

S·e·q·u·e·n·z·e

Collana del Dipartimento di Filologia Moderna
dell'Università di Firenze

Ilaria Natali

«That submerged doughdoughty
doubleface»: *Pomes Penyeach*
di James Joyce

Uno studio genetico del 'volto nascosto' di Joyce

In copertina

«Alone», Buffalo VI.B.16: 125 (dettaglio)
dal facsimile in *The James Joyce Archive*,
I, p. 191



Edizioni ETS

Sequenze

Collana del Dipartimento di Filologia Moderna
dell'Università di Firenze

Comitato direttivo

Giuseppe Bevilacqua, Patrizio Collini
Mario Materassi, Paola Pugliatti, Alessandro Serpieri

1. *Auf den Spuren Heinrich Heines*, herausgegeben von INGRID HENNE-MANN BARALE und HARALD STEINHAGEN, 2006, pp. 288.
2. *Olimpo dell'apparenza. La ricezione del pensiero di Nietzsche nell'opera di Gottfried Benn*, MARCO MELI, 2006, pp. 304.
3. *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, a cura di DONATELLA PALLOTTI e PAOLA PUGLIATTI, 2008, pp. 454.
4. ILARIA NATALI, «*That submerged doughdoughty doubleface*»: Pomes Penyeach di James Joyce. *Uno studio genetico del 'volto nascosto' di Joyce*, 2008, pp. 192.

Nec factas solum vestes, spectare iuvabat
tum quoque cum fierent (tantus decor adfuit arti)
Metamorfosi VI 17-8



www.edizioniets.com

© Copyright 2008

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884672133-4

Lista delle abbreviazioni

- D J. Joyce, *Dubliners*, Harmondsworth, Penguin, 1996.
- FW J. Joyce, *Finnegans Wake*, Harmondsworth, Penguin, 1992.
- GJ J. Joyce, *Giacomo Joyce*, New York, The Viking Press, 1968.
- JJA M. Groden *et alii* (a cura di), *The James Joyce Archive*, New York, London, Garland, 1977-9, 63 voll.
- L I J. Joyce, *Letters*, a cura di S. Gilbert, New York, Viking, 1957, vol. I.
- L II, L III J. Joyce, *Letters*, a cura di R. Ellmann, New York, Viking, 1966, voll. II e III.
- P J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Harmondsworth, Penguin, 1992.
- PP J. Joyce, *Pomes Penyeach*, in J. Joyce, *Poems and Exiles*, Harmondsworth, Penguin, 1992.
- U J. Joyce, *Ulysses*, Harmondsworth, Penguin, 1992.

I. Factification

Desidero ringraziare le persone che mi hanno aiutata e incoraggiata nel corso della stesura di questo libro. Alla prof. Donatella Pallotti (Università degli Studi di Firenze), punto di riferimento in tutta la mia formazione, va il mio più sentito ringraziamento per il suo inestimabile contributo: ha seguito tutte le fasi di ricerca e compilazione, sempre prodiga di informazioni e di indicazioni preziose. Senza il suo insegnamento questo lavoro non avrebbe potuto essere realizzato.

Fondamentale è stato il costante supporto e aiuto della prof. Paola Pugliatti (Università degli Studi di Firenze), alla quale sono profondamente grata per aver messo a mia disposizione le sue conoscenze da esperta di critica genetica e per avermi offerto, in più occasioni, suggerimenti indispensabili e utili materiali.

Molte sono le persone che mi hanno offerto valide occasioni di crescita e mi hanno permesso di arricchire le mie conoscenze. Penso, in particolare, al direttore della Zurich James Joyce Foundation, Fritz Senn, che non solo mi ha accolto presso la fondazione in un clima familiare e amico, ma ha anche condiviso con me la sua esperienza da maestro degli studi joyceani. La prof. Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, la prof. Franca Ruggieri, il dr. John McCourt e tutti i membri fondatori della James Joyce Italian Foundation mi hanno fornito grande supporto e molteplici occasioni di confronto.

Nell'ambito della genetic scholarship, un sincero ringraziamento va a tutti coloro che mi hanno aiutata nel mio percorso di studio. È superfluo spiegare quanto possa aver influito sul mio lavoro il contributo costante di studiosi quali Geert Lernout, Michael Groden e Daniel Ferrer, dai quali ho imparato molto e che sono sempre stati disponibili al colloquio. Ringrazio, inoltre, Stacey Herbert e Dirk Van Hulle per essersi interessati alla mia ricerca e avermi segnalato ampliamenti bibliografici.

A tutte queste persone, alle quali sono legata da ammirazione e affetto, è dedicato il mio lavoro.

