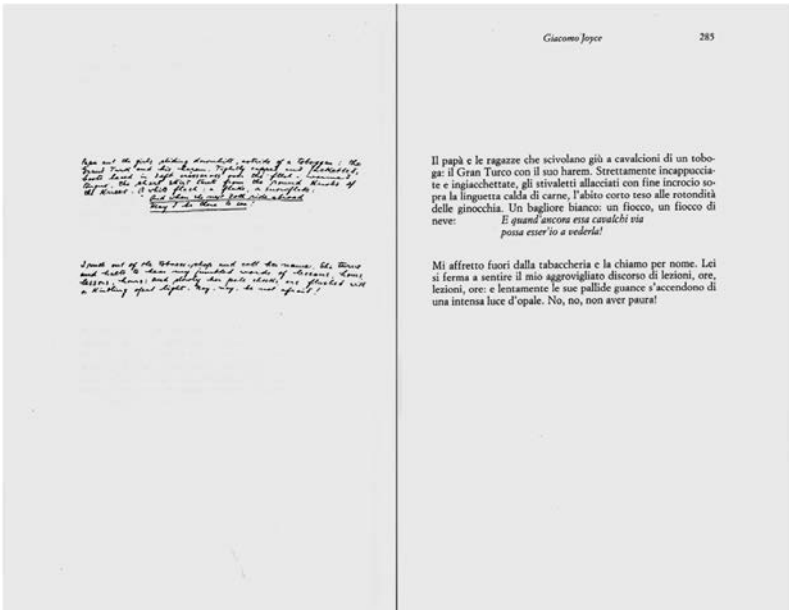
Nell'edizione italiana pubblicata da Guanda nel 1983, in cui è riportata l'introduzione dell'Ellmann, la traduzione di Francesco Binni viene presentata con la trascrizione del testo inglese a fronte. Diversamente dall'edizione della Viking Press, le unità di scrittura vi appaiono giustificate a blocchetto in entrambe le lingue. Si cerca di restituire la spaziatura tra di esse ma, inspiegabilmente, le prime unità di tutte le pagine vengono allineate al margine superiore, anche quelle che Joyce dispone a partire dal centro del foglio, come se lo spazio bianco al di sopra della prima unità fosse di natura diversa, e quindi trascurabile, rispetto a quelli che separano le unità successive. Nella figura, in cui si confronta la trascrizione tipografica con il facsimile della stessa pagina (il verso del secondo foglio), sono chiare le difformità tra le due disposizioni: ingiustificato allineamento superiore, maggiore spazio tra i sintagmi, linea vuota inserita prima della citazione dei versi. In appendice, troviamo il facsimile ridotto delle 16 pagine manoscritte; purtroppo, il riquadro dei facsimile non è proporzionale alle dimensioni del foglio originale e infedele è il

rapporto di prossimità fra la scrittura e i bordi (in nessuna la prima unità inizia a filo del margine superiore, per esempio, come talvolta accade), inoltre, le sedici pagine si succedono, *recto/verso*, in ordine sparso: 1/3, 4/2, 5/7, 8/6, 10/9, 11/12, 13/14, 15/16. Una sciatteria che tradisce, da un lato le migliori intenzioni, dall'altro la reale importanza attribuita alla dimensione visiva del testo manoscritto.



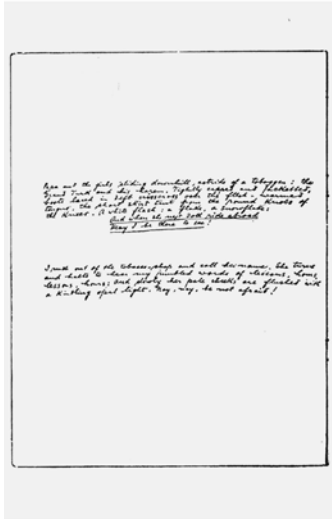
Edizioni Guanda, 1983

Nel 1992 la stessa traduzione di Binni figura inserita nel volume *Joyce, Poesie e prose* edito da Mondadori (259-309), ma con una soluzione tipografica del tutto differente: a fronte della traduzione, non appare la trascrizione tipografica in inglese ma l'immagine del testo manoscritto. Il confronto diretto produce i suoi benefici effetti: diversamente dall'edizione Guanda, qui le unità di scrittura si dispongono sulla pagina nelle stesse aree in cui appaiono sul foglio manoscritto. È l'unica edizione, a me conosciuta, che abbia adottato questa soluzione.



Edizioni Mondadori, 1992

La traduzione francese di André du Bouchet, pubblicata da Gallimard nel 1992, viene anch'essa corredata dell'introduzione dell'Ellmann ma presentata senza il testo originale a fronte, né in trascrizione né in facsimile. In un'annotazione a fronte della prima pagina di *Giacomo Joyce*, si premette e precisa: "Le text, excepté pour la page [15], correspond, page pour page, à l'original". Come nella nostra edizione Guanda – e altrettanto inspiegabilmente – gli spazi bianchi che distanziano i primi segmenti di scrittura dal bordo superiore del foglio non sono considerati, mentre vengono mantenuti quelli che separano i sottostanti. Del facsimile del manoscritto appaiono, come *specimen*, solo il verso del secondo foglio, il recto e il verso del terzo e il recto del quarto, ma disposti come i recto/verso di due fogli di fatto inesistenti in *Giacomo Joyce*. Nell'immagine, si confronta il verso del terzo foglio (la stessa pagina dell'edizione Guanda), così come appare tipograficamente in traduzione francese e come facsimile riportato in appendice.



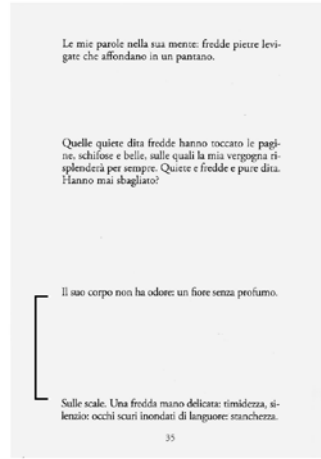
Edizioni Gallimard, 1992

Nelle quattro edizioni esaminate, la disposizione è considerata parte integrante del testo, sebbene il maggiore o minore grado di accuratezza seguiti nella trascrizione rivelino i diversi gradi di importanza ad essa attribuita e per l’approccio e per la lettura del testo. La più accurata e fedele è senza dubbio quella della Viking Press, che ha anche la responsabilità di essere la prima e di fungere, a suo modo, da originale dell’opera, ma in tutte sono rispettate sia l’unità di misura delle singole pagine sia la scansione dei segmenti all’interno di esse e si fornisce – ponendo i facsimile in appendice, a fronte o come *specimen* – la possibilità di lanciare uno sguardo sul manoscritto. Tra l’ultima stesura di questo mio *Envoy* e la sua pubblicazione, sono apparse, a pochi mesi l’una dall’altra, due nuove edizioni italiane di *Giacomo Joyce*: la prima nel novembre del 2014, a cura di Alberto Pellegatta (EDB); la seconda nel gennaio del 2015, a cura di Franca Cavagnoli (Henry Beyle). In nessuna delle due, anticipo, i curatori hanno creduto opportuno esibire il facsimile del manoscritto, né a fronte, né in appendice, né come *specimen*; nondimeno diverso è il trattamento da loro riservato alla trascrizione tipografica.

Nella prima delle due edizioni, la traduzione appare con il testo inglese a fronte. Nella disposizione tipografica – precisa il Pellegatta in una nota a fine testo – “Si è mantenuta l’impaginazione che James

Joyce ha indicato nel manoscritto rilegato a taccuino, di grandi dimensioni, in bella copia autografa” (2014, 44). A parte la fallace “rilegatura a taccuino”, che non ha riscontro nella descrizione dell’Ellmann, la concordanza tra la disposizione manoscritta e quella tipografica si limita essenzialmente alla distribuzione quantitativa delle unità nelle singole pagine. Il formato della pubblicazione e il corpo del carattere non consentono una distribuzione della scrittura e del bianco commisurata al manoscritto; il risultato è che ogni pagina apre col primo sintagma allineato al margine superiore e chiude, tranne in tre casi, con l’ultimo segmento a filo del margine inferiore. Il curatore, infine, omette di specificare che, in deroga a quanto affermato, la penultima pagina manoscritta non occupa una sola pagina tipografica, ma si distribuisce su due.

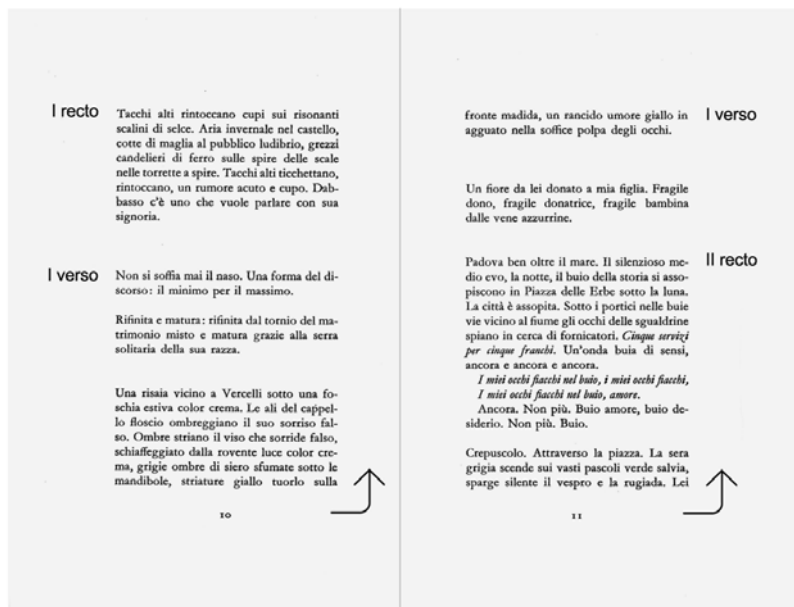
Nella figura, il confronto tra la pagina manoscritta e quella tipografica si commenta da sé. L’equidistanza forzata dei segmenti di scrittura e l’aumento arbitrario dello scarto – quasi impercettibile nel manoscritto – che articola in due il terzo segmento, finiscono per produrre configurazioni profondamente difformi.



Edizioni EDB, 2014

Nell’edizione curata da Franca Cavagnoli, tali questioni neanche si pongono dal momento che non vi appaiono né il manoscritto, né il testo inglese a fronte, né l’originale impaginazione dei sintagmi: ciò che consente, indubbiamente, una certa libertà di manovra. Nella sua breve postfazione, la curatrice ci informa che gli “otto fogli di carta da disegno” del manoscritto sono stati trovati “ripiegati in due e conservati in una cartellina azzurro pallido” (2015, 31; informazione doppiamente

fallace, sia in merito alla ripiegatura sia alla cartellina) ma nulla ci dice – incredibilmente nulla! – in merito alla singolare disposizione della scrittura su quegli otto fogli. Un’omissione niente affatto casuale se si considera quanto sia perfettamente funzionale all’edizione pubblicata. Nel prossimo capitolo, tratterò come un’aberrazione sperimentale proprio la disposizione tipografica intrepidamente messa in atto in questa edizione: un “*Giacomo Joyce condensato*”, che trascorre continuo da una pagina all’altra, articolato in paragrafi separati da convenzionali righe di spazio. L’ostentata, denegante negligenza per la disposizione originale arriva al punto di operare salti di pagina all’interno degli stessi sintagmi di scrittura. Nelle due pagine dell’edizione riportate in figura, vengono a confluire i segmenti delle prime tre pagine manoscritte e si impongono due salti di pagina ai segmenti conclusivi della prima e della terza.



Edizioni Henry Beyle, 2015

Ora, da un’edizione prodotta in “375 copie numerate”, rilegate a filo e stampate, come ci si pregia di specificare nel colophon, “su carta Zerkall-Bütten”, con “sovraccopertina in carta Hahnemühle”, in “carattere Garamond Monotype corpo 11”, da un’edizione, in altre parole, che si pretende tipograficamente raffinata, preziosa e rara, ci saremmo aspettati un’attenzione assoluta per ciò che rende davvero prezioso, unico e raro questo

testo: la sua originale, imprescindibile disposizione grafica. Ciò che viene, al contrario, puntualmente, disinvoltamente disatteso e tradito a favore di una preziosità e di una rarità omologate, superflue, esornative: esemplari numerati, carte pregiate, vistosi spazi a margine, fogli da tagliare col tagliacarte... un elitario, pretenzioso e tanto più volgare crimine letterario.

Con l'esame di queste due ultime pubblicazioni, mi sono spinto oltre i miei propositi, che non erano di valutare i diversi modi di restituire il testo tipograficamente, quanto di sostenere la sua irriducibilità alla tipografia. Così, partito da quattro edizioni che tenevano in debito conto e facsimile e *dispositio*, sono arrivato agli antipodi, ad una edizione che li omette e li trascura entrambi. Ciò non dimostra che se ne possa fare a meno, anzi, che farne a meno può generare... mostri. A rigore – persistendo nel tema – una pubblicazione ideale di *Giacomo Joyce* dovrebbe trasformare la pagina tipografica in pagina grafica al fine di inglobarvi elementi visivi che di regola non ne fanno parte, ma non è compito della tipografia restituire il manoscritto: tanto varrebbe, allora, stampare il facsimile lasciando alle trascrizioni e alle traduzioni la funzione di allegati, e non il contrario⁸.

Quanto ho fin qui puntigliosamente premesso spiega la mia prima urgenza, che fu di avere tra le mani il facsimile del manoscritto nel suo formato originale⁹. Mi sembrava irrinunciabile potere guardare, leggere e sfogliare il testo nelle dimensioni stesse in cui Joyce lo aveva scritto e disposto sulla pagina, di avere davanti ai miei occhi le pagine che Joyce aveva avuto davanti ai suoi. Privilegiavo così un'esperienza visiva e fisica dell'oggetto testuale e la elevavo al rango di *prima lettura* di *Giacomo Joyce*.

Fotocopiai i facsimile pubblicati nell'edizione della Viking Press riportandoli tutti al formato originale come da riproduzioni fotografiche dell'Ellmann: erano solo un'ombra fotostatica del testo unico che Joyce lasciò in bella copia manoscritta ma la sola, riproducibile ineffabilità che io potessi concedermi¹⁰. La *messa in facsimile* fu la mia prima indagine su *Giacomo Joyce*: un'operazione assiomatica di messa a fuoco del, prima ancora che sul, testo. Una volta accettato il titolo:

⁸ Forse è trascurabile – per fare un esempio – che i puntini di sospensione, usati da Joyce da un minimo di 4 a un massimo di 11, nelle trascrizioni tipografiche siano sempre arrotondati, convenzionalmente, a tre, ma non lo è affatto se i bianchi vengono ridotti a convenzionali accapo di paragrafo.

⁹ Il facsimile, 34x26 cm, fu ottenuto tramite copie fotostatiche (*recto/verso*) delle pagine manoscritte riportate in appendice nella prima edizione di *Giacomo Joyce*.

¹⁰ In questa pubblicazione *su* – e non *di* – *Giacomo Joyce*, non possiamo che riprodurre la riduzione del facsimile manoscritto nella posizione iniziale, primaria, assiomatica ad esso conferita.

Giacomo Joyce

è

*Giacomo
Joyce*



*Giacomo
Joyce*

Who? A pale face surrounded by heavy obnoxious frowns. Her movements are shy and nervous. She uses quipping-glasses.

Yes: a brief syllable. A brief laugh. A brief beat of the eyelids.

Cobweb handwriting, traced long and fine with quiet disdain and resignation: a young person of quality.

I learned forth on an easy wave of rapid speech: Luedentorg, the pseudo-Arcopagite, Miguel de Molinos, Joachim Abbas. The wave is spent. Her classmate, retwisting her twisted body, purrs in boneless Viennese Italian: the coltura! The long eyelids beat and lift: a burning needlepoint stings and quivers in the velvet iris.

High heels clack hollow on the resonant stone stairs. Wintry air in the castle, gibbeted coats of mail, rudd iron sconces over the windings of the winding turret stairs. Tapping clacking heels, a high and hollow noise. There is one below would speak with your ladyship.

She never shows her nose. A form of speech: the less for the greater.

Rounded and ripened: rounded by the lather of insouciance and ripened in the forcing-house of the seclusion of her race.

A ricefield near Venice, under many summer haze. The wings of the drooping hat shadow the false smile. Shadows streak the pale, smiling face, omitted by the hot creamy light, grey wheybeet shadows under the jawbones, streaks of egg-yolk yellow on the moistened brow, rancid yellow humors lurking within the softened pulp of the eyes.

A flower given by her to my daughter. Frail gift, frail gives,
frail blue-veined child.

See us far beyond the sea. No silent middle age, night, darkness of
history sleep in the Piazza delle Erbe under the moon. The city
sleeps. Under the arches in the dark streets near the river the
whores' eyes spy out for fornicators. Cinque ser vizi per cinque
franchi. A dark wave of sense, again and again and again.
Mine eyes fail in darkness, mine eyes fail,
Mine eyes fail in darkness, love.
Again. No more. Dark love, dark longing. No more. Darkness.

Twilight. Crossing the piazze. Grey eve lowering on wide, papagreen
pasturelands, shedding silently dusk and dew. She follows
her mother with ungainly pace, the mare leading
her filly foal. Grey twilight moulds softly the slim
and sheepy haunches, the meek purple tendinous
neck, the fine-boned skull. Eve, peace, the dusk
of wonder Hills! Cattle! Hilloho!

Papa and the girls sliding downhill, astride of a toboggan: the
Grand Turk and his harem. Tightly capped and jacketed,
boots laced in neat crisscross over the flak - warmed
tongues, the short skirt taut from the round knobs of
the knees. A white flak: a flake, a snowflake:
And when she next shall ride abroad
May I be there to see!

I push out of the tobacco-shop and call her name. She turns
and halts to hear my jumbled words of lessons, hours,
lessons, hours: and slowly her pale cheeks are flushed with
a kindling opal light. May, may, be not afraid!

Mio padre: the way he simplest acts with distinction. What character?
Mio figlio Le una grandissima ammirazione per il suo maestro
in arte. The old man's face, handsome, pleasant, with strongly
fairish features; and long white whiskers, turns toward me as
we walk down the hill together. O! Perfectly said: courtesy,
benevolence, curiosity, trust, magnanimity, naturalness,
helplessness of age, confidence, frankness, urbanity, sincerity,
warming, pathos, compassion: a perfect blend. Ignatius
Loyola, make haste to help me!

His heart is sore and sad. Crossed in love?

Long broadly curving lips: red-blooded molluscs

Waving mists on the hill as I look upward from night and mist. Hanging mists over the damp trees. A light in the upper room. She is dressing to go to the play. There are ghosts in the mirror..... Candles! Candles!

A gentle creature. At midnight, after music, all the way up the via San Michele, these words were spoken softly. Easy now, Johnny! Did you never walk the streets of Dublin at night sobbing another name?

Crosses of Jews lie about me, rotting in the mould of their holy field. Here is the tomb of her people, black stone, silence without hope..... Simply Keiseel brought me here. He is beyond those trees standing with covered head at the grave of his suicide wife, wondering how the woman who slept in his bed has come to this end..... The tomb of her people and hers: black stone, silence without hope; and all is ready. Do not die!

She raises her arms in an effort to look at the nape of her neck
a gown of black veiling. She cannot: no, she cannot.
She moves backwards, towards me mutely. I raise my
arms to help her: her arms fall. I hold the webbing
edges of her gown and drawing them out to look them
I see through the opening of the black veil her little
body sheathed in an bronze shift. It slips its
ribbons of moorings at her shoulders and falls
slowly: a little pin-point naked body shimmering with
silvery scales. It slips slowly over the slender buttocks,
a smooth polished silver and over their furrow, a
fornicated silver shadow.... Fingers, cold and
calm and moving.... A touch, a touch.

Small witless helpless and thin breath. But tend and hear:
a voice. A sparrow under the wheels of Juggernaut,
shaking shaker of the earth. Please, minister God,
big minister God! Goodbye, big world!..... After 295
ist eine Schweinerei!

heat bows on her slim bronze sheet: spurs of a pampered
fowl.

The lady paces apace, apace, apace Pure air on the upland
road. Mist is waiting rawly: raw sunlight over its huddled
brown-tiled roofs, testudiform; a multitude of prostrate
buds await a national 'obolance. Bellona rises from
the bed of his wife's lover's wife: the busy housewife
is a tin, slot-eyed, a saucer of acetic acid in her
hand. Pure air and silence on the upland road:
and hoofs. A girl on horseback. He! He! He! He! He!

The sellers offer on their altars the first fruits: green-flecked lemons,
pencilled cherries, shameful peaches with torn leaves. The carriage
passes through the lane of canvas stalls, its wheel-spokes
spinning in the glare. Make way! Her father and his son
sit in the carriage. They have owls' eyes and owls' wisdom.
Owl-like wisdom stares from their eyes brooding upon the
lore of their Suumma contra Gentiles.

She thinks the Italian gentlemen were right to haul Home Albini; the critic of the Scots, from the stalls because he did not stand up when the band played the Royal March. She heard that at supper. Ay. They love their country when they are quite sure which country it is.

She listens: virgin most prudent.

a skirt caught back by her sudden moving knee; a white lace edging of an undershirt lifted unobtrusively; a leg-stretched web of stocking. Si pol?

I play lightly, softly piping, John Dowland's languid song.
Loth to depart: I too am loth to go. That age is here and now. Here, opening from the darkness of desire, are eyes that dim the breaking East, their shimmer the shimmer of the pavane that mantles the cesspool of the court of glabbering James. Here are wines all ambered, dying fallings of sweet airs, the proud pavane, kind gentlewomen wooing from their balconies with sucking mouths, the por-fouled wench and young wises that, gaily yielding to their ravishers, clip and clip again.

In the raw veiled spring morning faint odours float of morning Paris:
awaked, damp sand-dust, hot dough of bread: and as I cross the
Port Saint Michel the steel-blue waking waters chill my heart.
They creep and lap about the island whereon men have lived
since the stone age Tawny gloom in the vast gargoyled
church. It is cold as a sheet morning: quis frigus erat. Upon
the steps of the far high altar, naked as the body of the
Lord, the ministers lie prostrate in weak prayer. The voice
of an unseen reader rises, intoning the lesson from Hosea.
Hæc dicit Dominus: in tribulatione tua manus conserget
ad me. Verite et revertamur ad Dominum . . . She stands
beside me, pale and chill, clothed with the shadows of the
sundered wave, her thin elbow at my arm. Her flesh recalls
the thrill of that raw mist-veiled morning, hurrying
torches, cruel eyes. Her soul is sorrowful, trembles and
would weep. Weep not for me, O daughter of Jerusalem!

I expound Shakespeare to docile Trieste: Hamlet, quoth I, who is
most courteous to gentle and simple is rude only to Polonius.
Perhaps, in embittered idealist, he can see in the parasite
of his beloved only grotesque attempts on the part of nature
to produce her image Marked you that?

She walks before me along the corridor and as she walks, a dark coil of her hair closely uncoils and falls. Slowly uncoiling, falling hair! She does not know and walks before me, simple and proud. So did she walk by Dante in simple pride and so, stainless of blood and violation, the daughter of Luca, Beatrice, to her death:

My girdle for me and tint up this hair
In any simple knot.

The housemaid tells me that they had to take her away at once to the hospital, poverta, that she suffered so much, so much, poverta, that it is very grave. I walk away from her empty home. I feel that I am about to cry. Ah, no! It will not be like that, in a moment, without a word, without a look. No, no! Surely hell's look will not fail me!

operated. The surgeon's knife has probed in her entrails and withdrawn, leaving the raw jagged gash of its passage on her belly. I see her full dark suffering eyes, beautiful as the eyes of an antelope. O cruel wound! Kibidinous God!

Once more in her chair by the window, happy words on her tongue, happy laughter. A bird twittering after storm, happy that its little foolish life has fluttered out of reach of the clutching fingers of an epileptic lord and giver of life, twittering happily, twittering and chirping happily.

She says that, had the Patient of the Artist been frank only for frankness' sake, she would have asked why I had given it to her to read. O you would, would you? A lady of letters.

She stands black-robed at the telephone. Little timid laughs, little cries, timid runs of speech suddenly broken.... Parleri: colla mamma.... Come! chook, chook! come! The black fillet is frightened: little runs suddenly broken, little timid cries: it is crying for its mamma, the portly hen.

Loggione. The sudden walls ooze a steamy damp. A symphony of smells fuses the mass of huddled human forms: sour reek of armpits, noggled oranges, melting breast ointments, mastic water, the breath of suppers of sulphurous garlic, foul phosphorescent farts, opopanax, the frank sweat of marriageable and married womankind, the soapy stink of men..... all night I have watched her, all night I shall see her: braided and pinnacled hair and olive oval face and calm soft eyes. A green fillet upon her hair and about her body a green-broidered gown: the hue of the illusion of the vegetable glass of nature and of lush grass, the hair of graves.

My words in her mind : cold polished stones pinking through
a magnifying glass.

Those quiet cold fingers have touched the pages, foul and fair, on which
my shame shall glow for ever. Quiet and cold and pure fingers.
Have they never erred?

Her body has no smell : an odorless flower.
On the stairs. A cold frail hand : physical, silence : dark languorous
flooded eyes : weariness.

Whirling wreaths of grey vapour upon the heath. Her face, how
grey and grave! Dark matted hair. Her lips press softly.
her, sighing breath comes through. Kissed.

My voice, dying in the echoes of its words, dies like the
wisdom-wearied voice of the Eternal calling on Abraham
through echoing hills. She leans back against the
pillowed wall: odalisque-featured in the luxurious
obscurity. Her eyes have drunk my thoughts: and
into the moist warm yielding welcoming bartholus
of her womanhood my soul, itself dissolving,
has streamed and poured and flooded a liquid
and abundant seed Talk her now who will!....

As I come out of Ralli's house I come upon her suddenly
as we both are giving alms to a blind beggar. She
answers my sudden greeting by turning and averting
her black basilisk eyes. È col suo vedere atteso
l'uomo quando lo vede. Thank you for the word
messer Brunetta.

They spread under my feet carpets for the son of man.
They await my passing. She stands in the yellow
shadow of the hall, a plaid cloak shielding from
chills her pinkish shoulders: and as I halt
in wonder and look about me she greets me
wintrily and passes up the staircase darting
at me for an instant out of her sluggish
sidelong eyes a jet of liquorish venom.

A soft crumpled peapreen cover wraps the bronze. A narrow Persian
room. The hairdresser lay here but now. I kissed her stocking and
the hem of her russetblack dusty skirt. It is the other. She
temporarily came yesterday to be introduced. Ulysses is she
reason? Symbol of the intellectual conscience.... Ireland
then? And the husband? Pacing the corridors in listless
or playing chess against himself. Why are we left here? He
hairdresser lay here but now, clutching my hand between
her knobby knees.... Intellectual symbol of my race. Listen!
The plunging plume has fallen. Listen!
- You not convinced that such activities of the mind
- body can be called unhealthy -
- She speaks. A weak voice from beyond the cold stars. Voice
of wisdom. Say on! O, say again, making me wiser! This
voice I never heard.
She coils towards me along the crumpled lounge. I cannot
move or speak. Coiling approach of starborn flesh. Bursting
of wisdom. No. I will go. I will.
- Fun, love! -
Soft smacking lips kiss my left armpit: a coiling kiss
on myriad veins. I crumple like a burning
leaf! From my right armpit a fang of flame leaps out.
A hairy snake lay kissed me: a cold night-snake. I am lost!
- Noa! -

Jan Pieters Sweelinck. The quaint name of the old Dutch musician makes all
beauty seem quaint and far. I hear his variations for the clavichord
on an old air: Youth has an end. In the vague mist of old
sounds a faint point of light appears: the speech of the soul
is about to be heard. Youth has an end: the end is here. It
will never be. You know that well. What then? Write it, damn
you, write it! What else are you good for?

"Why?"

Because otherwise I could not see you."

Sliding - space - ages - foliage of stars - and waning
heaven - stillness - and stillness deeper - stillness of
annihilation - and her voice.

Now hush and Barabbas!

Unreadiness. A bare apartment. Torrid daylight. A long black
piano: coffin of music. Poised on its edge a woman's
hat, red, flowered, and umbrella, furled. Her arms:
a casque, poles, and blunt spear on a field,
sable.

Envy: Love me, love my umbrella.



“Unde derivatur?”¹

Nel novembre del 1999, preparavo un seminario su James Joyce per gli studenti del quinto anno di corso del Liceo Scientifico J. F. Kennedy di Roma, e sceglievo di usare *Giacomo Joyce* come soglia privilegiata per introdurre gli allievi all’opera di Joyce – allievi presumibilmente digiuni e prevenuti sull’autore difficile per antonomasia – attraverso un’esperienza diretta con la sua scrittura. Ricordavo la mia prima lettura di *Ulisse*, compiuta più o meno alla loro età, in una edizione sprovvista della voluminosa guida che oggi accompagna il testo letterario, e avevo ben presente la sensazione eccitante di come la scrittura proteiforme di Joyce mi istruisse, capitolo per capitolo, sul modo stesso in cui avrei dovuto leggerlo. Convinto del valore insostituibile di un approccio non mediato alla scrittura letteraria in genere, ma soprattutto a quella di Joyce, immaginavo un seminario di *lettura creativa* in cui, per principio, nessuna lettura seconda sarebbe stata loro trasmessa. La mia mediazione avrebbe avuto il compito di non mediare, quindi, e *Giacomo Joyce* mi sembrava prestarsi perfettamente allo scopo: breve, integralmente leggibile e tale da fornire strumenti utili a destreggiarsi con le *Epifanie* (facendo un salto indietro), con le tre forme di *stream of consciousness* in *Ulisse* (facendo un salto in avanti), per planare (con un doppio salto mortale) sulla versione italiana di *Anna Livia Plurabella* dello stesso Joyce.

Era passato il Symposium da appena un anno e avevo una quantità di materiali, soprattutto grafici, elaborati per produrre il mio studio, ma sentivo la mancanza di qualcosa di più direttamente osservabile, che colmasse la lacuna tra l’astrazione grafica e la fisicità del facsimile, che permettesse di esperire, in modo empiricamente evidente, il carattere singolare e al contempo essenziale della disposizione di *Giacomo Joyce*.

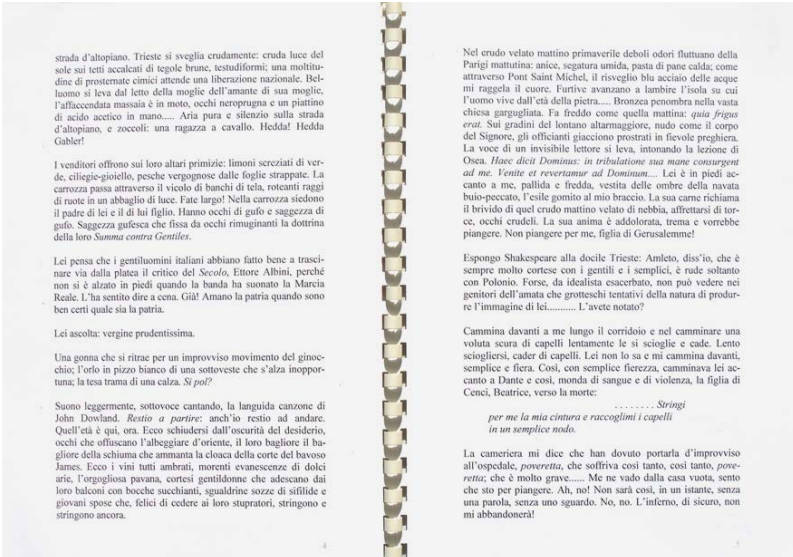
¹ *Giacomo Joyce*, qui p. 84.

Condensato, espanso o... Giacomo Joyce?

Giulio Carlo Argan, nelle sue lezioni all'Università La Sapienza di Roma, ci mostrava come talvolta, per valutare la funzione di un singolo elemento in un'opera d'arte, fosse utile occultarlo per verificare, empiricamente, gli effetti della sua assenza o presenza nell'equilibrio dell'opera. Ebbene, cosa sarebbe diventato *Giacomo Joyce* se, in una ipotetica trascrizione tipografica, avessi affatto trascurato la sua disposizione riducendo al minimo o elevando al massimo i valori del bianco che separano i cinquanta sintagmi narrativi? Due operazioni semplicissime che mi avrebbero consentito di percepire, forzandola agli estremi, la disposizione *intermedia* di *Giacomo Joyce*, e che era giusto avvenissero nella forma di una trascrizione tipografica, essendo il loro intento proprio quello di tradire la disposizione del manoscritto per saggiarne le diverse conseguenze sul piano della lettura.

Aprii *Giacomo Joyce* in Word, cancellai i vuoti e compattai le unità di scrittura lasciando una convenzionale riga vuota tra di esse. Ottenni così un *Giacomo Joyce* condensato, articolato in paragrafi di diversa lunghezza separati da altrettanti *a capo*. Una convenzione tipografica aveva preso il posto di una configurazione grafica: erano scomparsi i fogli e apparse le pagine; la lunghezza del testo poteva indifferentemente variare in base al formato della pagina, del carattere e del corpo tipografico senza incidere, per principio, sui contenuti dell'opera. La sequenza dei sintagmi restava la stessa, ma alla discontinuità si era sostituita la continuità e con essa una supposta consequenzialità tra i paragrafi del tutto assente nella disposizione originale. Quello che avevo di fronte era un testo breve e, in virtù della sua compattezza, esile. La lettura a cui induceva era lineare e continua come la sua scrittura, del tutto divergente da quella implicata dal manoscritto².

² Nel formato di questo saggio, il testo compattato consterebbe di sette pagine distribuite su quattro fogli stampati *recto/verso*.



strada d'altopiano. Trieste si sveglia crudamente: eruda luce del sole sui tetti accalcati di tegole bruna, testiformi; una moltitudine di prostrate cimici attende una liberazione nazionale. Bel-luomo si leva dal letto della moglie dell'amante di sua moglie, l'affaccendata massata è in moto, occhi nerprugna e un piattino di acido acetico in mano.... Aria pura e silenzio sulla strada d'altopiano, e zoccoli: una ragazza a cavallo. Hedda! Hedda Gable!

I venditori offrono sui loro altari primizie: limoni screziati di verde, ciliegio-gioiello, pesche vergognose dalle foglie strappate. La carrozza passa attraverso il vicolo di banchi di tela, rotentati raggi di ruote in un abbaglio di luce. Fate largo? Nella carrozza siedono il padre di lei e il di lui figlio. Hanno occhi di gufo e saggezza di gufo. Saggezza gufuesa che fissa da occhi rimuginanti la dottrina della loro *Summa contra Gentiles*.

Lei pensa che i gentiluomini italiani abbiano fatto bene a trasci-nare 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 sia la patria.

Lei ascolta: vergine prudentissima.

Una gomma che si ritrae per un improvviso movimento del ginocchio; l'orlo in pizzo bianco di una sottoveste che s'alza inopportuna; la tesa trama di una calza. *Si pol?*

Sono leggermente, sottovoce cantando, la languida canzone di John Dowland. *Resto a partire*: anch'io resto ad andare. Quell'età è qui, ora. Ecco schiudersi dall'oscurità del desiderio, occhi che offuscano l'albeggiare d'oriente, il loro bagliore il bagliore della schiuma che ammantava la cloaca della corte del bavoso James. Ecco i vini tutti ambrati, morenti evanescenze di dolci arie, l'orgogliosa pavana, cortesi gentildonne che adescano dai loro balconi con bocche succianti, sguardine sozze di sifilide e giovani spose che, felici di cedere ai loro stupratori, stringono e stringono ancora.

Nel erudo velato mattino primaverile deboli odori fluttuano della Parigi mattutina: anice, segatura umida, pasta di pane calda; come attraverso Pont Saint Michel, il risveglio blu acciaio delle acque mi raggela il cuore. Furtive avanzano a lambire l'isola su cui l'uomo vive dall'età della pietra.... Bronza penombra nella vasta chiesa garguigliata. Fa freddo come quella mattina: *quia frigus erat*. Sui gradini del lontano altarmaggiore, nudo come il corpo del Signore, gli officianti giacciono prostrati in flevole preghiera. La voce di un invisibile lettore si leva, intonando la lezione di Osea. *Haec dixit Dominus: in tribulatione sua manes consergat ad me. Venite et revertamur ad Dominum...* Lei è in piedi accanto a me, pallida e fredda, vesita delle ombre della navata buio-peccato, l'estile gonfio al mio braccio. La sua carne richiama il brivido di quel erudo mattino velato di nebbia, affrettarsi di torce, occhi crudeli. La sua anima è addolorata, trema e vorrebbe piangere. Non piangere per me, figlia di Gerusalemme!

Espongo Shakespeare alla docile Trieste: Amleto, dis'io, che è sempre molto cortese con i gentili e i semplici, è rude soltanto con Polonio. Forse, da idealista esacerbato, non può vedere nei genitori dell'amata che grotteschi tentativi della matura di produrre l'immagine di lei..... L'avevo notato?

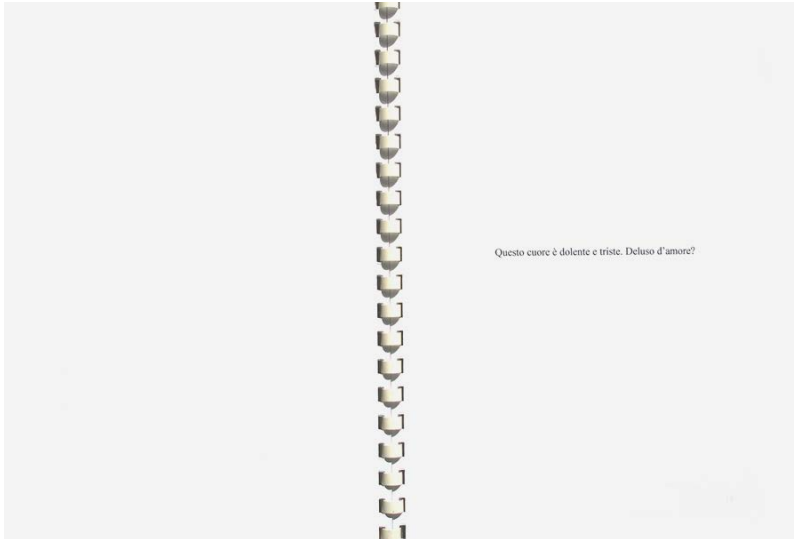
Cammina davanti a me lungo il corridoio e nel camminare una volta sicura di capelli lentamente le si scioglie e cade. Lento sciogliersi, cader di capelli. Lei non lo sa e mi cammina davanti, semplice e fiera. Così, con semplice fiera, camminava lei accanto a Dante e così, monda di sangue e di violenza, la figlia di Cenci, Beatrice, verso la morte:

..... Stringi per me la mia cintura e raccogli i capelli in un semplice nodo.

La cameriera mi dice che han dovuto portarla d'improvviso all'ospedale, *poverta*, che soffriva così tanto, così tanto, *poverta*; che è molto grave.... Me ne vado dalla casa vuota, sento che sto per piangere. Ah, no! Non sarà così, in un istante, senza una parola, senza uno sguardo. No, no. L'inferno, di sicuro, non mi abbandonerà!

Giacomo Joyce condensato

Seguendo il principio opposto, massimizzai le distanze separando e isolando le unità di scrittura e disponendole, ognuna, al centro di una pagina. Ora il testo, indipendentemente dal formato o dal carattere usato, constava esattamente di cinquanta pagine stampate sul *recto* di cinquanta fogli, tanti quante le unità di scrittura. Avevo dato vita a un *Giacomo Joyce* espanso, le cui narrazioni restavano sospese nello spazio e nel tempo mentre le relazioni tra di esse, uniformate e astratte, si facevano altrettanto rarefatte e sospese. Lo spazio astratto, non più fisico, tra l'una e l'altra, istituito dalla nuova convenzione di pagina, aveva abolito, con l'equidistanza, i legami che la continua variazione di prossimità operata dal bianco istituisce tra le unità narrative di *Giacomo Joyce*.



Giacomo Joyce espanso

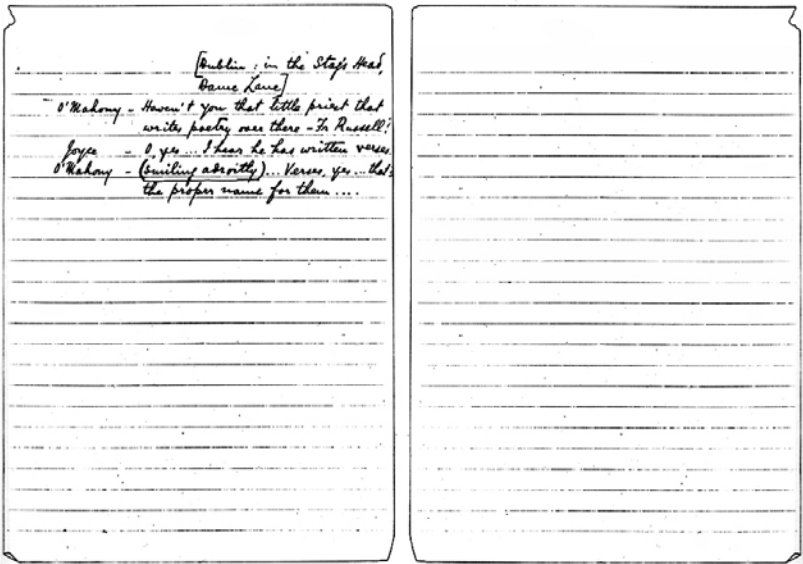
Le righe vuote, che nel *Giacomo Joyce* condensato separavano le unità narrative quali paragrafi di un testo continuo, e le interruzioni di pagina, che nella soluzione espansa le isolavano in un tempo e in uno spazio astratti e sospesi, non creavano né distanza né prossimità né relazione: queste si ottengono solo attraverso la distribuzione irregolare della scrittura, mediante le variazioni di prossimità che il bianco opera, visivamente, fisicamente, tra un'apparizione e l'altra.

Le due trascrizioni tipografiche erano una ulteriore conferma che *Giacomo Joyce* non può coincidere, idealmente, se non con il suo manoscritto, che qualsiasi trascrizione tipografica non può non rinviare ad esso come a una matrice, che la sua solidità testuale è proprio nel vuoto, nel bianco della pagina. Confermavano, soprattutto, che alla singolare disposizione della scrittura in *Giacomo Joyce* è indissolubilmente legata la singolarità della sua lettura, anzi, azzardo, che è proprio per realizzare questa lettura che Joyce mette in pagina la scrittura di *Giacomo Joyce*.

Digressione

La disposizione espansa di *Giacomo Joyce* riconduce i suoi sintagmi alla distanza tra le *Epifanie*. I manoscritti delle *Epifanie* – alla scrittura

delle quali quella di *Giacomo Joyce* per molti aspetti, come vedremo, rinvia – confermano, per differenza, la specificità della disposizione di *Giacomo Joyce*. Nei fogli a righe su cui Joyce ha lasciato, trascritte in bella copia, ventidue delle sue settanta epifanie, la scrittura inizia regolarmente dalla prima riga e prosegue regolarmente sulle successive. Il bianco della pagina varia semplicemente in ragione della maggiore o minore lunghezza delle composizioni: essendo ogni epifania conclusa in se stessa, Joyce non ha bisogno di istituire un bianco prima di essa, il suo inizio è assoluto. Ma due nuovi elementi vengono a rafforzare la sua separazione, la sua epifanica autonomia: il foglio staccato, non rilegato con gli altri fogli, e il suo verso, lasciato integralmente bianco. La pagina per Joyce non è mero supporto della scrittura, anche in questo caso, la stampa tipografica *recto/verso* delle *Epifanie*, contraddirebbe la loro natura istituendo una relazione di continuità dove essa è negata. Il verso bianco del foglio va quindi considerato parte integrante della scrittura dell'epifania, il vuoto in cui, una volta scritta, si staglia nella sua assoluta unicità. In *Giacomo Joyce*, al contrario, dove i sintagmi di scrittura coesistono, è proprio la loro relazione, in termini di prossimità e distanza, ad essere affidata alla presenza e alle variazioni del bianco. In entrambi i casi, il bianco della pagina è, con diversa funzione, parte integrante del testo.



Epifania (recto/verso)

“A white flash”³

In *Giacomo Joyce*, il bianco si impone all’atto di lettura, lo interpella, lo interroga. Quando, voltando il sesto foglio, vedo apparirmi, sul *recto* del settimo, tre righe solitarie, isolate, circondate dal bianco, non posso sottrarmi alle sensazioni che l’immagine di questa loro *messa in pagina* produce. *Quell’immagine* mi predispone a una certa lettura: è come se *quel* bianco, separando in *quel* modo, fosse in una relazione specifica, sebbene inesprimibile e indeterminata ancorché percepibile, con ciò che vi è scritto, e ne diventasse una indecifrabile ma ineludibile soglia di lettura, parte della lettura esso stesso. Come nell’universo la gravità della materia curva lo spazio, così in *Giacomo Joyce* la gravità della scrittura *curva il bianco* della pagina in base alla sua presenza, sia visiva sia narrativa. Nel mio studio per il Symposium avevo già osservato:

C’è una lettura di *Giacomo Joyce* che viene prima ed oltre la lettura delle unità di scrittura. Lasciar fluttuare lo sguardo sul manoscritto senza entrare nella scrittura è parte integrante della lettura di questo testo il che, forse, non si può dire di nessun altro testo di Joyce. Mentre osserviamo l’estendersi discreto e disuguale della scrittura sulla superficie dei fogli, il testo prepara la nostra mente alla giusta forma di lettura. Lasciandosi fisicamente percepire, il manoscritto inizia il lettore e lo istruisce – a sua insaputa, direi, ma perfettamente – sulla sua *natura* di testo. Nonostante le continue violazioni alle convenzioni della scrittura – o forse proprio in virtù di esse – il lettore non fa nessuna fatica ad accedervi. La lettura, indissolubilmente legata all’esperienza visiva, entra ed emerge dalle parti scritte senza avvertire alcuna soluzione di continuità tra le dimensioni, perfettamente integrate, grafica e verbale del testo. (Frattoni, in Ruggieri 1999, 305-306; trad. mia)

Una certezza esperita e indimostrabile che non mi avrebbe esonerato dal perseguire ulteriori e varieguate indagini.

Nebeneinander / Nacheinander

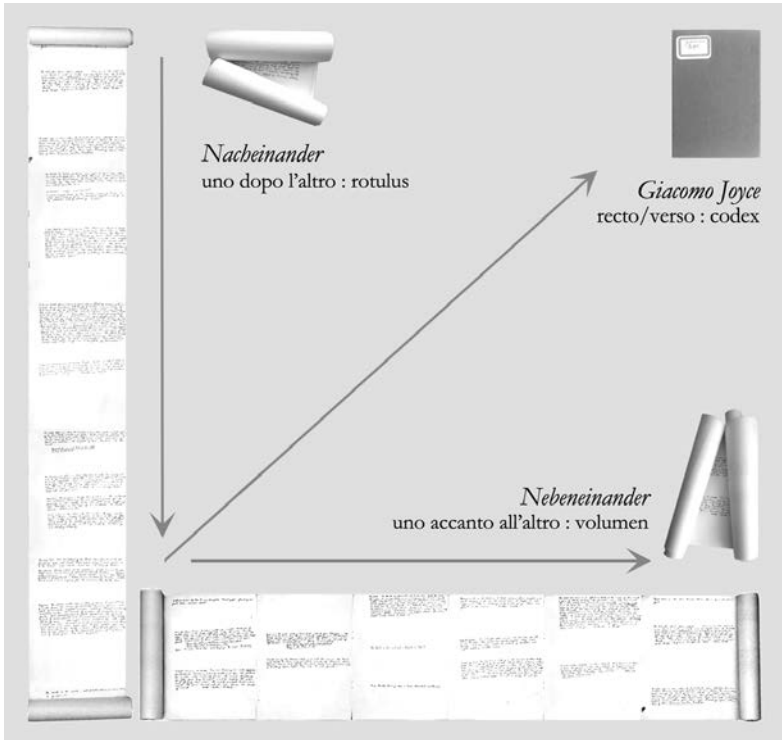
In omaggio al celebre monologo con cui Stephen inizia il terzo episodio dell’*Ulisse*, chiamai *Nebeneinander* e *Nacheinander* due disposizioni del manoscritto ottenute manipolando direttamente le pagine del suo facsimile.

In *Nacheinander*, incollai letteralmente “uno dopo l’altro” i margini superiori e inferiori delle 16 pagine. Ne risultò un *Giacomo Joyce* disposto in una pagina verticale di cm 544x26, un *rotulus* in cui le unità di scrittura si disponevano in ritmata sequenza lungo l’asse longitudinale della pagina, ovvero l’asse temporale della lettura.

³ *Giacomo Joyce*, qui p. 82.

In *Nebeneinander*, incollai “uno accanto all’altro” il margine sinistro e destro delle 16 pagine. Il risultato fu un *Giacomo Joyce* disposto in una pagina orizzontale di cm 416x34, un *volumen* in cui le colonne di pagina, diversamente articolate dalla scrittura, venivano a comporre un mosaico irregolare inscritto in un unico orizzonte di pagina.

Nebeneinander e *Nacheinander* erano due disposizioni artificiali in cui il *recto* di un foglio, combinandosi con il suo stesso *verso*, sommava il bianco di fine pagina col bianco della pagina successiva o vi allineava il successivo blocco di scrittura. Erano due opposte disposizioni, entrambe in pagina unica, entrambe statiche (non sfogliabili) di tutta la materia testuale, *scritta* e *non-scritta* di *Giacomo Joyce*. Anche la loro natura di oggetti cartacei li distingueva dal manoscritto: non più fogli sciolti ma un *rotolus* leggibile dall’alto verso il basso (un segmento dopo l’altro) e un *volumen* leggibile da sinistra verso destra (una colonna accanto all’altra). La prima ne enfatizzava la disposizione nel tempo, la seconda nello spazio, due dimensioni separate e tra loro ortogonali, che nel *codex* originale di *Giacomo Joyce* lavorano insieme e dinamicamente e di cui era facile immaginare la diversità delle letture implicate.



Nebeneinander – Nacheinander

Sfogliando *Giacomo Joyce* nella disposizione originale del manoscritto, le pagine si compongono e si scompongono ponendo il lettore di fronte a immagini sempre nuove e mutevoli, mentre in *Nebeneinander* e *Nacheinander*, è il suo sguardo a scorrere dalla prima all'ultima unità di scrittura o a passare da una colonna all'altra. Nonostante l'assoluta fedeltà dei facsimile al manoscritto, quel lettore, a rigore, non leggerebbe *Giacomo Joyce* ma un altro testo.

C'è un inizio e una fine in *Giacomo Joyce* ("Who?"/"Envoy:"), che istituisce una successione temporale, sebbene non linearmente cronologica, degli eventi narrati. E c'è una loro disposizione nello spazio: costellazioni che variano con lo sfogliarsi e il combinarsi delle pagine, ordinate su una linea del tempo attraverso mutevoli orizzonti di spazio: "Un brevissimo spazio di tempo attraverso brevissimi tempi di spazio" annota Stephen passeggiando sulla spiaggia di Sandymount.

"The proteiform graph itself is a polyhedron of scripture"⁴

Do a questo paragrafo lo stesso titolo dell'intero *paper* scritto per il simposio poiché l'indagine grafica, che ne fu il punto di partenza, divenne la base di ogni ulteriore indagine, studio o progetto intorno a *Giacomo Joyce*.

Una rappresentazione grafica ha lo scopo di rendere evidenti, nella trasparenza delle forme geometriche, relazioni, valori e processi conformi a un ente, a un sistema o a un fenomeno dato. Nulla aggiunge, di norma, a quanto già calcolato, verificato, acquisito se non una maggiore chiarezza, una plasticità visiva nella presentazione dei dati dovuta a una maggiore conformità della descrizione all'oggetto o all'aspetto che di esso si intende evidenziare. Cosa avrebbero aggiunto i grafici, maniacalmente impegnato a produrre nel febbraio del 1997, a quanto in *Giacomo Joyce* non fosse già manifesto? Cosa avrebbero enfatizzato più di quanto non fosse già evidente? Così ne scrivevo in una e-mail a Donatella Pallotti⁵:

⁴ J. Joyce (1975 [1939]), *Finnegans Wake*, London, Faber and Faber, 107.

⁵ Donatella Pallotti fu - e continua ad essere - il punto di riferimento privilegiato, di comunicazione e di scambio, di tutte le mie attività intorno a *Giacomo Joyce*, dagli studi alla traduzione, dai seminari a questo medesimo *excursus*. Le mie e-mail erano uno strumento, un modo di far precipitare, di dare forma e sostanza ai miei turbinii di pensiero. Se le cito direttamente, invece di parafrasarle, è perché, nella loro letteralità, mi restituiscono il clima di quei momenti, di quei giorni di appassionata indagine, di comune ardore, intorno a *Giacomo Joyce*.

La *messa in grafico* di Giacomo Joyce nasce dal desiderio di possedere, abbracciandola in un solo sguardo, l'intera struttura del testo; muove dalla necessità di osservarne la sintassi globale, di coglierne il ritmo fondamentale di scrittura e di vuoto, di epifanizzare la sua intima, segreta connessione dinamica. Ciò che mi aspetto è che i grafici facciano affiorare, come d'incanto, l'immagine di una verità profonda celata in superficie, il codice di un segreto nascosto eppure mostrato, le leggi intime di un universo integralmente dispiegato sotto i nostri occhi. Mi aspetto che ogni grafico costituisca, in forma e misura diverse, una risposta alla domanda d'esordio «*Who?*» rivolta all'opera stessa: *Who is Giacomo Joyce?*

Cos'è? Com'è? Chi è? *Integritas, consonantia, claritas*: la mia indagine grafica intendeva rispondere, ancora stephenianamente, a queste domande *epifaniche*. Ma indagare non-visivamente la natura visiva del testo non mi sembrava un'operazione coerente e adeguata all'oggetto: l'aspetto grafico andava indagato graficamente, l'immagine attraverso l'immagine. Elevato quindi il grafico a strumento di indagine testuale adeguato e coerente con *Giacomo Joyce*, per ottenere i dati su cui basare i miei grafici tradussi in entità numeriche (l'accuratezza, in certi casi, è misura) le sue diverse occorrenze di scrittura e di vuoto. Il modo più ovvio mi sembrò quello di misurare – naturalmente sul facsimile del manoscritto in dimensione originale – le ampiezze delle aree orizzontali su cui insistono la scrittura e il bianco, attribuendo valori positivi alle prime e negativi alle seconde. Inseriti i dati in *Excel*, selezionai una serie paradigmatica di quattro grafici da applicare ad ogni pagina e quindi all'insieme delle sedici pagine: un *grafico a colonne sovrapposte*, un *istogramma in pila*, un *grafico a linee* e un *grafico a superficie tridimensionale*.

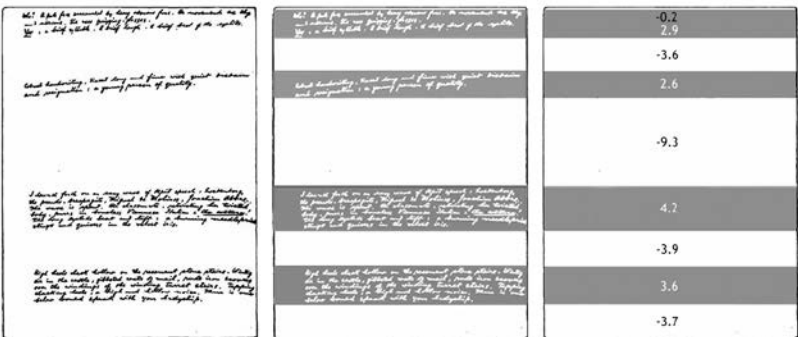
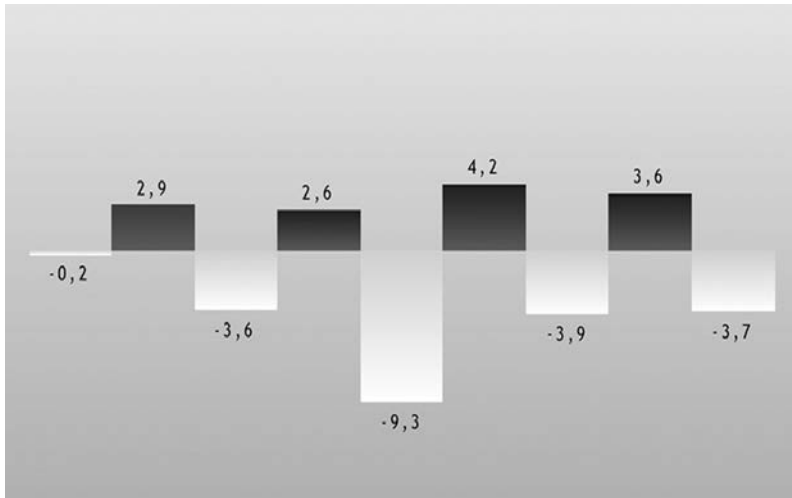


Grafico a colonne sovrapposte

Il *grafico a colonne sovrapposte* – che qui figura applicato alla prima pagina – era talmente analogo alla disposizione della scrittura sul foglio da risultare praticamente tautografico. Una tautologia non del tutto priva di senso. Così ne scrivevo:

Di primo acchito, l'istogramma non fa che enfatizzare quanto la pagina mostra già di per sé: l'alternarsi di fasce grigie e bianche non fornisce alcun tipo di informazione che non sia già veicolato dalla pagina scritta. Eppure, è proprio la cancellazione della scrittura che permette, in un certo senso, di *astrarre* lo sguardo. Ricondotti alla pura dimensione geometrica, la scrittura e il bianco assumono valori omogenei, diventano commensurabili; nell'astrazione geometrica, che mette sullo stesso piano la scrittura e il bianco, la scrittura evapora e si cristallizza il ritmo, la frequenza, il respiro, il codice, la matrice compositiva della pagina. E si evidenzia un implicito valore iconico: la pagina è già di per sé un istogramma, vale a dire un modo in cui il testo rappresenta, auto-graficamente, se stesso.

La cancellazione della scrittura inscriveva il bianco nel sistema del testo, il secondo non più supporto della prima, ma entrambi frequenza testuale, spettro di scrittura e di bianco.



Istogramma in pile

L'istogramma in pile, applicato alla stessa pagina, presentava i valori positivi della scrittura come rettangoli scuri eretti al di sopra dell'asse delle ascisse, i valori negativi del vuoto come rettangoli bianchi alternati e rispecchiati al di sotto dell'asse. Una diversa disposizione dei dati consentiva di cogliere, in un solo sguardo, la distribuzione e i pesi delle aree bianche o scritte che si elevavano o scendevano al di sopra e al di sotto del livello zero. Da notare che la *linea di inesistenza* del testo non era il bianco ma lo zero, valore in cui né il bianco né la scrittura trovavano la loro misura. Anche in questo caso, il bianco veniva raffigurato come parte imprescindibile del testo, non-scritto, ma testo esso stesso.

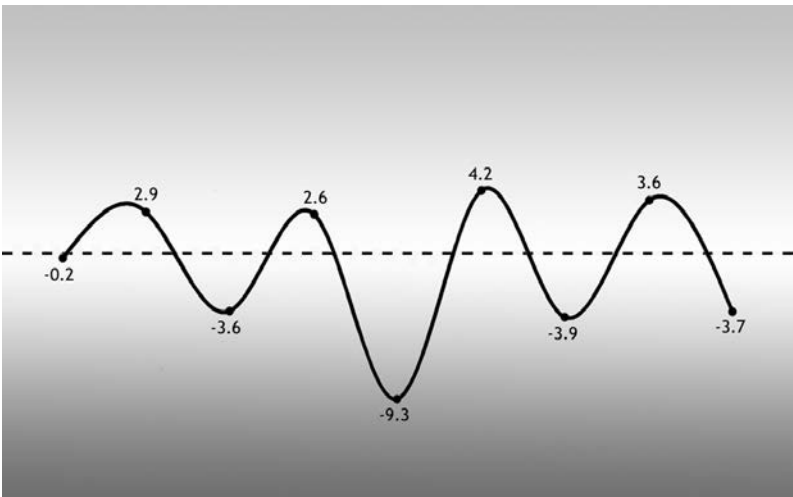


Grafico a linee

Il *grafico a linee*, una curva che emergeva e affondava al di sopra e al di sotto dell'asse delle ascisse, non aveva più alcuna analogia visiva con la pagina scritta ma disegnava un'onda la cui ampiezza, aumentando e diminuendo al di sopra e al di sotto dello zero, reinterpretava l'immoto rispecchiarsi dei dati dell'istogramma in pile come uno scarto dinamico tra entità di scrittura e di vuoto.

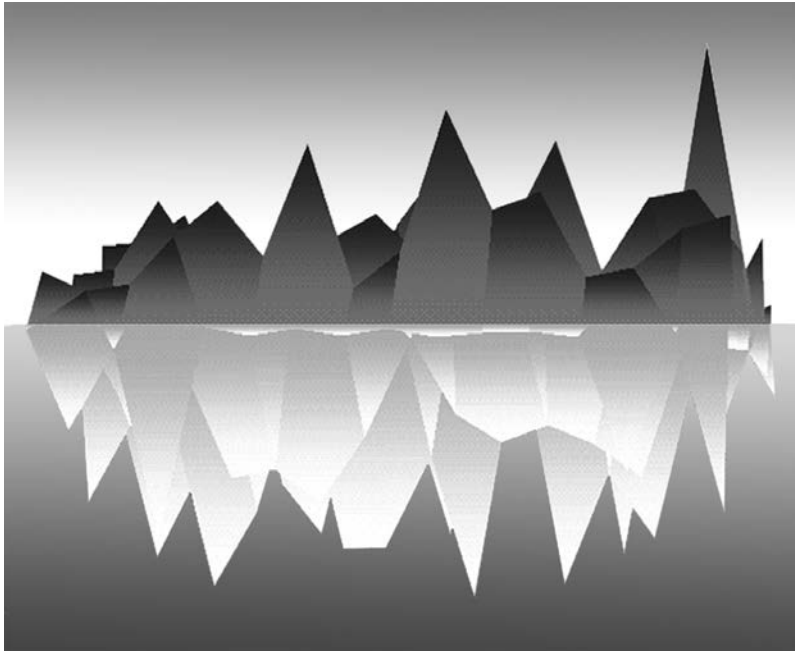


Grafico tridimensionale (Iceberg)

Il *grafico a superficie tridimensionale*, basato su tutte le pagine di *Giacomo Joyce*, si presentava come un insieme di picchi e di abissi che ricordavano le parti emerse e sommerse di un iceberg. Perduta l'analogia con la pagina grafica e con la sua astrazione matematica, questo grafico acquisiva una dimensione metaforica che, trasfigurando i dati, lasciava immaginare *Giacomo Joyce* più di quanto gli altri non lo descrivessero. *L'Iceberg*, con la sua parte emergente inferiore alla parte immersa, poteva rappresentare efficacemente *Giacomo Joyce* come scrittura affiorante e scrittura sommersa, la seconda preponderante rispetto alla prima, ma entrambe testo: testo scritto e non-scritto.

Un *grafico a radar*, basato come l'iceberg sull'intera serie dei dati, fu quanto di più eloquente potessi ottenere da una rappresentazione puramente grafica. Così rispondevo, nel merito, ad una lettera di Paola Pugliatti:

Tu parli di suggestione estetica, ed effettivamente anch'io sono rimasto esteticamente folgorato quando ho visto comporsi sotto i miei occhi il primo grafico a radar. Fu un'epifania: l'epifania del sistema testuale,

chiuso e dinamico di *Giacomo Joyce*. Chiamarlo *Mandala* fu tutt’uno con il vederlo apparire.

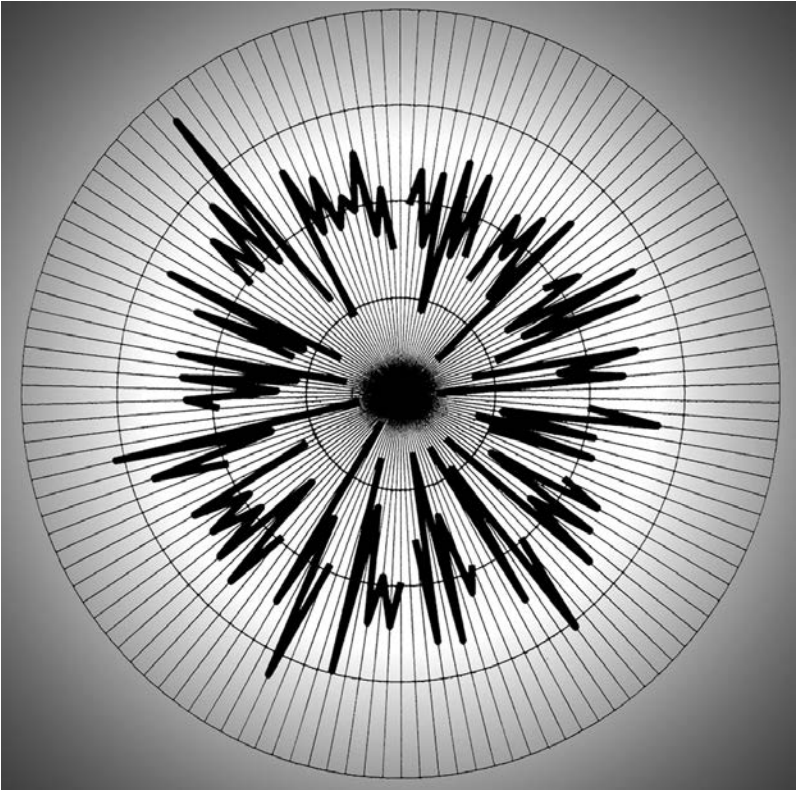


Grafico a radar (Mandala)

Nel *Mandala*, i valori numerici sui quali avevo basato tutti gli altri grafici si manifestavano, in virtù della forma circolare del grafico e della linea d’onda che legava i dati, come un sistema concluso, intimamente coerente e dinamico, i cui dati oscillavano tra valori estremi. Se nell’*Iceberg* il testo si presentava come un volume plastico, nel grafico a radar diventava spazio: *spazio circoscritto*, cosmo e mandala insieme. *Giacomo Joyce* vi era rappresentato come un universo in espansione verso un valore estremo perimetrale e al tempo stesso in contrazione verso un valore estremo centrale senza mai raggiungerli. In *The proteiform graph itself...* precisavo:

Nella disposizione dei dati, il centro del radar corrisponde al massimo di vuoto (la pagina bianca), il perimetro esterno al massimo di scrittura (la pagina scritta). Se le pagine di *Giacomo Joyce* fossero integralmente scritte, il testo vi sarebbe rappresentato da un cerchio, se totalmente bianche, da un punto. Essendo, invece, ogni sua pagina scritta solo *in una certa e sempre diversa misura*, viene rappresentato da una linea irregolare oscillante tra i valori estremi del cerchio e del punto. Un diagramma chiuso e frastagliato in ragione degli scarti, più o meno ampi, registrati fra i valori di scrittura e di vuoto. (Frattaroli, in Ruggieri 1999, 310-311; trad. mia)

Nel *Mandala*, il dualismo spazio-temporale di *Nebeneinander* e *Nacheinander* si risolveva in un grafico in cui il tempo e lo spazio erano perfettamente integrati.

Nel grafico a radar, la disposizione circolare dei dati si integra e si combina con la loro disposizione radiale. L'alternarsi spazio-temporale della scrittura e del bianco viene ricodificato in oscillazione di grandezze tra forze centripete (in contrazione verso il bianco) e centrifughe (in espansione verso la scrittura). Il vuoto e la scrittura sono dati in tensione tra i limiti interi di un orizzonte chiuso: il contorno frazionario compreso tra cerchio e punto è la rappresentazione di un loro stato di equilibrio – mi chiedo se non *uno* fra i molti possibili – di *Giacomo Joyce*. (*Ibidem*)

Elaborai diverse configurazioni *cosmiche* dello stesso grafico a radar (*Costellazione*) e altri ne produssi sulla base di nuove misurazioni effettuate non sulle aree dei blocchi, ma sulle altezze delle singole righe di scrittura (*Galassia*). Avrei potuto proseguire all'infinito...

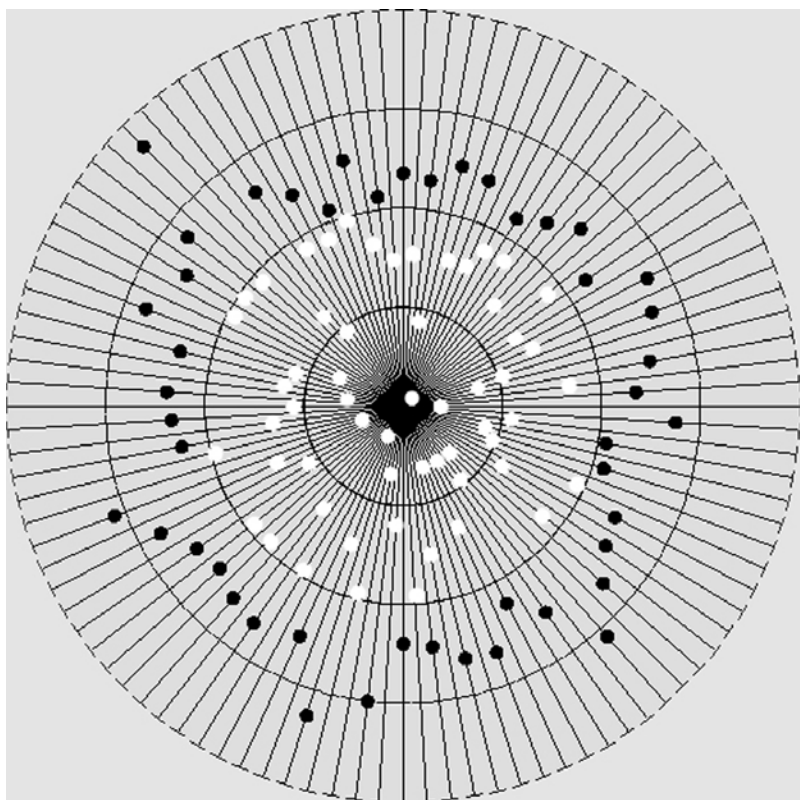


Grafico a radar (Costellazione)

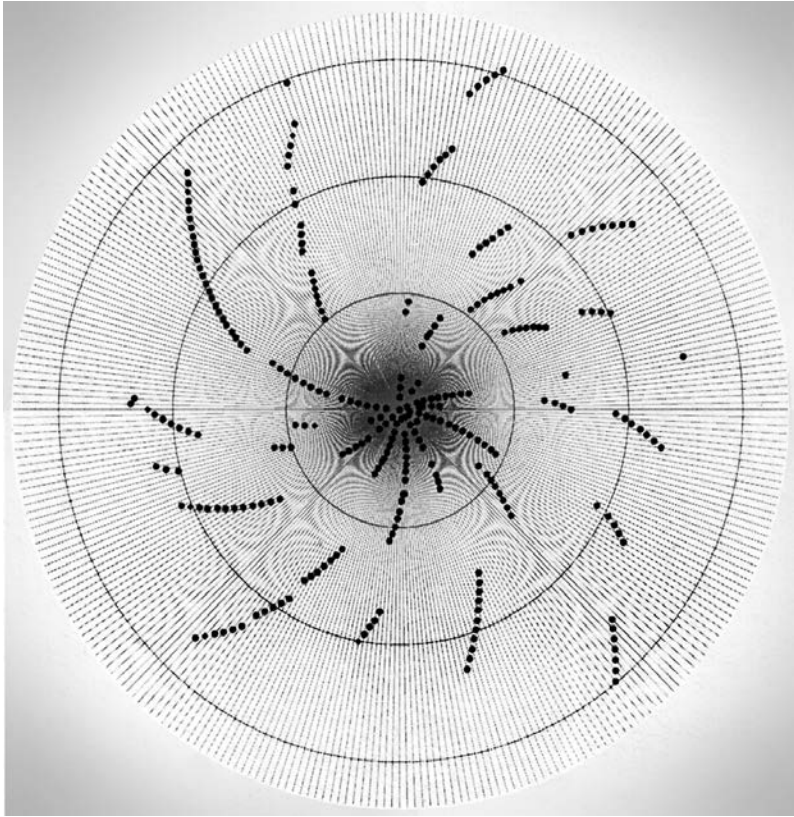


Grafico a radar (Galassia)

De graphicorum libidine

La proliferazione inarrestabile dei grafici, se da un lato mi appariva come un ridondante gioco visivo di immagini, al contempo isomorfe e tautologiche, dall'altro non smetteva di affascinarmi. Modi e modi di visualizzare qualcosa che da un lato era ovvio (visibile a occhio nudo), mentre dall'altro restava, in ogni caso, inafferrabile (da cui l'inesauribilità delle rappresentazioni). In un'altra delle mie e-mail a Donatella Pallotti confessavo:

Dove conduca la mia ricerca, non lo so, ma mi attira, letteralmente, la direzione in cui mi attrae. Ero partito dal desiderio di un solo grafico da realizzare a mano su carta millimetrata e sono arrivato a più di ottanta, tutti di forma diversa.

Ogni volta è un'emozione nuova, resa nuova da una diversa immagine, da una diversa trasfigurazione, da una diversa sfumatura nella descrizione dello stesso oggetto, dalla risposta dovuta a un diverso modo di organizzare, combinare, interrogare gli stessi dati. Che tutto sia solo una questione di mania, di perverso piacere? Cosa c'è, in fondo, di così inafferrabile da alimentare continua insoddisfazione per quanto già afferrato? Cosa c'è da sapere che già non si sappia? Cosa c'è da scoprire che non sia già manifesto? Cos'è che non si lascia dire?

In *Giacomo Joyce*, l'immagine grafica è già di per sé una prima epifania della scrittura, del suo emergere in nero d'inchiostro dal bianco della pagina da cui si distingue e distacca, e i grafici altro non erano se non immagini trasfigurate dell'immagine grafica primaria che è *Giacomo Joyce*. Ogni grafico organizzava i dati in base a un diverso principio statistico ed estetico insieme, ed ognuno diventava, in misura diversa, un'immagine (trasmutata? metaforica? isomorfa?) che parlava di *Giacomo Joyce* o attraverso la quale *Giacomo Joyce* rivelava la sua natura di testo. Erano solo inutili superfetazioni transgeniche generate dalle matrici binarie, codificate in scrittura e vuoto di *Giacomo Joyce*? Ma se così non era, a cosa rispondevano? Senz'altro al mio piacere di trasfigurare in forma grafica – qualcosa che accompagna sempre il mio lavoro, che applico ai più disparati aspetti, che è in me irrinunciabile e inspiegabile come la passione per i luoghi deserti e gli edifici abbandonati – ma in questo piacere si inscriveva il raggiungimento di un obiettivo (o di un più alto godimento): rappresentare il testo come un sistema in cui la *scrittura* e il *vuoto* – trasfigurati nelle ampiezze di un'onda, nei volumi emersi e sommersi di un iceberg o nelle tracce energetiche di un cosmo dinamico e chiuso – potessero essere considerati come espressioni inscindibili di una stessa *fisica testuale*.

Graficizzare *Giacomo Joyce* era quindi un modo – uno dei modi – di enfatizzarne la lettura visiva, di leggerlo senza leggerlo. Non fosse stato così, la mia indagine, idealmente condotta sul testo senza entrare nella scrittura, non sarebbe stata concepibile. Incentrata sulla sola disposizione grafica, riposava sulla certezza che l'immagine visiva fosse parte integrante della lettura dell'opera letteraria e che le sue ricerche dovessero necessariamente convergere con quelle specificamente linguistiche, poiché se era impensabile analizzare il testo al di là della sua disposizione grafica, era altresì impossibile che questa non fosse in qualche modo coerente con quanto espresso nella scrittura. Così concludevo la mia lettera:

Al momento, la mia inarrestabile elaborazione di grafici alimenta e si alimenta, essenzialmente, di un'ipotesi, se non di una certezza: che il

senso della disposizione del testo sulla pagina, dell'alternarsi mutevole di scrittura e vuoto, non si esaurisca nella semplice valenza grafica, ma che abbia un irrinunciabile, irriducibile, inconvertibile valore testuale.

Tra i valori testuali di *Giacomo Joyce* c'è anche la resistenza all'essere decifrato, spiegato: letteralizzato. Una resistenza che è parte integrante dell'espressione del testo e che non può essere forzata ma percepita, saggiata, assaporata. La mia *graphicorum libido* era anche il piacere di moltiplicare le forme e di acuire la percezione di questa resistenza.

“Whirling wreaths of grey vapour”⁶

E venne il giorno in cui la *fuzzy logic* – vaga, grigia, sfumata, polivalente – mi sembrò poter definire concettualmente quanto i grafici avevano enfatizzato visivamente, illuminare di una diversa luce quella stessa verità evidente e al tempo inafferrabile.⁷

La logica *fuzzy* descrive oggetti o fenomeni le cui verità occupano i gradi intermedi (grigi, frazionari) tra gli estremi di una logica bivalente (bianco/nero, 0/1) alla quale non possono essere *arrotondati* senza che sia tradita la loro stessa natura di oggetti o di fenomeni. Da un punto di vista *fuzzy*, ogni pagina di *Giacomo Joyce* può essere intesa come il risultato di un'intersezione tra l'insieme della pagina bianca e l'insieme della pagina scritta. Essendo ogni sua pagina *scritta* e *non-scritta* in una misura diversa dall'altra, ognuna occupa un differente grado nella scala dei *grigi* compresi tra il bianco assoluto del foglio e il nero pieno della scrittura. Da un'angolazione *fuzzy*, quindi, che *Giacomo Joyce* sia costituito di parti vuote e parti scritte implica che ogni sua pagina debba essere considerata “*scritta* E *non-scritta*” insieme: non completamente vuota né completamente scritta, ma scritta in una misura compresa tra 0 (la pagina completamente bianca) e 1 (la pagina completamente scritta):

$$P_{\text{bianca}} < P_{GJ} < P_{\text{scritta}}$$

⁶ *Giacomo Joyce*, qui p. 102.

⁷ I principi della *fuzzy logic* sono tratti dal libro di Bart Kosko, *Fuzzy Thinking: the New Science of Fuzzy Logic* (1993; trad. it. di A. Lupoli, *Il Fuzzy-Pensiero. Teoria e applicazioni della logica fuzzy*, 1995).

Secondo la logica bivalente, nella proposizione “*scritta* E *non-scritta*” valgono i principi aristotelici di non contraddizione e di esclusione in base ai quali “*A* non implica *non-A*” negandosi che *A* possa essere se stesso e insieme il suo contrario: “*A* = *non-A*”. Secondo la logica *fuzzy*, invece, la proposizione “*A* = *non-A*” è valida, affermandosi che *A* possa essere se stesso e insieme il suo contrario, da cui consegue che “*A* implica *non-A*” e “*non-A* implica *A*”. Sostituendo i termini: “*scritto* = *non-scritto*” ovvero: “la *scrittura* implica il *non-scritto*”, “il *non-scritto* implica la *scrittura*”.

Anche la logica *fuzzy*, come già i grafici, mi proponeva di porre il bianco sullo stesso piano della scrittura, di considerarlo equidistante dal testo quanto la scrittura stessa, e quindi di definire *Giacomo Joyce* come *scritto* e *non-scritto* insieme, senza arrotondamenti di sorta (riduzione allo zero o all’unità dei valori intermedi). Arrotondare *Giacomo Joyce* significherebbe, infatti: o elidere il vuoto quale entità semanticamente trascurabile, assumendo soltanto la scrittura come tutto il testo (lo scritto è leggibile mentre il vuoto non lo è) o considerarlo un libro bianco, non-ancora-scritto, non-ancora-testo (non è forse un’opera difficilmente o forse del tutto inclassificabile?). Questa seconda ipotesi ci apparirà meno paradossale della prima se consideriamo che il vuoto, preponderante rispetto alla scrittura, sarebbe il limite più vicino in un’operazione di arrotondamento. Rimanendo all’interno di una prospettiva *fuzzy*, entrambe le ipotesi estreme (pagina scritta/pagina bianca) implicano una percentuale di verità: in una certa misura, i sintagmi scritti sono gli unici leggibili e, al tempo stesso, il testo è, in una certa misura, ancora da scrivere. Tra le due ipotesi, va registrato un passaggio di dimensione testuale, uno scarto qualitativo nelle nozioni stesse di scrittura e di lettura.

Tornando all’inizio di questo capitolo, la condensazione e la rarefazione forzate in atto nei primi due esperimenti di trasposizione tipografica, non costituivano forse due arrotondamenti, orientati verso la scrittura o verso il vuoto, di un testo che occupa una posizione intermedia, frazionaria fra due valori interi? Quanto alla sua inclassificabilità, non è forse direttamente proporzionale alla misura in cui al tempo stesso è e non è questa o quella forma di discorso? Traducendo: in cui può essere considerato un insieme o un sistema *fuzzy*?

In *Nookshotten*, Pugliatti citava i diversi modi in cui *Giacomo Joyce* è stato definito dai critici: “prose sketches”, “visual poem”, “vignettes”, “collection of impressions and moods”, “love poem”, “sketchbook”, “interior dialogue”, “interior monologue”, “epiphanic narration” (Pugliatti, in Ruggieri 1999, 293). Compiendo un’operazione *fuzzy* di sintesi, Melchiori ne dà la definizione più pertinente: “Ha elementi che appartengono alla storia, al diario, al saggio, all’autobiografia e al poema lirico, anche se non appartiene a nessuno di questi generi” (Melchiori 1994, 55): un vero ipercubo!

“A form of speech: the lesser for the greater”⁸

Nel mio saggio scritto per il simposio, non accennavo, curiosamente, al concetto di “entropia *fuzzy*”, sebbene fosse parte integrante della mia indagine come attestano i relativi grafici conservati da allora. La mia omissione fu probabilmente dovuta a un problema di economia del discorso o forse a un’indagine non ancora sufficientemente approfondita: due buoni motivi, in ogni caso, per tornarvi sopra e inscrivere in questo *envoy*. Tanto più che il concetto di entropia *fuzzy* mi appare, oggi, il più rilevante, in quanto viene a evidenziare una correlazione formale, un isomorfismo tra il sistema grafico e quello linguistico del testo. Le considerazioni che seguono potranno sembrare bizantine, ma mi dispongo a correre il rischio.

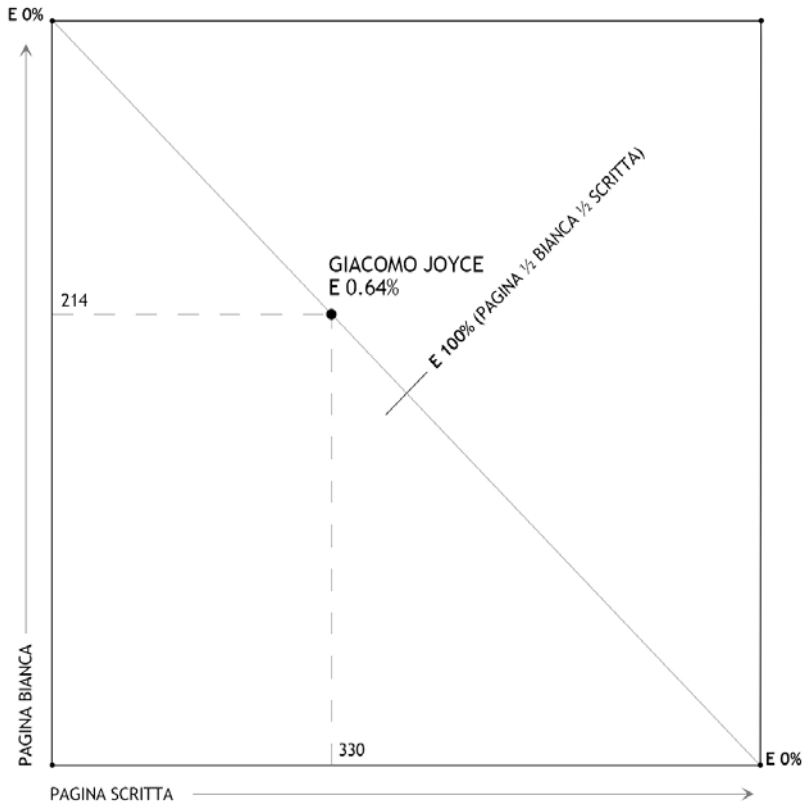
In un sistema *fuzzy*, l’entropia – ovvero il grado di indeterminazione o disordine in un sistema statistico – indica la misura in cui un certo elemento appartiene a quel sistema, nel nostro caso, la misura in cui la scrittura e il bianco appartengono al sistema grafico-testuale di *Giacomo Joyce*. Dal momento che né la scrittura né il bianco ricoprono l’intera estensione del testo ma l’una è sempre il sottoinsieme dell’altro, l’entropia misura la loro reciproca inclusione, la loro mutua appartenenza, in altre parole: la qualità *fuzzy* di *Giacomo Joyce*.

Se consideriamo le pagine di *Giacomo Joyce* come sottoinsiemi del testo e i sintagmi di scrittura come sottoinsiemi delle pagine, possiamo calcolare i valori di entropia risultanti dalla relazione tra l’ampiezza di ciascun sintagma, o dalla somma delle ampiezze dei sintagmi presenti in una pagina, in rapporto all’estensione invariabile del foglio in cui si trovano iscritti. In ogni pagina, la scrittura contiene il bianco (il sottoinsieme contiene l’insieme) in una certa misura: se la riduciamo a zero (ad un insieme vuoto) non lo conterrà affatto; se la espandiamo fino a coprire la pagina, equivarrà alla pagina stessa. Tutte le pagine di *Giacomo Joyce* oscillano tra questi due estremi e il loro grado di entropia *fuzzy* può essere calcolato dividendo la misura inferiore della scrittura per la maggiore della pagina: *the lesser for the greater!* Ai casi estremi – se fossero dati – l’entropia scenderebbe allo 0% sia nella pagina completamente scritta sia in quella assolutamente bianca ($0 : 1 = 0$), mentre salirebbe al 100% nella pagina in cui la scrittura e il bianco risultassero esattamente a metà ($\frac{1}{2} : \frac{1}{2} = 1$). Nessuno dei tre casi si verifica in *Giacomo Joyce*.

⁸ *Giacomo Joyce*, qui p. 78.



Osservando il grafico delle PAGINE, i valori di entropia calcolati per ognuna di esse appaiono allineati lungo una stessa diagonale, ma diversamente posizionati tra le estremità e il centro in ragione del rapporto tra le ampiezze di scrittura e di bianco rilevate in ogni singola pagina. Delle sedici pagine – che nel grafico appaiono accoppiate come il *recto* (dispari) e il *verso* (pari) degli otto fogli cui appartengono – solo due oltrepassano il centro verso la scrittura (la 11 e la 15), le altre quattordici verso il bianco; di queste ultime, cinque si situano nella metà della diagonale più vicina al bianco, nove in quella più vicina al centro. La pagina con minore entropia è la 4 (0,27%), quella con la maggiore è la 12 (0,85%); le pagine 2 e 14 presentano lo stesso livello (0,36%).



Entropie, TESTO

Nel grafico del TESTO, la percentuale di entropia dell'intero *Giacomo Joyce* appare fissata al 64%. Le fasce di ampiezze della scrittura (214) e del bianco (330) sono calcolati sull'intera area del testo (544). Il punto di entropia cade sulla semi-diagonale tra il centro e l'estremo del bianco e, in questa, nel quarto più prossimo al centro, vale a dire al suo valore massimo.

Solo nel caso in cui le pagine di *Giacomo Joyce* fossero completamente scritte la sua entropia sarebbe uguale a zero, è quindi la presenza del bianco a rendere entropico il sistema del testo. È questo un altro modo di affermare il valore testuale del *non-scritto* in *Giacomo Joyce*. Ma se ci limitassimo al sistema grafico-visivo, non aggiungeremmo molto a quanto già osservato con i grafici. Di per sé, una pagina con percentuale di entropia al 100% non è più interessante di una al 27%, il concetto

di entropia assume senso solo se applicato all'intero sistema grafico in cui si rispecchia e cifra l'intero sistema testuale di *Giacomo Joyce*. Sul piano grafico, è la relazione fra la scrittura e la pagina bianca ad essere *fuzzy*, non la scrittura o il bianco in sé. Sul piano testuale, invece, il sintagma di scrittura può essere considerato già di per sé di natura *fuzzy*. Domande quali: “quanto non-scritto contiene la scrittura?” o “quanta scrittura contiene il non-scritto?” acquisiscono pieno valore se riferite ad equivalenti sintagmi di *lettura*.

La composizione epifanica – alla quale, *in una certa misura*, tutte le definizioni sopra elencate rinviano – non è forse descrivibile come un testo *scritto e non-scritto* insieme? E non solo per la frammentarietà, la marginalità, la lacunosità, l'incompletezza dell'evento registrato e della scrittura in cui si manifesta, ma anche per il carattere soggettivo dell'esperienza epifanica: la *claritas* di cui parla Stephen, sebbene fissata nella scrittura, si compirà, a rigore, solo nella mente del lettore in cui si rivelerà. Se questo è vero per ogni epifania, lo sarà a maggior ragione per *Giacomo Joyce*, il quale non è una raccolta ma un insieme coerente, un *sistema* in cui ogni composizione è connessa, in maggiore o minore misura, con tutte le altre di cui si compone. Ciò estende e modifica, anzi eccede il concetto stesso di epifania: l'insieme non equivale alla pura somma degli istanti epifanici, ma ad un ulteriore, non lineare, complesso, dinamico livello di percezione, lettura, coscienza⁹.

Viene naturale associare l'entropia alla minaccia di uno stato irreversibile di stasi, silenzio, impossibilità: l'entropia comporta, normalmente, indisponibilità energetica e quindi stasi, silenzio o impossibilità proporzionali al suo valore. Ma l'entropia *fuzzy* introduce una dimensione dinamica in questo concetto: entropia è anche indeterminatezza, polivalenza, vaghezza, qualità *fuzzy* per eccellenza. “Se un sistema è *fuzzy*” scrive Kosko “ossia se un elemento gli appartiene in una certa misura, allora è indeterminato o vago in una certa misura. È la misura di questa indeterminatezza che l'entropia indica” (Kosko 1995, 152).

La logica *fuzzy* ci consente di immaginare *Giacomo Joyce* come un universo testuale in cui ciò che non è determina, in una certa misura, la natura di ciò che è, e ciò che è, in una certa misura, in virtù di

⁹ Donatella Pallotti descrive questo rapporto come un contrappeso tra forza centripeta e tensione centrifuga: “Counterpoised to this ‘centripetal’ force which impels us towards the detail is a powerful ‘centrifugal tension’. Revealingly, through a highly sophisticated web of different relationship, each unique and discrete paragraph appears to be interwoven, at different level, with all the other paragraphs” (Pallotti, in Ruggieri 1999, 340).

ciò che non è. L'entropia *fuzzy* – calcolata sulla grafia, ribaltata nella scrittura, proiettata sulla lettura – può essere considerata l'equilibrio instabile e insieme inesauribile tra tutti i sintagmi in tensione. Esistono sistemi chiusi i quali, a certi particolari livelli di organizzazione interna, non perdono mai energia. Possiamo immaginare *Giacomo Joyce* come un sistema chiuso (già il grafico del *Mandala* lo rappresentava così) in cui il bianco, rendendo discreto e discontinuo il testo, determina una rete inesauribile di relazioni dinamiche – sinaptiche direi – fra le sue cinquanta cellule di scrittura finita, statica, immobile: epifanica.

L'entropia di un'opera d'arte diventa negativa nel momento in cui la scrittura visibile è inferiore alla scrittura invisibile che l'opera conserva/cede: non è forse questo il caso di *Giacomo Joyce*? Ogni suo sintagma non è forse intersezione di un discorso più ampio, superiore e a se stesso e alla somma di tutti i sintagmi di cui si compone?

"My words in her mind"¹⁰

Il passaggio dalla logica *fuzzy* alle Reti Neurali Artificiali fu temerario, ne convengo, però non meno conseguente e affascinante. Fu forse per questo che divenne oggetto di acerrime critiche da parte di uno studioso joyceano (dall'obliato nome), evidentemente non abbastanza uso a leggere il di tutto e il di più nella sterminata produzione critica di cui l'opera del Nostro è stata ed è tuttora oggetto. Ma, a dispetto delle misurazioni e dei grafici, delle logiche e delle percentuali, il mio sguardo non si pretendeva freddamente analitico, distaccato, scientifico, anzi, diventava sempre più empatico, appassionato, esteticamente teso.

Così ragionavo: se, in *Giacomo Joyce*, la lettura di ogni nuovo sintagma modifica la conoscenza acquisita dalla lettura di quelli passati, riconfigurando ogni volta i pesi nell'equilibrio del sapere appreso e le attese di quello a venire, allora leggere *Giacomo Joyce* è apprendere e insieme imparare ad apprendere *Giacomo Joyce* da *Giacomo Joyce*, un testo che non prefigura una mente in cui fissarsi ma, a rigore, in cui espandersi.

Ciò che mi attraeva era l'idea che una RNA¹¹ avrebbe potuto rappresentare il sistema testuale di *Giacomo Joyce* non più come

¹⁰ *Giacomo Joyce*, qui p. 100.

¹¹ Le RNA non sono programmi chiusi a cui sia stato impartito un numero più o meno dettagliato di regole, ma sistemi aperti, vuoti, capaci di *apprendere* le proprie regole a partire da un insieme di dati reali forniti come input.

grafico bidimensionale ma come *grafo* n-dimensionale, restituire così la complessa rete di relazioni intercorrente fra tutti i sintagmi di scrittura e di vuoto. Nella mia prima indagine, in cui mi limitai a fornire i dati già utilizzati per i grafici, la rete si *raffreddò* dimostrando di aver trovato una *ratio* nella distribuzione grafica del testo. Quale fosse la coerenza trovata non fu dato saperlo. Continuando a interrogare la rete, avrei forse potuto chiederle di configurare altre disposizioni di *Giacomo Joyce* sulla base delle regole apprese dalla sua stessa *dispositio* e saggiarne la *quidditas* per confronto. Non era forse un'ipotesi seducente?

Riaprendo i file con i miei appunti di allora, ho trovato meticolosi database – di cui oggi quasi stento a riconoscermi l'autore – preparati come cibo per reti autopoietiche¹² in grado di apprendere da *Giacomo Joyce* il fascio di relazioni intercorrenti tra tutti i suoi sintagmi, scritti e non-scritti. Non so dove mi avrebbero portato ma, se mi fermai, fu forse perché, al di là delle difficoltà contingenti, l'esperienza mentale era stata compiuta, la meta essenziale raggiunta: immaginare *Giacomo Joyce* come un sistema complesso e la Rete Neurale come un *ideale* lettore generato dallo stesso *Giacomo Joyce*. Ciò che, idealmente, ogni lettore diviene semplicemente leggendo *Giacomo Joyce*.

In *The proteiform graph itself is a polyhedron of scripture* (Frattaroli, in Ruggieri 1999) sintetizzai e portai a conclusione, in un modo che oggi non potrei riproporre con equivalenti argomenti e parole, l'indagine grafica e concettuale tratteggiata in questo capitolo. Per concluderla, quindi, non posso che rinviare a quelle conclusioni e ascriverle al discorso attuale così come le esposi nei due ultimi paragrafi del saggio: “*Chimera*” e “*La mente di Giacomo Joyce*”.

Chimera¹³

Giacomo Joyce è il laboratorio genetico in cui Joyce dà vita a una creatura intermedia: la *chimera* (nel senso dell'animale mitico) letteraria che è lo stesso *Giacomo Joyce*.

In *Giacomo*, Joyce ci consegna un *insieme discreto* di micro-narrazioni che molti studiosi sono concordi nel definire *epifaniche*. Alcuni lo

¹² Le RNA possono apprendere connettendo modelli di *input* a modelli di *output* imposti come target (reti Etero Associate), o, al contrario, individuare autonomamente i propri target associando modelli di *input* reali a se stessi (reti Auto Associate o Auto Poietiche), creandosi, in altre parole, proprie rappresentazioni di modelli reali.

¹³ Frattaroli, in Ruggieri 1999, 314-316; trad. mia.

considerano poco più (o poco meno) di una raccolta di epifanie. Giorgio Melchiori lo definisce, più organicamente, una “narrazione epifanica” (Melchiori 1994, 55), io preferirei chiamarlo – più chimericamente (nel senso citato) – un *sistema epifanico*: flusso e costellazione insieme. Sono convinto, infatti:

- che la scrittura delle unità di *Giacomo Joyce* possa senz'altro dirsi di natura epifanica, ma che, in virtù del suo assetto grafico, l'insieme del testo si ponga ben oltre questa loro natura per muoversi in dimensioni che apparterranno allo *stream of consciousness* e alla scrittura di *Ulisse*;
- che in *Giacomo Joyce* accada a livello grafico qualcosa che in *Ulisse* e in *Finnegans Wake* avverrà esclusivamente al livello della scrittura.

Lo *stream of consciousness* – il cui spirito aleggia su tutto *Giacomo Joyce* – e i sintomi di una scrittura che sarà dell'*Ulisse*, non vanno cercati nello stile delle singole unità di scrittura, ma nel sistema globale del testo. Segmenti di natura epifanica fungono da entità di un sistema testuale non più epifanico, in cui si avviano soluzioni che apparterranno allo *stream of consciousness* e alla scrittura a venire. In *Giacomo Joyce* – per la prima volta nella sua opera – Joyce compie un'operazione che chiamerei di “messinscena *della* scrittura”:

- elimina la figura del narratore e *mette in pagina* la scrittura stessa; sostituisce, quindi, la narrazione di qualcosa con la manifestazione della cosa stessa (una più ampia accezione, forse, della nozione di epifania);
- rimuove il lettore dalla posizione di ascoltatore esterno e lo installa direttamente nella *posizione autoriale* della sua mente, come farà per gli *stream* di Bloom, di Molly e di Stephen (anche questa mutazione non è determinata da sostanziali variazioni nella scrittura delle singole unità, ma dal sistema globale del testo); lascia il lettore, quindi, *solo* di fronte alla scrittura, lo costringe a immagazzinare e aggiornare costantemente la corrente dei dati, a fondare il proprio sapere su uno stato iniziale d'inconsapevolezza e di equidistanza da essi.

Joyce compie l'esperimento “sulla propria pelle”: *Giacomo Joyce* è il primo e unico “flusso di coscienza” di Joyce, e Joyce – oltre ad esserne il soggetto e l'autore – ne è il lettore primo oltre che, ovviamente, il primo lettore.

La mente di Giacomo Joyce

Se la coscienza può essere considerata il prodotto di un insieme di eventi mentali in cooperazione/competizione fra di loro, dei quali solo i vincenti destinati a *formare* la coscienza (cfr. Dennett 1997, 171), ogni sua diretta espressione dovrebbe essere considerata, a rigore, non un discorso che *affiora alla*, bensì un discorso che *fonda la* coscienza.

Joyce rinuncia a un sistema testuale dispendiosissimo, quello sul cui narratore grava tutto il sapere, tutta la competenza possibile circa personaggi, eventi e cose, per collaudare un sistema estremamente più economico e potente, *esso stesso strumento di conoscenza e di pensiero*. In assenza di un soggetto narrante, il pensiero, il sapere e la mente stessa che pensa e conosce si “transubstanziano”, in *Giacomo Joyce*, nella *rete di relazioni implicata dall’insieme dei segmenti epifanici*. Nel primo caso, la conoscenza è già *data*, nel secondo, dev’essere *appresa*.

Giacomo Joyce è uno strumento per pensare pensiero non-scritto che quanto è scritto permette di pensare, scrittura del non-scritto, quindi, del non-scrivibile, scrittura che – nel linguaggio dei paradossi – non dicendo, dice di più, dice quanto non avrebbe potuto dire dicendo. Una semplice collezione di epifanie sarebbe stata del tutto inabile – proprio per l’assenza del vuoto a sostenere il peso di una coscienza e di una scrittura non-scritte, non-narrate, non-dicibili.

In *Giacomo Joyce*, l’autore implementa un sistema testuale in bilico tra *epifania* e *flusso*, sospeso tra due diverse dimensioni di scrittura della coscienza, un sistema i cui frammenti di consapevolezza epifanica rinviando, nel loro insieme, a un’ulteriore, increata epifania della coscienza. Un sistema mentale in cui qualcosa è, e insieme è qualcos’altro che *non è* ancora: una *costellazione* epifanica suscettibile di diventare *flusso*, una sorta di doppio stato, *corpuscolare* e insieme *ondulatorio*, della coscienza. Presi uno ad uno, i cinquanta paragrafi di *Giacomo Joyce* sono scorci di coscienza avvenuta; presi nel loro insieme, un orizzonte di coscienza a venire. Nello spazio di quest’orizzonte s’inscrive la complessa rete di relazioni che trasforma in *flusso epifanico* l’insieme discreto delle epifanie¹⁴.

¹⁴ Annoto oggi: questo doppio stato, e di scrittura e di coscienza, di ogni singolo frammento di *Giacomo Joyce* potrebbe essere descritto in termini di *parallaxe*, quale scarto di angolazione (spostamento di senso) tra la lettura di ogni singolo segmento e l’orizzonte di senso costituito dall’insieme dei segmenti, letti o non ancora letti, del testo. Anche lo scarto, irriducibile, tra la scrittura e il bianco, rinvierebbe ad un principio di *parallaxe*: il testo – non-vuoto e non-scritto

Ogni nodo epifanico è un evento di coscienza acquisito, strutturato e tradotto in scrittura; il tessuto delle connessioni, invece, è coscienza inacquisita, scrittura *in fieri*, in potenza. Solo una mente “esterna” che attualizzi, in lettura, i processi di potenziale connessione tra i nodi epifanici, è in grado di produrre tale scarto di coscienza e di scrittura. Questa mente è, in prima istanza, la mente di Joyce che, nel disporre le sue cinquanta composizioni epifaniche, fa di *Giacomo Joyce* lo strumento di un doppio scarto, della *sua* coscienza e della *sua* scrittura. Non risulterà così impensabile, ora, concepire *Giacomo Joyce* come un testo che, nel produrre senso, *si comporti come una mente*: un testo-corpo, sistema nervoso, sistema pensante e pensiero: mente di James Joyce espansa nella mente – e nella mente del lettore – di *Giacomo Joyce*.

Post-scriptum

Quanto esposto finora – dagli esperimenti empirici ai grafici, dalla logica *fuzzy* alle reti neurali – non è affatto necessario, va da sé, per leggere *Giacomo Joyce*, mentre leggere *Giacomo Joyce* è stato indispensabile a me per immaginarlo e immaginarlo ancora. Così chiudevo la mia ennesima e-mail a Donatella Pallotti:

Tutto questo non somiglia a una dimostrazione formale di qualcosa che avevamo già perfettamente intuito e che, per averlo intuito, ci ha portati a cercarne una dimostrazione?

Post-litteram

Come “Never know whose thoughts you’re chewing” (Penguin Books 1986, 140) è la definizione più illuminante, joyceanamente nascosta nelle pieghe di un monologo di Leopold Bloom, dello *stream of consciousness* in *Ulysses*, così “The proteiform graph itself is a polyhedron of scripture” (Joyce 1976, 107) è l’ineffabile definizione di *Finnegans Wake* in *Finnegans Wake*, significativamente posta da Joyce alla fine dell’interminabile elenco di possibili titoli del *mamafesta*, il manoscritto

– si situerebbe nello spazio tra i due estremi della scrittura e del bianco. E così, lo stesso scarto tra scrittore/lettore rispetto al testo scritto/non-ancora-scritto, potrebbe essere letto in termini di parallaxe. “Parallax. I never exactly understood. [...] Par it’s Greek: parallel, parallax” rimugina Bloom in un passaggio dei Lestrigoni in *Ulisse* (1986, 126).

trovato senza titolo di Anna Livia Plurabella. Per me, è la più calzante definizione *post-litteram* dell'*ur-mamafesta*, il manoscritto postumo, trovato anch'esso senza titolo, che è *Giacomo Joyce: grafo proteiforme e poliedro di scrittura* per la sua *grafia* autografa, per il *grafico* costituito dalla sua disposizione, per il *grafo* che si otterrebbe se si tracciassero (con ulteriore *grafico*) tutte le relazioni e i rimandi da una narrazione epifanica all'altra istituiti dalla discontinuità e dalla non-linearità del testo. Un ologramma dal senso indefinito, inesauribile e insieme inafferrabile; una instabilità semantica che in *Finnegans Wake* ricorre all'infinito mentre in *Giacomo Joyce* rinvia al vuoto, che è altra cosa che il nulla. *Giacomo Joyce*: il battito d'ali di farfalla che avrebbe generato, un giorno, il *chaosmos* di *Finnegans Wake*?



“My voice, dying in the echoes of its words”¹

In occasione del XVI International James Joyce Symposium, avrei voluto presentare, oltre alla nuova edizione di *fluidofiume*², un lavoro teatrale inedito su *Giacomo Joyce*. Ciò non fu possibile per la mancanza di risorse, sia temporali sia economiche, necessarie a sviluppare un progetto che, per la sua complessità, avrebbe esatto un periodo imprecisato di sperimentazione con nuove tecnologie acustiche e visive nonché di prove teatrali. Un periodo non ritagliabile nel tempo esiguo e chiuso a disposizione prima della data del Symposium.

Espongo il progetto dettagliatamente, anche se mai realizzato, perché fu uno strumento di lettura, di analisi, di interpretazione e di re-immaginazione del testo, una tappa ineludibile, quindi, nella mia esperienza conoscitiva di *Giacomo Joyce*.

Il verbo si fa carne

Come evinco dai miei lontani appunti, l'opera scenica, nelle due dimensioni dell'udibile e del visibile, avrebbe dovuto costituirsi esclusivamente e integralmente di testo. La dizione, il suono e la musica, così come la luce, l'immagine e lo spazio scenico, avrebbero dovuto attingere la loro materia poetica e musicale, acustica e visiva unicamente dal manoscritto.

Tutto l'udibile si sarebbe originato dalla scrittura fatta voce, suono: dalla semplice dizione di una frase al frammento acustico digitalmente più elaborato, non si sarebbe mai ascoltata materia diversa da quella vocale dell'interprete.

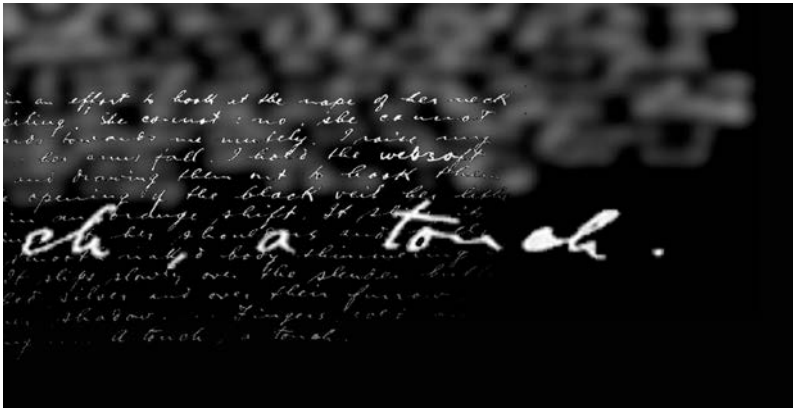
¹ *Giacomo Joyce*, qui p. 102.

² E. Frattaroli, *fluidofiume : ricorsi*, da *Ulisse e Anna Livia Plurabella* di James Joyce, Roma, Teatro Quirino, 15 giugno 2008. Interpreti: Franco Mazzi (Leopold Bloom), Mirella Mazzeranghi e Carlotta Caimi (Molly Bloom/ALP), Galliano Mariani (Stephen Dedalus), Patrizia Polia (soprano), Maurizio Zipoli (pianoforte), Enrico Venturini (percussione).

Tutto il visibile si sarebbe originato dal manoscritto fatto immagine, luce: la scrittura di Joyce, proiettata in negativo nello spazio, avrebbe funto sia da sorgente luminosa (inchiostro = luce) che da modulo compositivo di ogni immagine scenica.

Sia sul piano acustico che su quello visivo, la scrittura sarebbe stata prelevata su scale diverse: dalla pagina alla singola unità verbale, dalla frase alla singola parola, dalla sillaba al singolo carattere. Ognuno di questi ritagli avrebbe potuto presentarsi solo, in sequenza o in diffrazione con altri segmenti di uguale o diversa dimensione; sullo stesso piano di proiezione o su piani differenti; perfettamente a fuoco o sfuocato in gradazioni dissimili; in bianco assoluto o cromaticamente virato. Dimensione *frattale*, più che polifonica, di una voce e di una scrittura che si sarebbero sviluppate dal loro stesso interno, scendendo o risalendo nella scala della materia vocale e della grafia, al di sotto o al di sopra dei rispettivi livelli immediatamente percepibili, ascoltabili o visibili.

A governare l'intera composizione sarebbe stato il manoscritto assunto come un *codice genetico*, matrice (fonte, materia, modello, struttura) di ogni ulteriore elaborazione vocale, visiva, musicale e teatrale dell'opera.



Inchiostro = luce

Experimentum Aquilae

Su un piano strettamente acustico-musicale, avevo così definito le quattro operazioni di base da cui procedere nella realizzazione dell'opera:

- *Voce naturale* (sola o in sovrapposizione da 2 a n livelli vocali).
- *Voce digitalmente elaborata* (dalle alterazioni più vicine alle mutazioni più distanti della voce naturale).
- *Musica da testo* (temi di John Dowland e Jan Pieters Sweelink ascoltati, eseguiti o evocati da Joyce).
- *Frequenze grafiche* (produzione di sequenze sonore basate sui valori numerici usati per la produzione dei grafici).

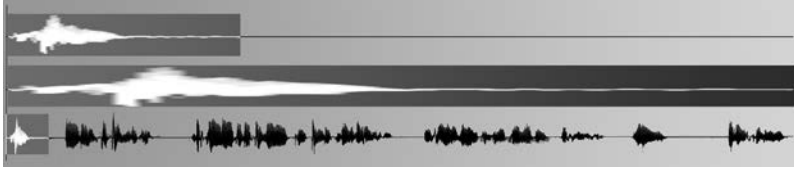
Il 14 luglio 1997, al Conservatorio Alfredo Casella dell'Aquila, volli concedermi il piacere di verificare, sotto la guida dell'amico compositore Mauro Cardi, l'efficacia di un'elaborazione tecnica che prevedevo essenziale per la realizzazione del mio lavoro: lo *stretching* digitale della voce.

Sapevo che lo *stretching* digitale, a differenza di quello analogico, non deforma l'intonazione (la voce non si abbassa di tono rallentando né s'alza accelerando come accadeva ascoltando un 45 giri a 33 o viceversa), ma la distende, letteralmente, su un orizzonte temporale più ampio lasciando inalterate intonazione e altezza. In altri termini, un lemma la cui durata è moltiplicata per dieci o quaranta volte, è lo stesso lemma pronunciato in un tempo dieci o quaranta volte più esteso, la stessa materia acustica distesa su uno spazio temporale dieci o quaranta volte più ampio. Nel passaggio dall'uno all'altro, a cambiare è, potremmo dire, la *scala d'ascolto*. Così annotavo:

Se la velocità è per il tempo ciò che per lo spazio è la distanza, allora la distensione di un suono nel tempo è per l'orecchio ciò che per l'occhio è l'ingrandimento di un oggetto nello spazio. È ascoltare con un microscopio acustico: come ciò che si vede al microscopio non è un'immagine più grande, ma particolari altrimenti invisibili di un dato oggetto, così ciò che si ascolta nello *stretching* acustico non è un suono ingrandito, ma micro-eventi di uno stesso suono non altrimenti percepibili. Non è una più ruvida grana della voce che si raggiunge, come la grana di una fotografia ingrandita, ma profondità altrimenti inascoltabili dell'immagine acustica e della sua materia. C'è un punto critico nella scala acustica sotto il quale viene meno la riconoscibilità simulacrale (orizzontale, piana) dell'oggetto nel momento in cui si scende a una dimensione più bassa (verticale, tridimensionale) della sua fisicità.

Queste le fasi dell'esperimento condotto sulla mia traduzione in italiano allora *in fieri*: registrato il primo sintagma della prima pagina con la voce di Franco Mazzi (Leopold Bloom in *fluidofiume*), prelevammo e dilatammo il "Chi?" per dieci e quaranta volte la sua durata; sovrapponemmo quindi due "Chi?" al "Chi?" della frase in-

tera non dilatata e lasciammo scorrere le tre tracce fino a “[...] lei usa l’occhialino”. Nel diagramma sottostante, le forme d’onda in bianco rappresentano il “Chi?”, quelle in nero il resto della frase.



Experimentum Aquilae

L’indomani, ne riferivo a Donatella Pallotti in toni appassionati:

Dal primo “Chi?” si è sprigionato un sospiro, uno spasmo, quasi un lamento, e da questo una scia sonora, un vortice che ha continuato ad avvolgere il resto della frase per tutta la sua durata. Dalla matrice del “Chi?” hanno come incominciato a generarsi le altre parole, dall’infinita densità materica della domanda ha cominciato a espandersi, come dall’esplosione di un Big Bang, lo spazio cosmico di *Giacomo Joyce*, dal suo non-tempo ha preso a dipanarsi il tempo.

Dal testo fatto voce non solo si crea qualcosa che alle nostre orecchie non suona più come testo ma come suono – si realizza, quindi, il mio proposito di creare tutto l’udibile a partire dalla scrittura – ma avviene molto di più: la voce parla non a se stessa, ma in se stessa.

Forse è solo una mia suggestione, ma mi è sembrato veramente che il verbo si facesse carne. Parafrasando Stephen: “The word becomes voice becomes sound becomes music becomes noise [...]” O sono stato io a entrare nella carne del verbo, letto nella sua profondità non tanto o non solo semantica, ma fisica, materica?

Di questa operazione si poteva trovare un antecedente in *fluidofiume*, esattamente nel punto in cui avevo transustanziato la baia di Howth nel nome di Molly per farvi risuonare il desiderio di Bloom e il suo *Si* nel giorno del loro primo amplesso. Per raggiungere l’effetto voluto, avevo proiettato lo *stream* di Bloom su un orizzonte vocale ottenuto dilatando le lettere del nome M-o-l-l-y – intonate e lentamente glissate dal *Reb* al *Do* dalla voce soprano – ed estendendole a tutta la durata del suo discorso. Ma mentre in *fluidofiume* un’altra voce, un altro testo, un’altra istanza vocale facevano da contrappunto ad una prima voce-testo-istanza, nel caso di *Giacomo Joyce* sarebbero stati la stessa materia vocale, lo stesso testo, la stessa istanza a generare il tutto. Con ben altre implicazioni.

Con mio grande rammarico, la registrazione fu irrimediabilmente perduta, non ho mai compreso come sia accaduto. Dispersa nel vuoto cosmico – o collassata meteora – di *Giacomo Joyce*?

Quanto dura il vuoto?

Nella prospettiva di realizzazione di questo lavoro, mi posi il problema del tempo legato agli spazi vuoti. Che valore avrebbe avuto il tempo nella lettura del testo? Gli spazi bianchi sono forse commensurabili con i tempi di lettura delle unità scritte? Avrebbe senso calcolare lo spazio bianco come durata di righe non-scritte? Il bianco, fattore di discontinuità, è più inerente alle relazioni tra le unità scritte che ai tempi di lettura di ipotetiche estensioni di unità non-scritte. Se il bianco fosse scrittura non-scritta, il testo sarebbe continuo, i bianchi solo testo cancellato o non ancora scritto che, se non cancellato o scritto, verrebbe ad occupare la stessa quantità di pagina. Non avrebbe senso che una lettura lineare, cronologica del testo, smettesse per un tempo dilatato quanto il bianco se fosse scritto. Il bianco non è silenzio. A rigore, le pause e i silenzi dovrebbero essere il prodotto di una lettura non-lineare del testo, non quelli del bianco, ma quelli che il bianco genera una volta che (tutto) il testo sia (stato) letto. È il bianco infiltrato nelle fibre stesse della scrittura, il silenzio tra le voci, le sospensioni, le pause, le assenze, le mancanze, ma è anche il bianco delle connessioni, e quindi della coesistenza, della simultaneità, della sovrapposizione, qualcosa che inerisce più al contrappunto che alla pausa, o al silenzio.

Tradurre o non tradurre?

Quale testo utilizzare per la messa in voce di *Giacomo Joyce*? La "messa in grafia" si sarebbe avvalsa, ovviamente, del manoscritto. Coerenza avrebbe voluto che anche la dizione si avvalesse del testo inglese. Una soluzione intermedia sarebbe stata quella di usare sia l'originale inglese che la traduzione italiana. L'uso delle due lingue (non infrequente, peraltro, nel mio lavoro) avrebbe avuto il vantaggio di far ascoltare e la sonorità del testo e il suo significato letterale, ma avrebbe rischiato altresì di privilegiare una funzione acustica per l'inglese e una semantica per l'italiano. La traduzione, invece, avrebbe reso evidente, all'orecchio dell'ascoltatore italiano, l'identità del materiale fonetico alle diverse scale e nei diversi trattamenti del te-

sto: dalla dizione attoriale all'elaborazione elettronica, dalla frase alla parola, dalla sillaba fino alle unità minime di segmentazione. In attesa di decidere, la traduzione andava in ogni caso eseguita e sarebbe stata ancora un modo di entrare nel testo, di conoscerlo nelle fibre della parola scritta, di aggiungere un sapere che avrebbe dato nuovo sapore al bianco della parola non-scritta.

Tradurre non significa tanto, o soltanto, transcodificare nella nostra lingua, quanto, o soprattutto, tradurre la nostra lingua nella lingua dell'autore, nell'idioletto poetico che è la vera lingua *da* cui, ma soprattutto *in* cui tradurre la nostra: la lingua che costringe la nostra a ripensarsi secondo i principi di un'altra. Tradurre *da* è contemporaneamente un tradurre *in*: tradurre è rendere straniera la nostra lingua. Anche la mia traduzione – in calce a questo capitolo – era personale, ad uso esclusivo della mia ipotetica irrepresentata rappresentazione, e viene qui ascritta quale tappa imprescindibile del mio percorso.



Giacomo Joyce

Traduzione¹

¹ Senza entrare nel merito delle intenzioni di Joyce riguardo alla pubblicazione del testo, ho interpretato le sottolineature del manoscritto come corsivi tipografici. Tale convinzione è confortata dall'uso che Joyce ne fa: citazioni di titoli, di versi, di parole in lingua straniera, di enunciazioni in prima persona riportate senza virgolette. Un'eventuale sottolineatura tipografica mi sarebbe apparsa come un eccesso di fedeltà alla grafica del manoscritto e di infedeltà alla natura dell'interpretazione tipografica. Il corsivo è, di per sé, un modo di sottolineare, e quale altro strumento grafico aveva Joyce per corsivare il suo manoscritto, se non di sottolinearlo, anche nella certezza che non lo avrebbe mai pubblicato?

Who? A pale face surrounded by heavy odorous furs. Her movements are shy and nervous. She uses quizzing-glasses.

Yes: a brief syllable. A brief laugh. A brief beat of the eyelids.

Cobweb handwriting, traced long and fine with quiet disdain and resignation: a young person of quality.

I launch forth on an easy wave of tepid speech: Swedenborg, the pseudo-Areopagite, Miguel de Molinos, Joachim Abbas. The wave is spent. Her classmate, retwisting her twisted body, purrs in boneless Viennese Italian: *Che coltura!* The long eyelids beat and lift: a burning needleprick stings and quivers in the velvet iris.

High heels clack hollow on the resonant stone stairs. Wintry air in the castle, gibbeted coats of mail, rude iron sconces over the windings of the winding turret stairs. Tapping clacking heels, a high and hollow noise. There is one below would speak with your ladyship.

Chi? Un volto pallido circondato da pesanti pellicce odorose. I suoi movimenti sono timidi e nervosi. Lei usa l'occhialino.

Sì: una breve sillaba. Una breve risata. Un breve battito di palpebre.

Calligrafia filiforme, tracciata lunga e sottile con quieto disdegno e rassegnazione: una giovane donna di classe.

Mi lancio su una facile onda di tiepido parlare: Swedenborg, lo pseudo-Areopagita, Miguel de Molinos, l'Abate Gioacchino. L'onda è esaurita. La sua compagna, riattorcendo il suo attorto corpo, mormora in molle italiano viennese: *Che coltura!* Lunghe palpebre battono e si levano: una fiammante punta di spillo brucia e freme nel velluto dell'iride.

Secco ticchettio di tacchi alti sui gradini di pietra risonanti. Nel castello aria invernale, corazze di maglia appese, rudi candelabri di ferro sulle volgenti volute di gradini nella torretta. Picchietto-ticchettio di tacchi: un rumore acuto e secco. C'è uno giù che vorrebbe parlare con la signoria vostra.

She never blows her nose. A form of speech: the lesser for the greater.

Rounded and ripened: rounded by the lathe of intermarriage and ripened in the forcing-house of the seclusion of her race.

A ricefield near Vercelli under creamy summer haze. The wings of her drooping hat shadow her false smile. Shadows streak her falsely smiling face, smitten by the hot creamy light, grey wheyhued shadows under the jawbones, streaks of egg yolk yellow on the moistened brow, rancid yellow humour lurking within the softened pulp of the eyes.

Non si soffia mai il naso. Un modo di parlare: il meno per il più.

Arrotondata e maturata: arrotondata dal tornio del matrimonio misto e maturata nella serra dell'isolamento della sua razza.

Una risaia vicino a Vercelli sotto una cremosa foschia estiva. Le spioventi ali del cappello ombreggiano il suo sorriso falso. Ombre rigano il suo volto falsamente sorridente, colpito dalla calda luce cremosa, ombre grigie color siero sotto le ossa della mascella, strisce di giallo torlo d'uovo sul ciglio inumidito, umore giallo rancido in agguato nella polpa morbida degli occhi.

A flower given by her to my daughter. Frail gift, frail giver, frail blue-veined child.

Padua far beyond the sea. The silent middle age, night, darkness of history sleep in the *Piazza delle Erbe* under the moon. The city sleeps. Under the arches in the dark streets near the river the whores' eyes spy out for fornicators. *Cinque servizi per cinque franchi*. A dark wave of sense, again and again and again.

Mine eyes fail in darkness, mine eyes fail,

Mine eyes fail in darkness, love.

Again. No more. Dark love, dark longing. No more. Darkness.

Twilight. Crossing the *piazza*. Grey eve lowering on wide sagegreen pasturelands, shedding silently dusk and dew. She follows her mother with ungainly grace, the mare leading her filly foal. Grey twilight moulds softly the slim and shapely haunches, the meek supple tendonous neck, the fine-boned skull. Eve, peace, the dusk of wonder..... Hillo! Ostler! Hilloho!

Un fiore donato da lei a mia figlia. Fragile dono, fragile donatrice, fragile bimba azzurrovenata.

Padova, lontano oltre il mare. La silenziosa età di mezzo, la notte, l'oscurità della storia dormono in *Piazza delle Erbe* sotto la luna. La città dorme. Sotto gli archi nelle strade scure vicino al fiume occhi di puttane scrutano cercando fornicatori. *Cinque servizi per cinque franchi*. Un'onda scura di senso, ancora e ancora e ancora.

I miei occhi falliscono al buio, i miei occhi falliscono.

I miei occhi falliscono al buio, amore.

Ancora. Non più. Oscuro amore, oscuro desiderio. Non più. Oscurità.

Crepuscolo. Traversando la *piazza*. Grigio vespro scende su vasti pascoli verdesalvia, spargendo silenzioso penombra e rugiada. Lei segue la madre con impacciata grazia, la giumenta che precede la sua puledrina. Il crepuscolo grigio modella dolcemente le anche snelle e armoniose, il collo mite flessuoso tendineo, il cranio perfetto. Vespro, pace, penombra di stupore..... Ehi! stalliere! Ehilà!

Papa and the girls sliding downhill, astride of a toboggan: the Grand Turk and his harem. Tightly capped and jacketted, boots laced in deft crisscross over the flesh-warmed tongue, the short skirt taut from the round knobs of the knees. A white flash: a flake, a snowflake:

*And when she next doth ride abroad
May I be there to see!*

I rush out of the tobacco-shop and call her name. She turns and halts to hear my jumbled words of lessons, hours, lessons, hours: and slowly her pale cheeks are flushed with a kindling opal light. Nay, nay, be not afraid!

Papà e le ragazze a scivolare giù per la collina a cavalcioni su un toboga: il Grande Turco e il suo harem. Tutte imberrettate e ingiacchettate, gli stivaletti allacciati con abile incrocio sulla linguetta calda di carne, la gonna corta tesa fra le bozze tonde dei ginocchi. Un lampo bianco: un fiocco, un fiocco di neve:

*E quando altrove cavalcherà
possa io esser lì a vederla!*

Corro fuori dalla tabaccheria e chiamo il suo nome. Lei si volta e si ferma a sentire il mio confuso discorso di lezioni, ore, lezioni, ore: e lentamente le sue pallide gote s'infianno di un'accesa luce d'opale. No, no, non aver paura!

Mio padre: she does the simplest acts with distinction. *Unde derivatur?*
Mia figlia ha una grandissima ammirazione per il suo maestro inglese.
The old man's face, handsome, flushed, with strongly Jewish features and long white whiskers, turns towards me as we walk down the hill together. O! Perfectly said: courtesy, benevolence, curiosity, trust, suspicion, naturalness, helplessness of age, confidence, frankness, urbanity, sincerity, warning, pathos, compassion: a perfect blend. Ignatius Loyola, make haste to help me!

This heart is sore and sad. Crossed in love?

Long lewdly leering lips: dark-blooded molluscs.

Mio padre: lei compie i più semplici atti con distinzione. Unde derivatur? Mia figlia ha una grandissima ammirazione per il suo maestro inglese. Il volto dell'anziano signore, bello, infiammato, dalle fattezze marcatamente ebraiche e lunghi favoriti bianchi, si gira verso di me, mentre scendiamo insieme la collina. Oh! Molto ben detto: cortesia, benevolenza, curiosità, fiducia, sospetto, naturalezza, debolezza dell'età, sicurezza, franchezza, urbanità, sincerità, attenzione, pathos, compassione: un miscuglio perfetto. Ignazio di Loyola, soccorrimi tu!

Questo cuore è dolente e triste. Deluso d'amore?

Lunghe labbra in languida lascivia: molluschi dal sangue scuro.

Moving mists on the hill as I look upward from night and mud. Hanging mists over the damp trees. A light in the upper room. She is dressing to go to the play. There are ghosts in the mirror..... Candles! Candles!

A gentle creature. At midnight, after music, all the way up the via San Michele, these words were spoken softly. Easy now, Jamesy! Did you never walk the streets of Dublin at night sobbing another name?

Corpses of Jews lie about me rotting in the mould of their holy field. Here is the tomb of her people, black stone, silence without hope..... Pimply Meissel brought me here. He is beyond those trees standing with covered head at the grave of his suicide wife, wondering how the woman who slept in his bed has come to this end..... The tomb of her people and hers: black stone, silence without hope: and all is ready. Do not die!

Brume erranti sulla collina mentre levo gli occhi dalla notte e dal fango. Brume sospese sugli alberi umidi. Una luce nella stanza di sopra. Lei si veste per andare a teatro. Ci sono spettri nello specchio..... Candele! Candele!

Una gentile creatura. A mezzanotte, dopo la musica, su per tutta via San Michele queste parole sono state pronunciate sottovoce. Piano ora, Jamesy! Non hai mai camminato di notte per le vie di Dublino singhiozzando un altro nome?

Cadaveri di ebrei attorno a me giacciono a marcire nel terriccio del loro camposanto. Ecco la tomba della sua gente: pietra nera, silenzio senza speranza..... Il foruncoloso Meissel mi ha portato qui. Lui sta là, oltre quegli alberi, in piedi e a capo coperto sulla tomba della moglie suicida, chiedendosi come mai la donna che dormì nel suo letto sia finita così..... La tomba della sua gente, la tomba di lei: pietra nera, silenzio senza speranza: e tutto è pronto. Non morire!

She raises her arms in an effort to hook at the nape of her neck a gown of black veiling. She cannot: no, she cannot. She moves backwards towards me mutely. I raise my arms to help her: her arms fall. I hold the websoft edges of her gown and drawing them out to hook them I see through the opening of the black veil her lithe body sheathed in an orange shift. It slips its ribbons of moorings at her shoulders and falls slowly: a lithe smooth naked body shimmering with silvery scales. It slips slowly over the slender buttocks of smooth polished silver and over their furrow, a tarnished silver shadow.... Fingers, cold and calm and moving.... A touch, a touch.

Small witless helpless and thin breath. But bend and hear: a voice. A sparrow under the wheels of Juggernaut, shaking shaker of the earth. Please, mister God, big mister God! Goodbye, big world!..... *Aber das ist eine Schweinerei!*

Alza le braccia cercando di agganciarsi alla nuca un abito di velo nero. Non riesce: no, non riesce. Indietreggia verso di me senza parlare. Alzo le braccia per aiutarla: le sue braccia ricadono. Afferro gli esili soffici capi della sua veste e traendoli a me per agganciarli vedo attraverso l'apertura del velo nero il suo corpo flessuoso inguainato in una sottoveste arancio. Si scioglie dai nastri che l'ormeggiano alle spalle e lentamente cade: un corpo flessuoso liscio nudo che freme di scaglie d'argento. Lenta scivola sulle natiche snelle d'argento lisciolucente e sul solco, un'ombra d'argento opaco.... Dita, fredde e calme e mosse.... Toccare, toccare.

Piccolo insignificante fragile e fievole respiro. Ma chinati e ascolta: una voce. Un passero sotto le ruote del dio Jagannathan, scotente scotitor della terra. Per favore, signor Dio, grande signor Dio! Addio, gran mondo!..... *Aber das ist eine Schweinerei!*

Great bows on her slim bronze shoes: spurs of a pampered fowl.

The lady goes apace, apace, apace..... Pure air on the upland road. Trieste is waking rawly: raw sunlight over its huddled browntiled roofs, testudoform; a multitude of prostrate bugs await a national deliverance. Belluomo rises from the bed of his wife's lover's wife: the busy housewife is astir, sloe-eyed, a saucer of acetic acid in her hand..... Pure air and silence on the upland road: and hoofs. A girl on horseback. Hedda! Hedda Gabler!

The sellers offer on their altars the first fruits: green flecked lemons, jewelled cherries, shameful peaches with torn leaves. The carriage passes through the lane of canvas stalls, its wheel-spokes spinning in the glare. Make way! Her father and his son sit in the carriage. They have owls' eyes and owls' wisdom. Owlsh wisdom stares from their eyes brooding upon the lore of their *Summa contra Gentiles*.

Grandi fiocchi sulle sottili scarpe color bronzo: speroni di un volatile coccolato.

Va la signora, al passo, al passo, al passo..... Aria pura sulla strada d'altopiano. Trieste si sveglia crudamente: cruda luce del sole sui tetti accalcati di tegole brune, testudiformi; una moltitudine di prosternate cimici attende una liberazione nazionale. Belluomo si leva dal letto della moglie dell'amante di sua moglie, l'affaccendata massaia è in moto, occhi neroprugnola e un piattino di acido acetico in mano..... Aria pura e silenzio sulla strada d'altopiano: e zoccoli. Una ragazza a cavallo. Hedda! Hedda Gabler!

I venditori offrono sui loro altari primizie: limoni screziati di verde, ciliegie-gioiello, pesche vergognose dalle foglie strappate. La carrozza passa attraverso il vicolo di banchi di tela, roteanti raggi di ruote in un abbaglio di luce. Fate largo! Nella carrozza siedono il padre di lei e il di lui figlio. Hanno occhi di gufo e saggezza di gufo. Saggezza gufesca che fissa da occhi rimuginanti la dottrina della loro *Summa contra Gentiles*.

She thinks the Italian gentlemen were right to haul Ettore Albini, the critic of the *Secolo*, from the stalls because he did not stand up when the band played the Royal March. She heard that at supper. Ay. They love their country when they are quite sure which country it is.

She listens: virgin most prudent.

A skirt caught back by her sudden moving knee; a white lace edging of an underskirt lifted unduly; a legstretched web of stocking. *Si pol?*

I play lightly, softly singing, John Dowland's languid song. *Loth to depart*: I too am loth to go. That age is here and now. Here, opening from the darkness of desire, are eyes that dim the breaking East, their shimmer the shimmer of the scum that mantles the cesspool of the court of slobbering James. Here are wines all ambered, dying failings of sweet airs, the proud pavan, kind gentlewomen wooing from their balconies with sucking mouths, the pox-fouled wenches and young wives that, gaily yielding to their ravishers, clip and clip again.

Lei pensa che i gentiluomini italiani abbiano fatto bene a trascinare via dalla platea il critico del *Secolo*, Ettore Albin, 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.

Lei ascolta: vergine prudentissima.

Una gonna che si ritrae per un improvviso movimento del ginocchio; l'orlo in pizzo bianco di una sottoveste che s'alza inopportuna; la tesa trama di una calza. *Si pol?*

Suono lievemente, sottovoce cantando, la languida canzone di John Dowland. *Restio a partire*: anch'io restio ad andare. Quell'età è qui, ora. Ecco schiudersi dall'oscurità del desiderio, occhi che offuscano l'albeggiare d'oriente, il loro bagliore il bagliore della schiuma che ammanta la cloaca della corte del bavoso James. Ecco i vini tutti ambrati, morenti evanescenze di dolci arie, l'orgogliosa pavana, cortesi gentildonne che adescano dai loro balconi con bocche succhianti, sguardine sozze di sifilide e giovani spose che, felici di cedere ai loro stupratori, stringono e stringono ancora.

In the raw veiled spring morning faint odours float of morning Paris: aniseed, damp sawdust, hot dough of bread: and as I cross the Pont Saint Michel the steelblue waking waters chill my heart. They creep and lap about the island whereon men have lived since the stone age..... Tawny gloom in the vast gargoyled church. It is cold as on that morning: *quia frigus erat*. Upon the steps of the far high altar, naked as the body of the Lord, the ministers lie prostrate in weak prayer. The voice of an unseen reader rises, intoning the lesson from Hosea. *Haec dicit Dominus: in tribulatione sua mane consurgent ad me. Venite et revertamur ad Dominum....* She stands beside me, pale and chill, clothed with the shadows of the sindark nave, her thin elbow at my arm. Her flesh recalls the thrill of that raw mist-veiled morning, hurrying torches, cruel eyes. Her soul is sorrowful, trembles and would weep. Weep not for me, O daughter of Jerusalem!

I expound Shakespeare to docile Trieste: Hamlet, quoth I, who is most courteous to gentle and simple is rude only to Polonius. Perhaps, an embittered idealist, he can see in the parents of his beloved only grotesque attempts on the part of nature to produce her image..... Marked you that?

Nel crudo velato mattino primaverile deboli odori fluttuano della Parigi mattutina: anice, segatura umida, pasta di pane calda: come attraverso Pont Saint Michel, il risveglio blu acciaio delle acque mi raggela il cuore. Furtive avanzano a lambire l'isola su cui l'uomo vive dall'età della pietra..... Bronzea penombra nella vasta chiesa gargogliata. Fa freddo come quella mattina: *quia frigus erat*. Sui gradini del lontano altar maggiore, nudo come il corpo del Signore, gli officianti giacciono prostrati in fievole preghiera. La voce di un invisibile lettore si leva, intonando la lezione di Osea. *Haec dicit Dominus: in tribulatione sua mane consurgent ad me. Venite et revertamur ad Dominum....* Lei è in piedi accanto a me, pallida e fredda, vestita delle ombre della navata buio-peccato, l'esile gomito al mio braccio. La sua carne richiama il brivido di quel crudo mattino velato di nebbia, affrettarsi di torce, occhi crudeli. La sua anima è addolorata, trema e vorrebbe piangere. Non piangere per me, figlia di Gerusalemme!

Espongo Shakespeare alla docile Trieste: Amleto, diss'io, che è sempre molto cortese con i gentili e i semplici, è rude soltanto con Polonio. Forse, da idealista esacerbato, non può vedere nei genitori dell'amata che grotteschi tentativi della natura di produrre l'immagine di lei..... L'avete notato?

She walks before me along the corridor and as she walks a dark coil of her hair slowly uncoils and falls. Slowly uncoiling, falling hair. She does not know and walks before me, simple and proud. So did she walk by Dante in simple pride and so, stainless of blood and violation, the daughter of Cenci, Beatrice, to her death:

..... Tie
My girdle for me and bind up this hair
In any simple knot.

The housemaid tells me that they had to take her away at once to the hospital, *poveretta*, that she suffered so much, so much, *poveretta*, that it is very grave..... I walk away from her empty house. I feel that I am about to cry. Ah, no! It will not be like that, in a moment, without a word, without a look. No, no! Surely hell's luck will not fail me!

Operated. The surgeon's knife has probed in her entrails and withdrawn, leaving the raw jagged gash of its passage on her belly. I see her full dark suffering eyes, beautiful as the eyes of an antelope. O cruel wound! Libidinous God!

Once more in her chair by the window, happy words on her tongue, happy laughter. A bird twittering after storm, happy that its little foolish life has fluttered out of reach of the clutching fingers of an epileptic lord and giver of life, twittering happily, twittering and chirping happily.

Cammina davanti a me lungo il corridoio e nel camminare una voluta scura di capelli lentamente le si scioglie e cade. Lento sciogliersi, cader di capelli. Lei non lo sa e mi cammina davanti, semplice e fiera. Così, con semplice fierezza, camminava lei accanto a Dante e così, monda di sangue e di violenza, la figlia di Cenci, Beatrice, verso la morte:

..... *Stringi*
per me la mia cintura e raccoglimi i capelli
in un semplice nodo.

La cameriera mi dice che han dovuto portarla d'improvviso all'ospedale, *poveretta*, che soffriva così tanto, così tanto, *poveretta*; che è molto grave..... Me ne vado dalla casa vuota, sento che sto per piangere. Ah, no! Non sarà così, in un istante, senza una parola, senza uno sguardo. No, no! L'inferno, di sicuro, non mi abbandonerà!

Operata. Il ferro del chirurgo ha frugato nelle sue viscere e se ne è ritirato lasciandole sul ventre il taglio rozzo e bruciante del suo passaggio. Vedo i suoi intensi occhi scuri, sofferenti, belli come gli occhi di un'antilope. O crudele ferita! Dio libidinoso!

Ancora una volta sulla sedia accanto alla finestra, parole felici sulla sua lingua, risate felici. Un uccello che cinguetta dopo la tempesta, felice perché la sua sciocca piccola vita è svolazzata via dalle grinfie di un epilettico signore e datore di vita; e cinguetta felice, pigola e cinguetta felice.

She says that, had *The Portrait of the Artist* been frank only for frankness' sake, she would have asked why I had given it to her to read. O you would, would you? A lady of letters.

She stands black-robed at the telephone. Little timid laughs, little cries, timid runs of speech suddenly broken.... *Parlerò colla mamma....* Come! chook, chook! come! The black pullet is frightened: little runs suddenly broken, little timid cries: it is crying for its mamma, the portly hen.

Loggione. The sodden walls ooze a steamy damp. A symphony of smells fuses the mass of huddled human forms: sour reek of armpits, nozzled oranges, melting breast ointments, mastick water, the breath of suppers of sulphurous garlic, foul phosphorescent farts, opoanax, the frank sweat of marriageable and married womankind, the soapy stink of men..... All night I have watched her, all night I shall see her: braided and pinnacled hair and olive oval face and calm soft eyes. A green fillet upon her hair and about her body a green-broidered gown: the hue of the illusion of the vegetable glass of nature and of lush grass, the hair of graves.

Lei dice che, se *Il Ritratto dell'Artista* fosse stato franco solo per amor di franchezza, mi avrebbe chiesto perché glielo avessi dato a leggere. Me l'avresti chiesto? Davvero? Una donna di lettere.

In piedi al telefono, nerovestita. Risatine timide, gridolini, timidi slanci di parole di colpo interrotti.... *Parlerò colla mamma....* Vieni! cooc, cooc! vieni! È spaventata la pollastrella nera: piccoli slanci di colpo interrotti, gridolini timidi: chiama la mamma, la chioccia opulenta.

Loggione. Le pareti inzuppate colano vaporosa umidità. Una sinfonia di odori fonde la massa di accalcate forme umane: aspro sentore di ascelle, arance grufolate, sciogliersi di unguenti da seno, acqua di resina, fiato di cene all'aglio solforoso, fetide loffe fosforescenti, opoponax, lo schietto sudore di donna maritata e maritabile, la puzza saponosa degli uomini..... Per tutta la serata ho guardato lei, per tutta la serata vedrò ancora lei: capelli intrecciati a pinnacolo, ovale volto oliva e occhi morbidi, calmi. Un nastro verde ai capelli, il corpo avvolto in un abito lungo ricamato di verde: colore-illusione dello specchio vegetale di natura e d'erba lussureggianti, chioma di tombe.

My words in her mind: cold polished stones sinking through a quagmire.

Those quiet cold fingers have touched the pages, foul and fair, on which my shame shall glow for ever. Quiet and cold and pure fingers. Have they never erred?

Her body has no smell: an odourless flower.

On the stairs. A cold frail hand: shyness, silence: dark langour-flooded eyes: weariness.

Le mie parole nella sua mente: fredde pietre levigate che affondano in un pantano.

Quelle quiete fredde dita hanno toccato le pagine, immonde e pure, sulle quali la mia vergogna risplenderà per sempre. Quietè e fredde e pure dita. Hanno mai errato?

Il suo corpo non ha odore: un fiore senza profumo.

Sui gradini. Una mano fragile e fredda: timidezza, silenzio: occhi scuri inondati di languore: stanchezza.

Whirling wreaths of grey vapour upon the heath. Her face, how grey and grave! Dank matted hair. Her lips press softly, her sighing breath comes through. Kissed.

My voice, dying in the echoes of its words, dies like the wisdom-wearied voice of the Eternal calling on Abraham through echoing hills. She leans back against the pillowed wall: odalisque-featured in the luxurious obscurity. Her eyes have drunk my thoughts: and into the moist warm yielding welcoming darkness of her womanhood my soul, itself dissolving, has streamed and poured and flooded a liquid and abundant seed..... Take her now who will!....

Turbinanti ghirlande di grigio vapore sulla brughiera. Il suo volto, quanto grigio e grave! Un groviglio umido i capelli. Le sue labbra premono lievi, sospirando il suo respiro alita. Un bacio.

La mia voce, morendo in echi di parole, muore come la voce esausta di saggezza dell'Eterno che richiama Abramo attraverso colline echeggianti. Lei si appoggia ai cuscini contro il muro: figura di odalisca nell'oscurità voluttuosa. I suoi occhi hanno bevuto i miei pensieri, e nell'umida calda cedevole accogliente tenebra della sua femminilità l'anima mia, dissolvendosi, ha fluito e versato e inondato fino a straripare un liquido e abbondante seme..... La prenda ora chi vuole!....

As I come out of Ralli's house I come upon her suddenly as we both are giving alms to a blind beggar. She answers my sudden greeting by turning and averting her black basilisk eyes. *E col suo vedere attosca l'uomo quando lo vede.* I thank you for the word, messer Brunetto.

They spread under my feet carpets for the son of man. They await my passing. She stands in the yellow shadow of the hall, a plaid cloak shielding from chills her sinking shoulders: and as I halt in wonder and look about me she greets me wintrily and passes up the staircase darting at me for an instant out of her sluggish sidelong eyes a jet of liquorish venom.

A soft crumpled peagreen cover drapes the lounge. A narrow Parisian room. The hairdresser lay here but now. I kissed her stocking and the hem of her rustblack dusty skirt. It is the other. She. Gogarty came yesterday to be introduced. *Ulysses* is the reason. Symbol of the intellectual conscience.... Ireland then? And the husband? Pacing the corridor in list shoes or playing chess against himself. Why are we left here? The hairdresser lay here but now, clutching my head between her knobby knees.... Intellectual symbol of my race. Listen! The plunging gloom has fallen. Listen!

— I am not convinced that such activities of the mind or body can be called unhealthy —

She speaks. A weak voice from beyond the cold stars. Voice of wisdom. Say on! O, say again, making me wise! This voice I never heard.

She coils towards me along the crumpled lounge. I cannot move or speak. Coiling approach of starborn flesh. Adultery of wisdom. No. I will go. I will.

— Jim, love! —

Soft sucking lips kiss my left armpit: a coiling kiss on myriad veins. I burn! I crumple like a burning leaf! From my right armpit a fang of flame leaps out. A starry snake has kissed me: a cold nightsnake. I am lost!

— Nora! —

Uscendo dalla casa di Ralli m'imbatto d'improvviso in lei: noi due che facciamo l'elemosina a un mendicante cieco. Lei risponde al mio improvviso saluto voltando e distogliendo i suoi occhi neri di basilisco. *E col suo vedere attosca l'uomo quando lo vede.* Grazie della parola, messer Brunetto.

Stendono ai miei piedi tappeti per il figlio dell'uomo. Aspettano il mio passaggio. Lei è in piedi nella gialla ombra dell'ingresso, un mantello scozzese a proteggere dai colpi di freddo le spalle infossate: e quando stupito mi fermo e mi guardo intorno lei mi saluta glaciale, passa e sale la scala lanciandomi per un istante, con la coda dei suoi occhi le-targici, un getto di liquoroso veleno.

Una soffice fodera gualcita verdepisello drappeggia il sofà. Un'angusta stanza parigina. La parrucchiera era stesa qui, poco fa. Le ho baciato la calza e l'orlo della polverosa gonna neroruggine. È l'altra. Lei. Gogarty è venuto ieri per esser presentato. *Ulisse* è il motivo. Simbolo della coscienza intellettuale.... L'Irlanda allora? E il marito? A misurare il corridoio in pantofole di fustagno o a giocare a scacchi contro se stesso. Perché lasciati qui? La parrucchiera era stesa qui, poco fa, a serrarmi la testa fra le sue nodose ginocchia.... Simbolo intellettuale della mia razza. Ascolta! La piombante oscurità è caduta. Ascolta!

— Non mi convince che tali attività della mente o del corpo possano essere considerate malsane —

Lei parla. Una flebile voce dal freddo oltre stellare. Voce di saggezza. Parla! Oh, parla ancora, fammi saggio! Questa voce non l'ho mai udita. Lei muove in spire verso di me lungo il gualcito sofà. Non posso muovermi né parlare. Spirale avvicinarsi di carne stellare. Adulterio di saggezza. No. Me ne andrò. Sì.

— Jim, amore! —

Morbide succhianti labbra baciano la mia ascella sinistra: un bacio in spirali su miriadi di vene. Ardo! Mi accartoccio come una foglia che brucia! Dalla mia ascella destra balza fuori una zanna di fiamma. Mi ha baciato un serpente stellato: un freddo serpente della notte. Sono perduto!

— Nora! —

Jan Pieters Sweelink. The quaint name of the old Dutch musician makes all beauty seem quaint and far. I hear his variations for the clavichord on an old air: *Youth has an end*. In the vague mist of old sounds a faint point of light appears: the speech of the soul is about to be heard. Youth has an end: the end is here. It will never be. You know that well. What then? Write it, damn you, write it! What else are you good for?

“Why?”

“Because otherwise I could not see you.”

Sliding — space — ages — foliage of stars — and waning heaven — stillness — and stillness deeper — stillness of annihilation — and her voice.

Non hunc sed Barabbam!

Unreadiness. A bare apartment. Torbid daylight. A long black piano: coffin of music. Poised on its edge a woman's hat, red-flowered, and umbrella, furled. Her arms: a casque, gules, and blunt spear on a field, sable.

Envoy: Love me, love my umbrella.

Jan Pieters Sweelink. Il raro nome dell'antico musicista olandese fa sembrare ogni bellezza rara e lontana. Sento le sue variazioni per clavicordo su una vecchia aria: *Finisce gioventù*. Nella bruma oscura di antichi suoni un flebile punto luminoso appare: la parola dell'anima sta per essere udita. Finisce gioventù: finisce qui. Non accadrà mai. Tu lo sai bene. E allora? Scrivilo, maledetto, scrivilo! A cos'altro sei buono?

“Perché?”

“Perché altrimenti non potrei vedervi.”

Slittamento — spazio — eternità — fogliame di stelle — e svanire di cieli — silenzio — e più profondo silenzio — silenzio di annientamento — e la voce di lei.

Non hunc sed Barabbam!

Incompletezza. Un nudo appartamento. Torbida luce del giorno. Un lungo pianoforte nero: bara di musica. In bilico sul bordo, un cappello di donna, rossofiorito, e un ombrello, chiuso. Le sue armi: elmo, rosso colore, e lancia spuntata su campo, nero.

Commiato: Amami, ama il mio ombrello.

“Loggione”¹

Per l'inaugurazione della nuova casa di Paola Pugliatti a Firenze, pensai di farle omaggio – eravamo nel periodo caldo dei nostri studi giacomo-joyciani – della lettura a memoria della mia traduzione di *Giacomo Joyce*. Per un periodo che oggi non saprei quantificare, mi esercitai, ogni mattina, alla dizione mnemonica dei cinquanta sintagmi nell'ordine scandito dalle sedici pagine di *Giacomo Joyce*. Nel mio lavoro mnemonico, più che i segmenti in sé, più che la loro posizione sulla pagina, mi sembrò difficile memorizzare la successione stessa delle pagine; e questo in ragione della loro distanza dal *recto/verso* del primo e dell'ultimo foglio, più facili da ricordare per la relativa collocazione alle estremità del testo. Non portai il processo di memorizzazione fino in fondo perché, avvicinandosi la data del ricevimento, non mi sembrò più opportuno infliggere ai invitati i quaranta minuti di attenzione necessari alla performance, né investire su un regalo che – in caso di amnesie – rischiava di venir meno nel momento stesso del suo dono.

Per arrivare in fondo al processo di memorizzazione avrei dovuto inventare – deducendola dalle specifiche difficoltà – una forma di mnemotecnica *ad hoc*, ma non avevo in programma altre occasioni che ne presentassero la necessità. Nei miei seminari – l'unico contesto possibile – l'enunciazione mnemonica di *Giacomo Joyce* non mi era affatto utile, mentre mi era irrinunciabile quella di *Anna Livia Plurabella*, per esempio, che eseguivo strategicamente come apertura del terzo incontro, nella versione italiana dello stesso Joyce. Se trovavo difficoltà a fissare nella memoria *Giacomo Joyce* – un testo breve, letto e riletto, analizzato, studiato, perfino tradotto da me – mi era invece sufficiente rammemorare *Anna Livia Plurabella* lungo il percorso che mi portava, per così dire, dalla metropolitana alla scuola, per recuperarne, a distanza di mesi o anche di anni, l'intera memoria. La facilità con cui

¹ *Giacomo Joyce*, qui p. 98.

mi era, e mi è tuttora, possibile richiamarla alla mente non dev'essere estranea all'inconsapevolezza con cui la memorizzai. Una facilità esperita su di me e sulle diverse attrici che l'hanno interpretata nei miei lavori teatrali, tutte stupite di saperla già a memoria quando, un certo giorno, toglievo da sotto i loro occhi la rete di sicurezza del copione.

La relativa semplicità con cui il linguaggio di *Finnegans Wake* si lascia memorizzare è dovuta alla sua stessa complessità, al suo fluire in sequenze le cui unità non sono né parole, né frasi, né unità di concetti ma piuttosto cadenze di ritmi e stringhe di suoni, memorizzabili al pari di sciocche filastrocche infantili o di sublimi versi sofoclei in metrica greca. L'idioletto di *Finnegans Wake* – alla cui polifonia il lettore ideale, a detta di Joyce, dovrebbe addormentarsi come ascoltando un fiume che scorre – è musicale, seduttivo e la sua lettura, o il suo ascolto, per quanto creativa o immaginativa, vi soggiace rapita, avvinta, sedotta. La lettura di *Giacomo Joyce*, al contrario, esige attenzione, silenzio, risonanza interiore.

Quale arte della memoria avrei dovuto seguire? Quale teatro della memoria edificare per fissare consapevolmente nella mia memoria *Giacomo Joyce*? L'arte che l'anonimo espone nella sua *Rhetorica ad Herennium*?² Il teatro cosmico di Giulio Camillo?³ Ma perché non rivolgermi direttamente a James e a Giacomo Joyce? Non è forse, *Giacomo Joyce*, arte di memoria e teatro della propria memoria? Le sue memorie sono persino *epiphaniae* e la loro *dispositio* è la loro *messa in folio*. Ma a quali memorie le sue epifanie rinviando? E quale teatro edifica la loro disposizione sulle sedici pagine?

Nell'antica arte della memoria, le immagini sostituivano la scrittura alfabetica diventando esse stesse scrittura: scrittura visiva. In *Giacomo Joyce*, è la scrittura alfabetica a farsi immagine restando scrittura. Sulla pagina, le epifanie sono insieme scrittura, immagini e luoghi di memoria. Lo sono i cinquanta sintagmi presi ad uno ad uno; lo sono le sedici pagine in cui in sedici modi diversi si dispongono; lo sono le sette combinazioni *recto/verso* in cui le pagine, sfogliando gli otto fogli, a due a due si compongono.

Pur avendo letto, tradotto e confrontato infinite volte le pagine tipografiche con quelle manoscritte, nella mia mente non sono le righe

² La *Rhetorica ad Herennium* (90-80 a. C.), il più antico trattato latino di retorica a noi pervenuto, erroneamente attribuito a Cicerone fino al XVI secolo.

³ Giulio Camillo (1480-1544) umanista e filosofo italiano, ideatore di un edificio della memoria, in cui lo spettatore stava sul palco mentre intono a lui si dispiegava, in forma di cosmo ordinato, lo spettacolo dello scibile umano e delle verità eterne.

tipografiche ma quelle manoscritte a restare nella memoria. Se evoco mentalmente un qualunque segmento di scrittura, pur avendolo letto e appreso da una pagina tipografica, lo ricordo nella sua immagine manoscritta. Oltre ad essere la scrittura, il manoscritto è l'immagine, distinta e inseparabile, dell'immagine epifanica che la stessa scrittura custodisce e rivela.

Nella mia memoria, io *vedo* i tre segmenti manoscritti, uniformi ed equidistanti, nel cui ritmo si imprime la scansione ternaria dell'operazione chirurgica di lei; *vedo* le linee filiformi, separate da vaste lande di bianco, a cui l'autore affida notazioni sulla di lei fragilità e freddezza; *vedo* il blocco scuro, saldato al margine superiore del foglio, in cui va in scena la presentazione a Joyce del padre di lei e, sotto la sua ombra incombente, ancora nell'eco dell'invocazione a Ignazio di Loyola, l'esile riga in cui affiora il dubbio della sofferenza amorosa e giù, nel bianco profondo, i molluschi di sangue scuro che fanno da metafora alle sue labbra lascive. Da notare che sto usando altre immagini per descrivere le immagini che i frammenti, le linee o i blocchi di scrittura formano insieme al bianco della pagina. Ma *non vedo* tra quali fogli situare quella pagina che inizia col dono di un fragile fiore, per affondare, a centro pagina, nella sensuale oscurità notturna di Piazza delle Erbe a Padova e declinare in sette righe di morbido grigio crepuscolo prima di consegnarsi al bianco finale. È prima... o è dopo quella pagina in cui?...

Il mio incompiuto tentativo di memorizzare *Giacomo Joyce* mi permise di cogliere, attraverso la difficoltà esperita, il punto in cui più resiste alla sua fissazione in memoria: la combinazione finita e infinita delle sue pagine. Le pagine di *Giacomo Joyce* sono come generate da un foglio-palimpsesto sul quale, di volta in volta, i sintagmi di scrittura si cancellano e s'imprimono in maniera sempre nuova e diversa. Le variazioni di densità, posizione e distanza che diversificano, avvicinano o separano tra di essi i sintagmi di scrittura è tale per cui due pagine con uguale presenza di sintagmi non saranno tra di esse mai uguali. Ogni pagina è un *locus* della memoria ma definito esclusivamente dalle immagini che la scrittura stessa vi imprime, e non c'è pagina la cui immagine determini o implichi l'immagine della pagina successiva. Che i fogli sciolti di *Giacomo Joyce* possano avere un altro *ordo* da quello in cui sono stati trovati è un fatto indimostrabile ma che trova la sua *ratio* nella *dispositio* stessa di *Giacomo Joyce* (da cui le potenziali settecentoventi permutazioni semplici dei sei fogli compresi tra il primo e l'ottavo).

Da un punto di vista drammaturgico, ogni pagina di *Giacomo Joyce* può essere considerata un atto e ogni sua immagine una scena. Strana

drammaturgia, in verità, in cui le scene appaiono compresenti e simultanee, non legate da una successione logica, né temporale né tematica né topologica, se non quella convenzionale, dall'alto verso il basso, della nostra lettura. Ma è poi la vera lettura? Come leggere, allora, le due scene, poste in simmetrica prossimità al centro della pagina, in cui la discesa sulla neve a cavalcioni su un toboga si rispecchia nella corsa fuori dalla tabaccheria per chiamare il nome di lei? L'accostamento non lineare dei frammenti su una stessa pagina è paradigmatico del modo in cui sono tutti in potenziale relazione tra di essi.

Il teatro della memoria di *Giacomo Joyce* non è in funzione del ricordo, del semplice richiamare nel giusto ordine alla mente, ma di una ulteriore, più ampia e complessa riscrittura interiore. Le sue immagini epifaniche non restituiscono significati codificati, rinviano a un senso a venire, implicato ma non esplicitato dalle immagini stesse. Più che al complesso cosmo ordinato di Giulio Camillo, assimilerei la sua *dispositio* alla ricorsiva distribuzione frattale della materia nell'universo, laddove non tutta la materia è visibile, ma quella invisibile, oscura, è nondimeno presente e percepibile nei suoi indecifrabili effetti.

“Una sinfonia di odori fonde la massa di accalcate forme umane” (*Giacomo Joyce*, qui p. 99): il teatro joyceano è il loggione. Il sipario è aperto, la scena assente, latente al suo sguardo. Laggiù, in platea, c'è solo lei, avvolta in verdi chiome tombali.

“Write it, damn you, write it!”⁴

Le “variations for the clavichord on an old air” (*Giacomo Joyce*, qui p. 106) di Jan Pieters Sweelink, sulle note delle quali si apre l'ultima pagina di *Giacomo Joyce*, sono fonte di una cruciale epifania. “In the vague mist of old sounds a faint point of light appears: the speech of the soul is about to be heard”: *Youth has an end*, il titolo della vecchia aria, si letteralizza in “Youth has an end” per attualizzarsi in “the end is here” (*ibidem*) e tradursi, in un solo passaggio, in “It will never be. You know that well” (*ibidem*). Dall'antica e brumosa dolcezza, il fioco punto luminoso assolve veloce nella cruda luce di una verità evidente, non più eludibile, che non ammette repliche.

⁴ *Giacomo Joyce*, qui p. 106.

“The end is here”: fine della gioventù, fine della vicenda, fine dell’illusione, fine di *Giacomo Joyce*. Ma anche suo punto iniziale, momento in cui l’autore decide di scriverlo: “What then? Write it, damn you, write it!” (*ibidem*). Sarà la scrittura a sostituire e a dare corpo letterario all’evento.

Questa fine epifanica – o epifania della fine –, re-inserita nel testo letterario come parte della vicenda stessa, è posta a conclusione – quasi una cerniera tra l’una e l’altro – sia della storia sia del testo in cui si consustanzia. I quattro frammenti che seguono il primo (l’ultima pagina è l’unica ad essere scandita in cinque sintagmi) sono tutti declinati sul tema e il tempo della fine: dallo “stillness of annihilation”, in cui l’intero universo si dissolve, al “*Non hunc sed Barabbam!*”, che sancisce l’atto finale della passione di Cristo, al “bare apartment”, nella cui “torbid light” un cappello e un ombrello si cifrano in armi sul campo araldico di un pianoforte chiuso, fino all’“Envoy”, in cui le stesse armi si decifrano (*ibidem*). Su tutto, la voce e l’immanente assenza di lei.

Giacomo Joyce è l’archiviazione di un evento vissuto dalla parte del fallimento, della perdita, una volta che – affiorati dalla *bruma oscura di antichi suoni* questo fallimento e questa perdita si siano epifanizzati quali *parola dell’anima*.

È proprio nella sua alternanza di scrittura e vuoto che *Giacomo Joyce* consegna alla memoria l’evento nella sua integralità: sia in forma di ricordo, sia di cancellazione. L’oblio è parte integrante della memoria: il *lutto*, che la scrittura non può arrivare a dire, diventa leggibile nelle sue interruzioni, nei suoi vuoti, nelle sue omissioni. Attraverso le tracce della memoria, l’oblio prosegue e interroga la scrittura, la scrittura l’oblio. Ed è l’ultima scrittura, l’ultimo ascolto, l’ultima l’interrogazione: udita la parola dell’anima, Joyce consegna la sua vicenda all’opera letteraria. Esortazione compresa, forse l’unica rivalsa possibile: “What else are you good for?” (*ibidem*).

“Mine eyes fail in darkness, love”⁵

Il fallimento è in qualche modo consustanziale a *Giacomo Joyce*. L’oggetto, che sia l’amore o il testo che ne tratta, sono destinati a restare incompleti, indicibili, inafferrabili, irraggiungibili. Anche leggerlo, analizzarlo, studiarlo, persino amarlo implica una certa forma di fal-

⁵ *Giacomo Joyce*, qui p. 80.

limento. Ogni esperimento, ogni creazione io abbia realizzato intorno ad esso ha sempre avuto per me il sapore dell'incompiuto, ha sempre rinviato a una fase successiva, a una diversa prospettiva, a un momento ulteriore, a venire: "Unreadiness" (*Giacomo Joyce*, qui p. 106). Se su *Giacomo Joyce* per molti anni ha regnato il silenzio, è forse per il timore del silenzio a cui sarebbe approdato qualunque discorso: il timore di non riuscire, la certezza di mancarlo.

“Sliding – space – ages – foliage of stars”¹

Chiuso il Symposium, stampati gli atti, accantonato il progetto teatrale, non proseguita la sperimentazione con le reti neurali artificiali “che era quanto mi ero promesso di fare”, *Giacomo Joyce* – installato ormai nella rete neurale della mia mente – non avrebbe smesso di esercitare, in altri ambiti e per altre vie, la sua influenza su di me, sulla mia immaginazione, nel tempo immediato e a venire.

Scrittura come perturbazione del vuoto

Mi trovavo a Milano per condurre uno dei miei seminari joyceani al Liceo Alessandro Volta e stavo leggendo *Il tao della fisica* (1975), di Fritjof Capra, il saggio in cui lo scienziato mette in relazione gli assunti della fisica quantistica con gli assiomi della filosofia orientale. Mi affascinò in modo particolare il concetto di *campo* in base al quale, nella descrizione dell’universo, non si distingue più tra materia e spazio, tra essere e non essere, ma si rappresentano le cose e gli eventi come nodi di energia, condensazioni, *perturbazioni del vuoto*.

Il concetto mi sembrò poter descrivere quanto avviene in *Giacomo Joyce*: il bianco della pagina (il campo vuoto) carico di energia testuale condensata nelle unità di scrittura (le sue perturbazioni): un bianco opposto alla scrittura e, come tale, testo egli stesso. In *Giacomo Joyce*, come abbiamo appurato, ogni unità di scrittura è un’immagine, una sensazione, un frammento epifanico autonomo e concluso, discreto e discontinuo, ma il cui senso non si compie se non nell’insieme delle relazioni che intrattiene con tutti gli altri frammenti del testo. La scrittura vi è data e al tempo stesso vi è transitoria, mutevole, continuamente riscrivibile nel processo di lettura che ne aggiorna costantemente il senso. Il testo non è solo ciò che è scritto ma anche ciò che non è *ancora* scritto, perché anche la *relazione* è scrit-

¹ *Giacomo Joyce*, qui p. 106.

tura: scrittura in potenza, scrittura in forma di processo, di lettura: scrittura in bianco.

Giacomo Joyce può essere immaginato come un campo di forze in cui *Scrittura* e *Vuoto* non sono che aspetti complementari di una stessa realtà testuale: il bianco ne è lo stato fondamentale, rarefatto, di quiete; la scrittura lo stato intenso, eccitato, perturbato. In questa fisica testuale della mente, ogni particella di scrittura è un corpuscolo e insieme un'onda che si propaga su ogni pagina del testo e della coscienza che vi si traspone e forma.

Perturbazione del bianco: immagine di una superficie piana che s'increspa: un tessuto mosso, un foglio gualcito, un piano luminoso che si corruga d'ombra. Il passo fu breve, il prototipo delle mie *Perturbazioni* furono quattro superfici bianche di quindici centimetri di lato sulle quali distesi quattro lembi di tessuto bianco di identiche dimensioni impregnati di un collante vinilico. I movimenti impressi ai tessuti produssero pieghe e increspature che cristallizzarono una volta essiccato il collante. Avevo definito l'algoritmo di tutte le *Perturbazioni* a venire.

Questo accadeva nel giugno del 1998, subito dopo il XVI International James Joyce Symposium. Il *Mandala bianco* sarebbe stato realizzato tre anni dopo².

Mandala bianco

Nella primavera del 2001 fui invitato a partecipare ad una mostra collettiva organizzata al Museo Nazionale d'Arte Orientale di Roma di Roma, nella sua sede storica di Palazzo Brancaccio. La mostra, intitolata *Accordi di luce: Oriente d'Occidente*, prevedeva che artisti italiani e thailandesi esponessero nelle sale del museo opere appositamente realizzate perché dialogassero con le opere orientali in esposizione permanente.

All'inizio, attingendo alle indagini grafiche su *Giacomo Joyce*, avevo pensato di costruire un'opera con le due disposizioni in pagina unica che avevo chiamato *nacheinander* e *nebeneinander*. Stampate su acetato tra-

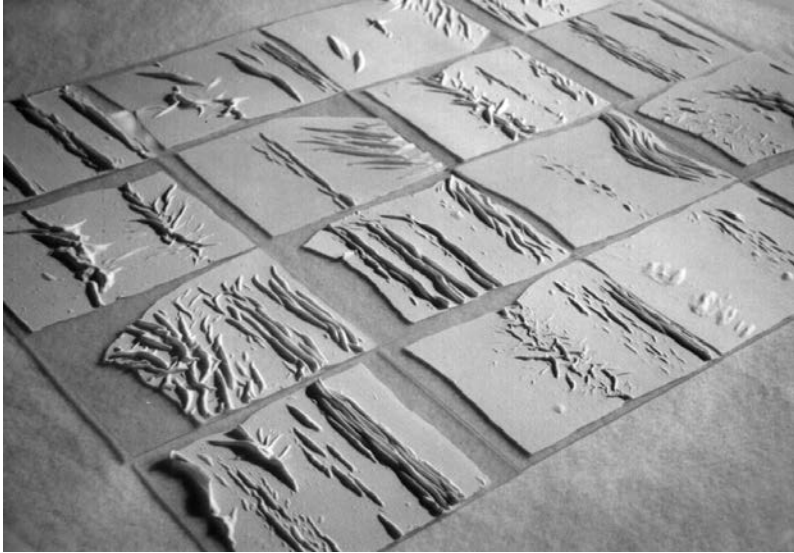
² La prima realizzazione di un'opera plastica ispirata a *Giacomo Joyce* – che in questo caso definirei giocosa – fu la costruzione di una scatola, un cubo di dieci centimetri di spigolo, rivestito esternamente di carta smeriglia grigio-ferro e internamente di un cartoncino *Bristol* violetto. Al suo interno, sedici oggetti, realizzati con lo stesso cartoncino, rinvianti ognuno a un segmento di *Giacomo Joyce*: una luna, una scatola con un paio di scarpe, un occhio, cinque monete, un libro, una stella, un cuore, un ombrello, un ventaglio, un'onda, un cappello, un occhialino, un fiore, un serpente, una chitarra, un fiocco di neve e, in soprannumero, un cofanetto contenente otto fogli: le sedici pagine di *Giacomo Joyce*.

sparente, *nacheinander* (scrittura nera su fondo trasparente) sarebbe stata sospesa nell'aria, in verticale; *nebeneinander* (scrittura trasparente su fondo nero) sarebbe stata distesa in orizzontale, sul piano in marmo bianco del pavimento. Nella sala da me prescelta erano esposte steli di pietra con scritture afgane e il dialogo si sarebbe svolto sul piano della scrittura, della grafia.

Ma poi mi tornò alla mente un'immagine vista nel *Tao della fisica*, una disposizione grafica dei sessantaquattro esagrammi cinesi del *Libro dei mutamenti*, nel cui cerchio, formato da tutte le figure in sequenza, era inscritto il quadrato formato dalle stesse figure disposte su otto linee sovrapposte. Come si sarebbe inscritto, nel cerchio formato dalle sedici pagine ordinate una dopo l'altra, il quadrato composto dalle quattro file di pagine disposte una accanto all'altra di *Giacomo Joyce*? Fu un rettangolo ad inscrivere perfettamente nel suo stesso cerchio. E cosa vedevo, nella figura così formata, se non, integrate in una sola immagine, le disposizioni temporale e spaziale di *Giacomo Joyce*, il *nebeneinander* inscritto nel *nacheinander*, lo spazio nel tempo? I grafici, utilizzati come strumenti d'indagine, tornavano come strumenti poetici. Stessa sorte toccò al *Mandala*, che da grafico a radar diventò un'opera plastica. Anche il contesto, il Museo d'Arte Orientale, fu certo galeotto nella scelta dell'opera e del nome.

Nel *Mandala bianco*, le pagine autografe di *Giacomo Joyce* erano ordinate una dopo l'altra lungo il bordo del cerchio che ne inscriveva il perimetro poligonale esterno. Al centro, perfettamente inserito nel perimetro interno, stava il rettangolo formato dalle sedici lastre perturbate, disposte l'una accanto all'altra come parti di un'unica tarsia. A ogni manifestazione del testo rispondeva una perturbazione della tela, il cui stato *eccitato* era stato determinato sia dalla disposizione che dal senso epifanico della scrittura sulla pagina³.

³ Riguardando a distanza le immagini del *Mandala bianco*, mi coglie vaghezza di nuove *perturbazioni* da agire su quelle pagine con diverso *algoritmo*. Non perturbare un'unica superficie per ogni pagina ma tante quante sono le unità che le appartengono: sfogliare il bianco dal bianco, assegnare ad ognuna un suo piano, un suo foglio. Ogni superficie, perturbandosi, si ritrarrebbe lasciando intravedere quella sottostante. Questa nuova visione mi viene suggerita dalla *perturbazioni* a più strati che realizzai successivamente al *Mandala bianco* ma anche della più recente gualcitura di *Giacomo Joyce* (vedi § "I crumple like a burning leaf!").



Mandala Bianco (particolare)

Il *Mandala bianco* era l'intersezione di due sistemi poetici posti in equivalenza trasfigurata: la scrittura stava al bianco come la perturbazione alla tela, il bianco stava alla tela come la scrittura alla perturbazione. Nella sala islamica del Museo Nazionale d'Arte Orientale di Roma, *Mandala bianco* fu anche dialogo silenzioso con antiche steli, grafie afgane trasmutate in geometrie di pietra.

Letture del *Mandala bianco*

Il 28 giugno 2001, in chiusura della mostra, decisi di “dare voce” al *Mandala bianco*. La combinazione geometrica delle pagine manoscritte e di quelle *perturbate* aveva generato la figura del *Mandala*; la lettura, da me eseguita agendo intorno all'opera stessa, avrebbe dato voce a tutto il testo scritto aggiungendo una dimensione performativa al lavoro. La mia lettura sarebbe stata un atto autoriale e *rituale*, parte integrante dell'opera in quanto *recitazione mantrica* del testo joyceano che la costituiva, e graficamente e semanticamente.



Lettura del *Mandala bianco*

Lessi il testo nella mia traduzione italiana – nulla si crea inutilmente intorno a *Giacomo Joyce!* – seduto di fronte alla prima pagina e poi muovendomi, una pagina dopo l'altra, lungo tutta la circonferenza. I fogli su cui era stampata la traduzione erano disposti con il lato bianco verso l'alto: a mano a mano che le pagine tradotte venivano lette e ascoltate, le pagine manoscritte si rivelavano e i fogli letti venivano dispersi nello spazio circostante della sala. Invitai a leggere il quarto segmento della penultima pagina – quello più vicino alla scrittura che sarebbe stata dello *stream of consciousness* di *Ulisse* – l'attore Franco Mazzi, il Mr Bloom di *fluidofiume*, il mio lavoro teatrale citato all'inizio.

Letta l'ultima pagina, svelate tutte le pagine manoscritte di *Giacomo Joyce*, la grande vetrata sulla parete alle mie spalle si aprì e un colpo di vento spazzò via i fogli sparsi per la sala facendoli volteggiare tra le steli di pietra. Un involontario *coup de théâtre* che chiuse degnamente la performance.

“I crumple like a burning leaf!”⁴

Il 17 e 18 novembre 2009, all'Università di Firenze, condussi un seminario su *Giacomo Joyce* per un numero chiuso di dieci studenti⁵. Fu un *excursus* attraverso molteplici ed eterogenee esperienze, la ridefinizione di un percorso e di un processo di analisi, di conoscenza e di interpretazione di un testo mai consegnato alla rappresentazione teatrale a cui *ab inizio* sembrava destinato – mai “pubblicato”, quindi – ma che ha prodotto, nel corso del tempo, una serie di *ricadute*: le stesse che sto ripercorrendo in questo scritto delle quali è divenuto, a sua volta, parte integrante. La gualcitura di *Giacomo Joyce* fu l'atto conclusivo del seminario e forse un punto di arrivo – provvisorio o definitivo – del mio periplo intorno a *Giacomo Joyce*.

Digressione

Ho introdotto l'argomento di ogni capitolo con la citazione di un seminario o di un simposio quali occasioni di un nuovo modo di osservare *Giacomo Joyce*... “Marked you that?” (qui p. 94). Effettivamente, dal laboratorio teatrale di Palermo (1996) al Simposio di Roma (1998), dai seminari condotti nei licei di Roma e Milano (1999-2006) a quelli tenuti all'Università di Firenze (1998 e 2009), *Giacomo Joyce* è stato sempre occasione di studio, di re-immaginazione, punto di continuo ritorno o di inedite ricadute. Mi chiedo se anche l'interesse verso questo testo non segua la sua stessa natura: intermittente, discontinuo, fatto di illuminazioni, rivelazioni e riprese che finiscono per rappresentare, in modo mai uguale, una identica verità. E mi chiedo se il suo luogo naturale di studio e di rappresentazione non sia proprio quello in cui si apprende, e vi si apprende una lingua, e si apprende dallo stesso Joyce, tutti noi “classmate” di quell'allieva che, come riferisce il padre in *Giacomo Joyce*, “ha una grande ammirazione per il suo maestro inglese”. E mi chiedo, infine: perché mai l'irrisoluzione – passionale, amorosa o estetica che sia – dovrebbe dimorare estranea a tutto questo?

⁴ *Giacomo Joyce*, qui p. 104.

⁵ Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Filologia Moderna (oggi Dip. di Lingue, Letterature e Studi Interculturali), Corso di Letteratura Inglese (Prof. Donatella Pallotti), Laurea Magistrale in Storia dell'Arte.

Libri gualciti

I miei libri d'artista, realizzati gualcendo le pagine di libri esistenti o appositamente creati, derivano da un'estensione del principio di *perturbazione*, che da *Giacomo Joyce* prese le mosse e che a *Giacomo Joyce*, a posteriori, torna. La gualcitura del libro è una trasmutazione da libro leggibile a libro osservabile, dall'essere supporto di una scrittura in esso tracciata, graffita, incisa, a diventarne espressione scolpita esso stesso. Un'espressione *del* libro, quindi – plastica, fisica, performativa – risultante dall'*opus tactile* delle mani sulla materia cartacea dei fogli. La gualcitura è un'operazione definitiva e irreversibile: una volta gualciti, i fogli non potranno più tornare lisci, non potranno essere mai più richiusi nella copertina di un libro ormai esploso, definitivamente consegnato alla sua plastica natura – e destino – di oggetto (o soggetto?).

Quella di gualcire è *opus contra naturam* rispetto alla funzione primaria del libro, di qualsiasi libro, vale a dire di essere sfogliato, letto, riletto, conservato: aperto e richiuso. Non gualcire, non piegare, non strappare, non sciupare sono attenzioni peculiari nella conservazione delle pagine di un libro, tutte garantite dalla sua chiusura. Essere un manufatto che può essere aperto e richiuso è la condizione stessa di esistenza del libro. Stampato o manoscritto, un libro è, essenzialmente, un insieme di fogli di uguali dimensioni, cuciti insieme in un certo ordine e racchiusi da una copertina. È la rilegatura a creare un insieme coerente da un agglomerato altrimenti sparso di fogli; è la rilegatura ad assicurare la coesione e l'ordine delle pagine, a consentire di aprire, sfogliare e richiudere il libro. La rilegatura è *ananke*, la legge di necessità, ciò che determina, in termini di libertà e di limiti, la natura, la forma, l'esistenza fisica e funzionale del libro.

I miei libri gualciti non contraddicono questa necessità, al contrario: è proprio la rilegatura – ottenuta con bulloni, barre, anelli, filze *et alia* – a far sì che ogni foglio gualcito, una volta abbandonata la sua dimensione piana, possa costruire di concerto con gli altri la scultura tridimensionale di cui è un elemento e una forza. È la rilegatura – la comune radice che li tiene avvinti – a produrre la tensione fisica di un foglio contro l'altro, a costringere il libro ad aprirsi, sbocciare, esplodere, ad acquisire la sua dimensione ineffabile e irreversibile di libro gualcito. Senza rilegatura, non sarebbero che un insieme di fogli spiegazzati, inutilizzabili, da cestinare.

Nella gualcitura, i fogli da piani diventano tridimensionali: non più addossati una faccia contro l'altra, si oppongono con la forza dei loro

rilievi, delle loro rientranze e increspature. La scrittura o l'immagine stampate seguono le peripezie dei fogli, apparendo nei rilievi od occultandosi nelle cavità cartacee: il foglio è materia, la scrittura si fa disegno, ombra, colore.

Opus contra naturam

L'opus contra naturam, in senso alchemico, implica il raggiungimento di una verità più profonda attraverso operazioni che contraddicono, deformano, violano la natura dell'oggetto indagato. Per Freud e Jung è il lavoro con cui i meccanismi di deformazione del sogno rendono conscio l'inconscio; in Sade è la depravazione attraverso la quale si afferrano i segreti della natura e del cuore umano. Nel nostro caso, non furono forse deformazioni i primi esperimenti di espansione e contrazione tipografica? Non furono forse violazioni della sua natura le disposizioni in *rotulus* e *volumen* del *codex* di *Giacomo Joyce*?

In una certa misura, ogni libro è un libro, indipendentemente dall'opera che vi è stampata; nella stessa misura, ogni libro gualcito è un libro gualcito, indipendentemente dall'opera che vi si occulta. Ma in ciò che eccede questa misura, la gualcitura trasmuta in opera plastica l'opera inscritta al suo interno, che dalla lettura passa allo sguardo, dal leggibile al visibile, dal concettuale al materico. Come i libri cambiano aspetto in relazione a quanto nelle loro pagine è scritto, così un libro gualcito è sempre la proiezione dell'opera in esso racchiusa. Il contenuto dell'opera, la sua struttura, la sua articolazione determinano modi, forme e stili di gualcitura diversi. La singolare natura di *Giacomo Joyce* non sarebbe stata indifferente a quella operata su di esso.

In assenza di una rilegatura, di una sua *ananke*, *Giacomo Joyce* non avrebbe potuto essere né sfogliato né gualcito; per poterlo gualcire era necessario trasformarlo in un libro, moltiplicare e rilegare i suoi otto fogli sciolti: nulla di più opposto alla sua natura di testo. Stampai così le cinquanta unità di scrittura di *Giacomo Joyce* su cinquanta fogli opalescenti di carta da lucidi, attento a conservare le posizioni in cui appaiono sulle pagine del manoscritto. Apposi quindi due copertine in cartone leggero e rilegai il tutto con quattro bulloni. Era un oggetto nuovo, che dell'originale manteneva le dimensioni, la scrittura autografa e la posizione delle unità di testo, sia nello spazio della pagina che nella sequenza temporale del loro apparire. Cosa veniva modificato?

Who? A pale face surrounded by heavy obvious furs. Her movements are shy
and nervous. She was quipping-glasses.
Yes: a brief syllable. A brief laugh. A brief heat of the eyelids.

which handwriting, traced long and fine with quiet precision
and resignation: a young person of quality.

Giacomo Joyce non gualcito (particolare) [1]

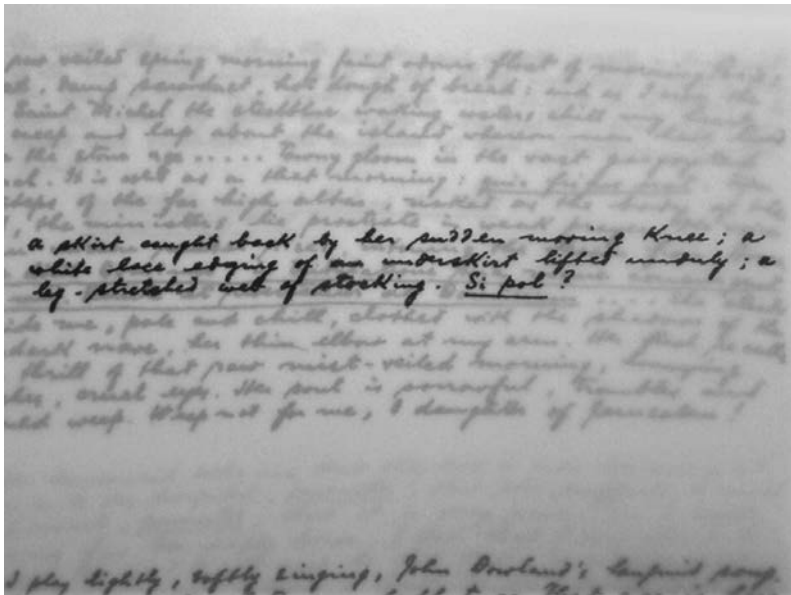
The housemaid tells me that they had to take her away at
once to the hospital, poor little; that she suffered so much,
so much, poor little, that it is very grave... I walk
away from her empty house. I feel that I am about to
cry. Ah, no! It will not be like that, in a moment,
without a word, without a look. No, no! Surely hell's
luck will not fail me!

opened. The surgeon's knife has probed in the entrails
and withdrawn, leaving the raw jagged gash of its
passage on her belly. I see her full dark suffering
eyes, beautiful as the eyes of an antelope. O cruel
wound! Exhilarious God!

Once more in her chair by the window, happy words
on her tongue, happy laughter. A bird twittering after
storm, happy about its little feathered life has flattened
out of reach of the clutching fingers of an epileptic
lord and giver of life, hissing happily, rattling
and chirping happily.

Giacomo Joyce non gualcito (particolare) [2]

Guardando il libro chiuso – ancora da gualcire – la prima pagina, in virtù della semitrasparenza dei fogli, appariva integra ma con le unità di scrittura una sotto l'altra, degradanti in profondità e in nitidezza da un foglio al foglio sottostante. Sfogliando, si mettevano a fuoco le unità affioranti alla lettura mentre apparivano, dal fondo nebbioso dei fogli, le unità delle pagine più lontane. Se nel manoscritto i paragrafi insistevano su aree diverse, ne emergevano isole di scrittura; se insistevano su aree sovrapposte o secanti, si creavano diffrazioni di scritture in trasparenza nello spessore opalino dei fogli. Sfogliare il testo era come attraversarlo: la scrittura, invisibile negli strati più bassi e remoti, ne emergeva sfuocata e poi sempre più a fuoco a mano a mano che i fogli sovrastanti affioravano, via via che dagli strati più bassi saliva ai più alti fino a raggiungere, finalmente nitida, il piano visivo della sua lettura. E poi di colpo sparire. Un palinsesto filmico di assolvenze, dissolvenze e sparizioni, in cui tutta la scrittura trascorreva portandosi in primo piano dai piani di fondo, in costante risonanza visiva con la scrittura emergente o sottostante, finché *l'envoy*, solo, chiaro e definitivo, non appariva dal fondo e in fondo all'ultima pagina⁶: “the end is here” (qui p. 106).



Giacomo Joyce non gualcito (particolare) [3]

⁶ Il video di Giacomo Joyce preparato e sfogliato prima della gualcitura è visibile in: <www.enricofrattaroli.eu/ars_visiva/libri/envoy.html> (10/2015).

L’opalescenza dei fogli esaltava la presenza del vuoto: reso ortogonale al piano della scrittura, fatto tridimensionale e profondo, il vuoto rivelava la compresenza nello spazio e nel tempo delle unità di scrittura, le relazioni molteplici tra i momenti narrati. *L’opus contra naturam* aveva agito attraverso la moltiplicazione e la trasparenza, sfogliando fogli dai fogli ma senza cancellare l’appartenenza dei paragrafi ad una stessa pagina, anzi, moltiplicando le relazioni con le altre pagine, con le altre unità, prefigurando un libro-universo, uno spazio abitato simultaneamente da tutti i sintagmi di scrittura. Il libro intatto e pronto alla gualcitura, sfogliabile nel modo che ho appena descritto, durò giusto il tempo di tenerlo in custodia e mostrarlo agli studenti prima di gualcirlo. La gualcitura sarebbe stata la seconda fase dell’*opus*. Quale ulteriore *verità estetica* avrebbe attinto l’operazione di gualcitura di *Giacomo Joyce*?

“Non hunc sed Barabbam!”⁷

“Un’operazione dissacrante e sacralizzante insieme” commentò il mio amico e poeta Marco Palladini di fronte al suo *Autopia* inchiostrato, lacerato, screpolato. Ma la prova più tangibile, toccante direi, di questa sacra dissacrazione, fu proprio l’operazione eseguita su *Giacomo Joyce* all’Università di Firenze. La gualcitura della prima pagina provocò nei partecipanti un trasalimento, un sussulto: dopo tanta attenzione, dopo tanta cura in termini di analisi della *dipositio* grafica, di lettura e di interpretazione del testo, l’atto, l’immagine e il rumore secco della gualcitura s’imposero come una violazione, uno stupro, una blasfemia. Mentre gualcivo una pagina, leggevo e commentavo la successiva in modo che la lettura, la gualcitura e il commento si contrappuntassero in un unico gesto-evento. Una pagina dopo l’altra, raggiunti la lettura e la gualcitura integrali del testo. Completamente attraversato e gualcito, *Giacomo Joyce* appariva ora del tutto trasfigurato. Lo fotografammo, una seminarista ed io, variando angolazioni e minime distanze.

⁷ *Giacomo Joyce*, qui p. 106.



Giacomo Joyce gualcito (particolare) [1]

In un libro gualcito, ogni pagina si offre allo sguardo contemporaneamente a tutte le altre. Sotto questo aspetto, ad essere trasmutato è il flusso cronologico, fosse anche a caso o a ritroso, delle pagine del libro. Anche il taglio lineare dei fogli si spezza per diventare un insieme frastagliato di creste. La scrittura – testuale, musicale o grafica che sia – non più leggibile, eseguibile od osservabile, si fa segno, colore, geroglifico, ombra tra le ombre chiaroscurali dei fogli ondulati, increspatis, arricciati. I ruoli si rovesciano: è ora la scrittura ad essere in funzione del libro, dei fogli, della carta, della loro esistenza plastica, visiva e materica.

Le immagini in cui fisso e multiplico indefinitamente le angolazioni da cui guardare il libro – e ancor più i video che creo con quelle stesse immagini – costituiscono una documentazione e insieme un'estensione dell'opera-libro. I punti di vista ravvicinati, da cui ritaglio infiniti particolari, restituiscono visioni che lo sguardo a occhio nudo, lanciato sul libro nel suo insieme, non potrà mai cogliere. Nel libro gualcito di *Giacomo Joyce* sono queste particolari angolazioni a riconfigurare in relazioni inedite i frammenti di scrittura isolati, congiunti, intrappolati nelle semitrasparenze, nelle evoluzioni e involuzioni dei fogli. E il bianco delle pagine vi appare ancora meno come una superficie liscia

e vuota, anzi, è proprio la plasticità che il bianco assume – tra le cui volute la scrittura appare e scompare, emerge o annega – ad esaltare la sua funzione di testo. Una specie di operazione topologica – geometrica e testuale insieme – che rimescola e ridistanza, riframmenta e riconnette, ipercubicamente, tutte le unità di scrittura. Il bianco, il vuoto, vi appaiono ora come la sostanza originaria, primordiale, in cui tutti i frammenti di scrittura sembrano destinati, prima o poi, a dissolversi. Al rovesciamento dei ruoli, va ascrivito anche questo: nel passaggio dal foglio liscio al foglio gualcito, è la scrittura ad essere in funzione del vuoto.



Giacomo Joyce gualcito (particolare) [2]

Nel video⁸, le immagini gualcite di *Giacomo Joyce* assolvono e dissolvono su un brano per liuto di *John Dowland*, una canzone citata, anzi, suonata e canticchiata dallo stesso Joyce: “I play lightly, softly singing, John Dowland’s languid song. *Loth to depart*” (qui p. 92). Un

⁸ Il video basato sulle immagini fotografiche della gualcitura di *Giacomo Joyce* è visibile in: <www.enricofrattaroli.eu/ars_visiva/libri/giacomojoyce.html> (10/2015).

evento descritto nel testo fa da colonna sonora alla messa in video della sua gualcitura.

È una trasmutazione delicata e violenta a generare un libro gualcito. La sua plastica scrittura è infinitamente più fragile del testo stampato: è una scrittura scolpita in carta offerta all'aria, alla luce, alla polvere, alla corruzione minerale e inesorabile del tempo. E così è, e sarà, di *Giacomo Joyce*.



Giacomo Joyce gualcito (particolare) [3]

“*Quia frigus erat*”⁹

Giacomo Joyce mi appare oggi come un vaso, un *témenos* della coscienza; il suo vuoto un *omphalos*, un centro di gravità. Mi sembra che tutto rinvii sempre al vuoto, alla distesa bianca in cui si disperdono o al cosmo in cui orbitano i frammenti di scrittura/coscienza di James Joyce. Mi sembra che tutte le relazioni tra le unità, poste e possibili, una volta che abbiano rinvio all'una o all'altra, a molte o a ciascuna, in ultima

⁹ *Giacomo Joyce*, qui p. 94.

istanza rinviino tutte al vuoto, il vero protagonista, la sostanza prima e ultima di *Giacomo Joyce*.

Sostanza bianca, scintillante distesa di ghiaccio (profetico quel grafico in cui il testo si raffigurò come un iceberg!) – il gelo è ovunque in *Giacomo Joyce*: nella casa di lei "Wintry air in the castle" (qui p. 76), nelle sue mani "a cold frail hand" (qui p. 100), nelle parole ascoltate di Joyce "cold polished stones sinking through a quagmire" (*ibidem*), nelle dita che hanno scorso i suoi testi "Quiet and cold and pure fingers" (*ibidem*), nella cattedrale di Notre-Dame "It is cold as on that morning" (qui p. 94), nel suo corpo infreddolito "She stands beside me, pale and chill" (*ibidem*), nel suo saluto "she greets me wintrily" (qui p. 104), nel suo corpo sognato "A starry snake has kissed me: a cold nightsnake" (*ibidem*), nel silenzio siderale in cui risuona la sua voce "A weak voice from beyond the cold stars" (*ibidem*) e poi "stillness of annihilation – and her voice" (qui p. 106). Un bianco di ghiaccio, un gelo infero a cui si oppone – più non-scritta che scritta – la calda oscurità del desiderio dell'amanuense scrittore: "No, no! Surely hell's luck will not fail me!" (qui p. 96).

Che il vuoto sia il campo di Higgs di *Giacomo Joyce*?

"Unreadiness"¹⁰

La gualcitura di *Giacomo Joyce* è forse la *summa* estetica di tutte le operazioni da me finora svolte intorno agli otto fogli di *Giacomo Joyce*. A quattro anni di distanza dalla sua realizzazione, vi devo riconoscere, sebbene involontaria, un'ulteriore indagine. Avevo immaginato la sua gualcitura come ultimo atto di un seminario di studio: la realizzazione di un'opera visiva come conclusione di un discorso su un'opera letteraria. La gualcitura dimostrava, a posteriori, che tutti gli esperimenti precedenti, dai grafici in poi, erano stati, come sospettato da sempre, di natura estetica, se anche ciò che nasceva esteticamente ne diveniva, senz'alcuna apparente o consapevole intenzione di esserlo, uno strumento di indagine. Forse la mia *graphicorum libido*, e l'insoddisfazione che a sua volta mi impediva di trovarne una fine, erano dovute proprio al fatto che la natura estetica dei grafici non era riconosciuta come primaria, ma derivata da un'istanza che si rappresentava statistica, dimostrativa. I grafici erano immagini. Erano, a loro modo, oggetti poetici, opere. E le loro verità, estetiche. Quale verità estetica aveva attinto l'operazione di gualcitura di *Giacomo Joyce*?

¹⁰ *Giacomo Joyce*, qui p. 106.

Leggere non è interpretare, è lasciarsi interpretare: un movimento che non va dal lettore al libro ma dal libro al lettore. E lo muta, irreversibilmente.

“*Envoy*”¹¹

Questo lungo *excursus*, che prende il posto di qualcosa che non si è mai realizzato, come la stesura stessa di *Giacomo Joyce* rispetto all’evento amoroso di cui tratta – “It will never be. You know that well. What then? Write it, damn you, write it!” – conferma il carattere inafferrabile di un testo il cui senso profondo è nella bianca materia oscura, la cui gravitazione percepiamo solo attraverso gli effetti che essa produce sulla chiarezza dell’inchiostro, su ciò che possiamo leggere e osservare. I grafici, il saggio, i progetti, la traduzione, le perturbazioni, le gualciture... ne lascio le tracce su questi fogli come un mio commiato, dal lettore e dallo stesso *Giacomo Joyce*.

Due punti

Forse l’unico modo di concludere questo mio *Envoy* è di farlo coincidere con i due punti che seguono il titolo, rinviando all’unica chiusa possibile

: Love me, love my umbrella.

¹¹ *Ibidem*.



Ringraziamenti

Ringrazio Fiorenzo Fantaccini, che ha accolto con caloroso entusiasmo la proposta di annoverare *Envoy* tra i Quaderni della rivista *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*; Arianna Antonielli, che ha curato con esatta passione la redazione del mio testo; i generosi ragazzi del Laboratorio editoriale Open Access e Beatrice Töttösy, sua impeccabile direttrice.

Per l'incoraggiamento e il sostegno, rivolgo un particolare ringraziamento a Paola Pugliatti, che ha letto con sollecitudine e finezza la prima stesura, offrendomi preziose indicazioni volte a migliorare l'articolazione del testo, e a Romana Zacchi, la cui attenta lettura mi ha stimolato, inoltre, a confrontare il bianco delle epifanie con quello di *Giacomo Joyce*.

Grazie, infine, a Riccardo Scarpulla, che ha seguito, con lucidità ed affetto, l'avanzare, passo passo, della mia scrittura.

Riferimenti

- Joyce James (1968), *Giacomo Joyce*, ed. by Richard Ellmann, New York, The Viking Press, 1 January.
- (1983), *Giacomo Joyce*, introduzione e note di Richard Ellmann, traduzione e prefazione di Francesco Binni, Milano, Guanda.
 - (1992), *Giacomo Joyce*, in Franca Ruggieri (a cura di), *Joyce, Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 259-309.
 - (1992), *Giacomo Joyce*, ed. et trad. par André du Bouchet, Paris, Gallimard.
 - (2014), *Giacomo Joyce*, a cura e trad. it. di Alberto Pellegatta, Milano, EDB.
 - (2015), *Giacomo Joyce*, a cura e trad. it. di Franca Cavagnoli, Milano, Henry Beyle.
- Joyce James (1976 [1939]), *Finnegans Wake*, London, Faber and Faber.
- (1986), *Ulysses*, London, Penguin Books.

Critica

- Dennett Daniel Clement (1997), *Kinds of Minds: Towards an Understanding of Consciousness*, New York, Basic Books. Trad. it. di Isabella Blum (1997), *La mente e le menti: verso una comprensione della coscienza*, Milano, Sansoni.
- Frattaroli Enrico (1999), “The proteiform graph itself is a polyhedron of scripture”, in Franca Ruggieri (ed.), *Classic Joyce: Papers from the XVI International James Joyce Symposium, Rome 14-20 June 1998*, Roma, Bulzoni, 303-317.
- (1999), <http://www.enricofrattaroli.eu/ars_visiva/libri/giacomojoyce.html> (10/2015).
- Kosko Bart (1993), *Fuzzy Thinking: the New Science of Fuzzy Logic*, New York, Hyperion Books. Trad. it. di Agostino Lupoli (1995), *Il Fuzzy-Pensiero: teoria e applicazioni della logica fuzzy* Milano, Baldini & Castoldi.
- Martella Giuseppe (1999), “Giacomo Joyce: hypertext and wisdom literature”, in Franca Ruggieri (ed.), *Classic Joyce: Papers from the XVI International James Joyce Symposium, Rome 14-20 June 1998*, Roma, Bulzoni, 319-337.
- Melchiori Giorgio (1994), *James Joyce: il mestiere dello scrittore*, Torino, Einaudi.

Pallotti Donatella (1998), "An order in every way appropriate: the spatial composition of Giacomo Joyce", in Paola Pugliatti (a cura di), *Mnema*, Messina, Armando Siciliano, 293-316.

— (1999), "Everintermutuomengent: the Cobweb (hand)writing of Giacomo Joyce", in Franca Ruggieri (ed.), *Classic Joyce: Papers from the XVI International James Joyce Symposium, Rome 14-20 June 1998*, Roma, Bulzoni, 339-352.

Pizzuto Antonio (1978), *Ultime ; Penultime*, Milano, Il saggiatore.

Pugliatti Paola (1999), "Nookshotten: the text known as Giacomo Joyce", in Franca Ruggieri (ed.), *Classic Joyce: Papers from the XVI International James Joyce Symposium, Rome 14-20 June 1998*, Roma, Bulzoni, 293-302.

Opere teatrali

Frattaroli Enrico, *fluidofiume : ricorsi*, da *Ulisse e Anna Livia Plurabella* di James Joyce, Roma, Teatro Quirino, 15 giugno 2008. Interpreti:

Franco Mazzi (Leopold Bloom), Mirella Mazzeranghi e Carlotta Caimi (Molly Bloom/ALP), Galliano Mariani (Stephen Dedalus), Patrizia Polia (soprano), Maurizio Zippoli (pianoforte), Enrico Venturini (percussione)

—, *Mr Bloom*, Roma, Metateatro, gennaio 1984. Interpreti: Franco Mazzi (Mr. Bloom), Mirella Mazzeranghi e Maria Teresa Rapalli (Molly Bloom, La Donna); *Mr Bloom/ALP*, ArgotStudio, Roma, novembre 1984.

Intrerpreti: Franco Mazzi (Mr. Bloom), Vita Accardi/Carlotta Caimi e Mirella Mazzeranghi (Molly Bloom, ALP) *fluidofiume*, XVI James Joyce Symposium, Fondazione Cini, Venezia, giugno 1988; Centre G. Pompidou, Xème Colloque sur Joyce, Parigi, aprile 1989; Crossroad's Theatre, Sydney, settembre 1989; St Martin's Theatre, Melbourne Festival, Melbourne, settembre 1989. Interpreti: Franco Mazzi (Leopold Bloom), Carlotta Caimi e Mirella Mazzeranghi (Molly Bloom-ALP), Paolo Pasquini/Daniele Mutino (pianoforte), Sabina Macculi/Cristine Marano (soprano); *fluidofiume : ricorsi*, S.M. dello Spasimo, Palermo di scena, Palermo, settembre 1997; Teatro Quirino, International James Joyce Symposium, Roma, giugno 1998. Interpreti: Franco Mazzi (Leopold Bloom), Mirella Mazzeranghi e Carlotta Caimi (Molly Bloom/ALP), Galliano Mariani (Stephen Dedalus), Patrizia Polia (soprano), Maurizio Zippoli (pianoforte), Enrico Venturini (percussione)

—, *Scritture & Voci – Crimine della scrittura / Crimine del pensiero*, Palermo, Teatro Libero, 3-23 giugno 1996 . Voci d'attore: Stefania Bonafede, Domenico Bravo, Giovanni Dispenza, Francesco Gulizzi, Irene Nuzzo, Mari Siragusa.



Postfazione

Donatella Pallotti



“What then?”

There is not such a thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear.

John Cage

Again. Mai interrotto, il dialogo carsicamente emerge e riemerge nel corso degli anni, intermittente e profondo. Ancora qui, a osservare, commentare, condividere, e “masticare” reciproci pensieri.

Il percorso di Enrico Frattaroli ha accolto nel tempo le suggestioni del teatro, le rarefazioni della poesia, la materialità dell’arte visiva e del libro d’artista per farsi scrittura e riscrittura, per rendere plurivocamente l’ineffabilità di un’opera, *Giacomo Joyce*, in cui vita e scrittura s’innestano l’una nell’altra più che in ogni altro scritto di Joyce. *Envoy* rappresenta la manifestazione di quel percorso e al tempo stesso la riflessione su quel cammino artistico, unico e personale. La scrittura è atto autoriflessivo: Frattaroli parte dal sé per rileggere l’esperienza vissuta, che è anche esperienza di un’appropriazione impossibile¹. *Activities of the mind....*

L’attrazione nei confronti dell’opera di Joyce, viva e palpabile, misurabile e visibile in tutto l’itinerario intellettuale di Frattaroli diventa in *Envoy* fascinazione, coinvolge sensi e materia in un desiderio mai assopito di cogliere un’essenza che rifiuta di essere racchiusa nella rassicurante gabbia della convenzione. *A dark longing....* Inafferrabile, fugge, e sfugge, irrimediabilmente. *Again....*

¹ L’espressione “esperienza di una appropriazione impossibile” è mutuata, leggermente modificata, da J. Derrida, *Points de suspension*. Entretiens, choisis et présentés par E. Weber, Galilée, Paris 1992, p. 409.

Frattaroli – e non solo qui – scrive, interpretandolo, Joyce, ne coglie i procedimenti artistici e li traduce alla luce della propria sensibilità. Scandaglia le proprie inclinazioni, esamina i propri gusti, che non cessano mai, e in maniera sempre diversa, di agire sulle scelte, sui giudizi, sulle riflessioni.

Envoy dà voce a una passione, svela le strategie per avvicinare e abbordare un oggetto elusivo, dischiude passo dopo passo la strada della seduzione. *Because otherwise....*

Un'opera mobile, elaborata in una prospettiva trasformativa, su cui Frattaroli non smette di intervenire e aggiornare la propria riflessione, saggiandosi nel tempo. Il punto di vista sull'oggetto non è unico e fisso, assente è qualsiasi prospettiva monolitica; tanti sono gli sguardi che si volgono a *Giacomo Joyce*, che lo osservano, che lo indagano da molteplici angolature. Sguardi vaganti, irrequieti, "proteiformi", ma non per questo meno attenti, sostenuti, come sono, da una puntigliosa autoriflessione. *Eyes brooding...* E non è forse così anche per lo sguardo del *maestro inglese* che, passionatamente indiscreto, scruta l'oggetto del suo desiderio, ne esamina ogni dettaglio, ne segue ogni movimento, ne coglie i particolari e le sfumature che accendono in lui emozioni e desideri? "An affair of the eye/I"².

Come in *Giacomo Joyce* il paratesto si fa testo, riaffiora dall'invisibilità per indicare ciò che sta prima, il foglio bianco, e colma uno spazio e insieme parla di una mancanza, di visioni possibili, forse indicibili, certamente non dette, così, in *Envoy*, Frattaroli fa emergere ciò che precede la realizzazione artistica: pensieri, riflessioni, dubbi, la cronaca di una gestazione vissuta in limine, tra il combattere e l'arrendersi. *Envoy* dice "tutto", e, conducendoci nel teatro della mente, ci mette davanti ai fantasmi di un artista che, sì, crea l'opera, e lo fa dialogicamente, ma che, da quell'opera, è anche creato, a essa consustanziato, esposto, esibito, dischiuso. *Ghosts in the mirror....*

Giacomo Joyce – variamente descritto come "prose sketches", "visual poem", "vignettes", "collection of impressions and moods", "love poem", "sketchbook", "interior dialogue", "interior monologue", "epiphanic nar-

² "An affair of the eye" è di V. Mahaffey ("Giacomo Joyce", in *A Companion to Joyce Studies*, edited by Z. Bowen and J.F. Careens, Greenwood Press, Westport, CT, 1984, p. 394).

ration” – travalica i confini del genere, scioglie le briglie di categorie date, lotta per liberarsi dal cliché e dall’espressione prefabbricata. E manifesta “*quella cosa che è*”: la sua *whatness* epifanicamente risuona³. *Envoy* abbraccia e, al tempo stesso, scompagina la convenzione critica e pone il problema della sua stessa essenza. Saggio? Memoria d’artista? Traduzione commentata? Ricostruzione rimemorativa di un percorso in cui arte e vita s’intrecciano e mutualmente si implicano? Forse in questo suo essere esatto e refrattario, rigoroso e libero, questo e quello, né l’uno né l’altro, *Envoy* racchiude in sé l’essenza di *Giacomo Joyce*, ne riproduce e trasmette il senso profondo. Ambiguità cosciente, fedele solo alla legge dell’ibridismo, della contaminazione, dell’impurità: *adultery of wisdom? perfect blend?*

What then?

Frammenti di pensiero del tutto coinvolti e parziali, i miei. Intenzionalmente rifiutano la “parola continua, senza intermittenza e senza vuoto”⁴, *perturbano* la logica del completamento e si collocano tra spazi, righe, punti di sospensione. S’interrompono per rendere possibile lo scambio, giacché, dice Blanchot, è attraverso la sospensione che il discorso passa all’Altro e diventa dialogo.

“Points de suspension ; du blanc ; et un nouveau chapitre commence, en belle page”⁵.

Envoy :

³ J. Joyce, *Stephen Dedalus*, edited by T. Spencer, New Directions Press, New York 1944, p. 213.

⁴ M. Blanchot, *L’entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, p. 233.

⁵ V. Larbaud, *Amants, heureux amants*, Nouvelle Revue Française, Paris 1923, p. 556.

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi
Interculturali
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi ad accesso aperto

(<[http://www.fupress.com/comitatoscientifico/
biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23](http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23)>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)

- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi, *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)

Riviste ad accesso aperto

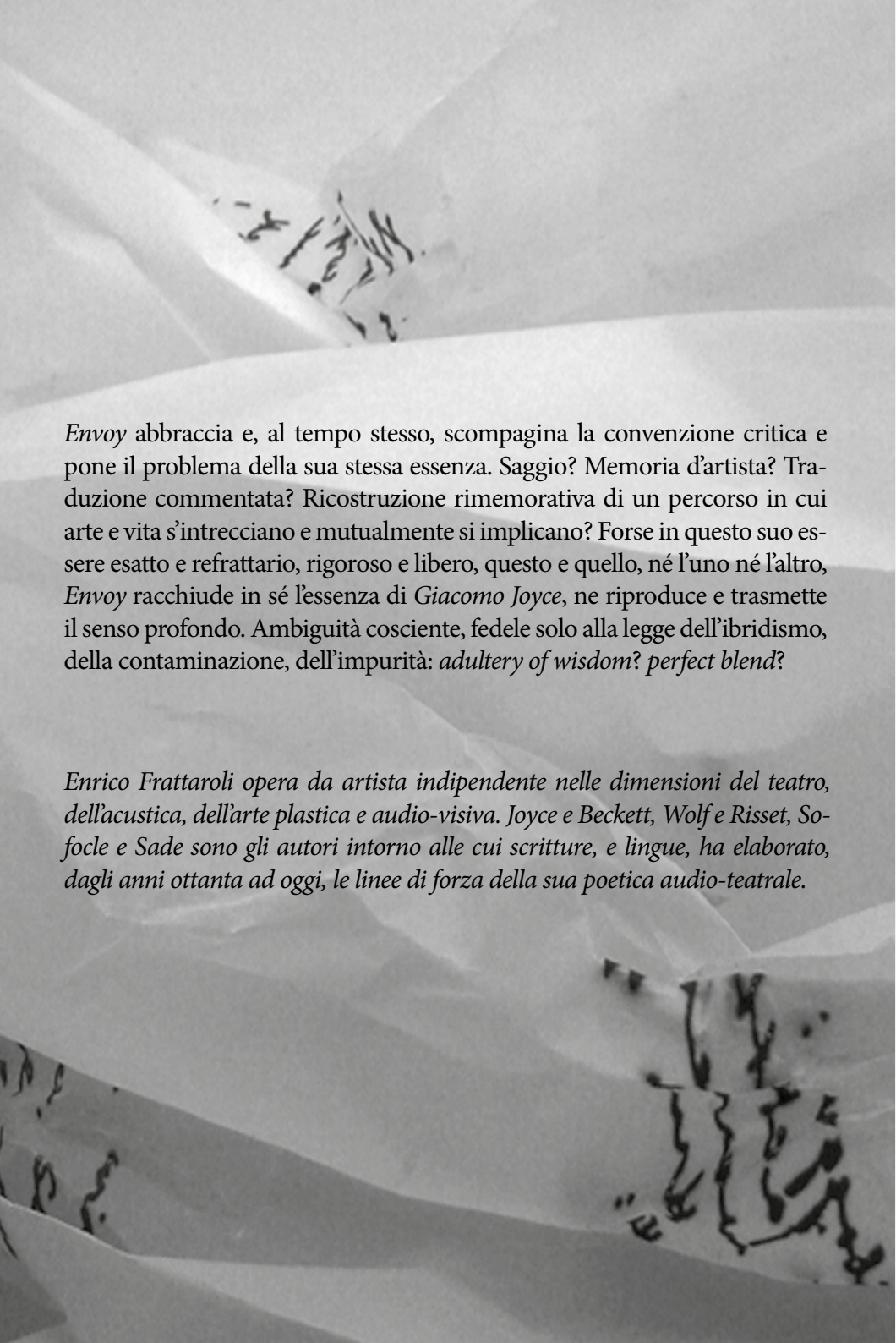
(<<http://www.fupress.com/riviste/>>)

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149

«LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X

«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220

«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978



Envoy abbraccia e, al tempo stesso, scompagina la convenzione critica e pone il problema della sua stessa essenza. Saggio? Memoria d'artista? Traduzione commentata? Ricostruzione rimemorativa di un percorso in cui arte e vita s'intrecciano e mutualmente si implicano? Forse in questo suo essere esatto e refrattario, rigoroso e libero, questo e quello, né l'uno né l'altro, *Envoy* racchiude in sé l'essenza di *Giacomo Joyce*, ne riproduce e trasmette il senso profondo. Ambiguità cosciente, fedele solo alla legge dell'ibridismo, della contaminazione, dell'impurità: *adultery of wisdom? perfect blend?*

Enrico Frattaroli opera da artista indipendente nelle dimensioni del teatro, dell'acustica, dell'arte plastica e audio-visiva. Joyce e Beckett, Wolf e Risset, Sofocle e Sade sono gli autori intorno alle cui scritture, e lingue, ha elaborato, dagli anni ottanta ad oggi, le linee di forza della sua poetica audio-teatrale.