La raccolta *Pomes Penyeach*, pubblicata il 5 luglio 1927, ad oggi è una delle opere meno studiate della produzione artistica joyceana. La critica ne ha fornito interpretazioni prevalentemente biografiche, spesso accompagnate da giudizi riguardanti la 'qualità' delle poesie, mentre di rado si è dedicata ad un'analisi dettagliata dei testi. *Pomes Penyeach* è generalmente percepita come un esercizio minore, opera di 'un altro Joyce' e scarsamente se non affatto connessa a quelli che sono considerati i *major works* dell'autore. Si evidenzia, quindi, la necessità di uno studio sistematico e approfondito della raccolta, tale da metterne in luce i numerosi punti di contatto con l'opera in prosa e rendere, così, piena giustizia ad un testo purtroppo rimasto 'in secondo piano'.¹

A tal fine, l'analisi filologica apre nuove prospettive a due diversi livelli: da un lato, rivela aspetti inediti dell'autore in quanto produttore di testi,² dall'altro, permette una nuova comprensione dell'opera pubblicata, poiché «by studying how writers have created their works, we can learn something important about the work, something that might well be inaccessible by other means».³ In particolare, la filologia genetica rappresenta un orientamento metodologico prezioso per lo studio della produzione letteraria di James Joyce. Tale approccio sottolinea la dimensione diacronica della composizione letteraria; la scrittura è vista come un percorso determinato da pulsioni sia interne, sia esterne al processo creativo, il cui prodotto, l'opera pubblicata, è il risultato incerto di circostanze in parte fortuite.

¹ Il presente studio è basato sul lavoro di tesi di laurea in Lingue e Letterature Straniere discusso in data 11/04/03 presso l'Università degli Studi di Firenze.

² Nel corso dell'analisi genetica l'attenzione è focalizzata non solo sul testo, ma anche sul suo creatore; tuttavia, il critico genetico si basa solo marginalmente su elementi biografici per avanzare le proprie ipotesi. Oggetto di interesse è l'autore in quanto scrittore.

³ G. Lernout, «Joyce as a Reader», *paper* presentato presso la «James Joyce Summer School», Dublino, 1996 (dattiloscritto).

Joyce stesso sembra considerare i propri testi mai terminati, in continuo divenire; nel processo creativo lo scrittore si mostra consapevole del ruolo rivestito dal caso, come testimonia un episodio riguardante la stesura di *Finnegans Wake* menzionato da Richard Ellmann:

Once or twice Joyce dictated a bit of *Finnegans Wake* to Samuel Beckett, though dictation did not work very well for him; in the middle of one such session there was a knock at the door which Beckett didn't hear. Joyce said, «Come in,» and Beckett wrote it down. Afterwards he read back what he had written and Joyce said, «What's that 'Come in'?» «Yes, you said that,» said Beckett. Joyce thought for a moment, then said, «Let it stand.» He was quite willing to accept coincidence as his collaborator.⁴

Il dossier di *Pomes Penyeach*, vale a dire l'insieme di manoscritti e dattiloscritti disponibili dell'opera, presenta caratteristiche che lo rendono uno studio particolarmente interessante in prospettiva di un'analisi genetica. Alcuni manoscritti, infatti, interagiscono con testi appartenenti a dossier di altre opere di Joyce; all'interno di questa rete di relazioni, molti documenti sembrano avere la funzione di 'punto di incontro' tra testi.⁵ Attraverso l'analisi genetica, quindi, *Pomes Penyeach* non solo rivela complessità e connessioni che finora sono passate inosservate, ma apre anche la strada a nuove prospettive interpretative sulle 'opere maggiori'.

Due tendenze compositive inedite caratterizzano in modo particolare la rielaborazione delle poesie. Il primo di questi fenomeni riguarda le relazioni intertestuali⁶ dei *pomes*, che, nel corso delle successive revisioni, si aprono progressivamente a connessioni con altri testi, sia appartenenti allo stesso corpus di Joyce, sia 'esterni', vale a dire, opera di altri autori. Nel corso della rielaborazione delle poesie, lo scrittore stava anche componendo *A Portrait of the Artist as a Young Man*,

⁴ R. Ellmann, *James Joyce*, New York, Oxford U.P., 1982, (1959¹), p. 649.

⁵ Donatella Pallotti rivela una simile rete di collegamenti a livello di micro- e macrostrutture in *Giacomo Joyce*. Cfr. D. Pallotti, «Everintermutuoimergent': the 'cobweb (hand)writing' of *Giacomo Joyce*», in F. Ruggieri (a cura di), *Classic Joyce*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 339-352.

⁶ I concetti di intertestualità e interdiscorsività sono qui intesi secondo l'accezione in C. Segre, *Teatro e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-18. Appare rilevante soprattutto la distinzione che Segre opera tra intertestualità e interdiscorsività: «[...] poiché la parola intertestualità contiene testo, penso essa sia usata più opportunamente per rapporti fra testo e testo (scritto, e in particolare letterario). Viceversa, per i rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli, proporrei di parlare di interdiscorsività.» (p. 111).

Ulysses e *Finnegans Wake*; tale contemporaneità ha dato luogo a influenze reciproche, creando dei punti di contatto tra la raccolta e le 'opere maggiori'. Le connessioni, di varia natura, sono spesso rivelate a livello genetico attraverso la coesistenza di testi di *Pomes Penyeach* e di appunti per i romanzi sugli stessi fogli. Sebbene, in alcuni casi, non sia possibile stabilire quanto consciamente gli elementi di un'opera abbiano influenzato la composizione di un'altra, queste relazioni rappresentano uno degli aspetti più interessanti della stesura delle poesie; a tale riguardo, esemplare è il manoscritto di «Nightpiece», la cui inclusione era pianificata all'interno dell'episodio di «Tristan and Isolde» in *Finnegans Wake* (II.4). Questa prima tendenza compositiva, che si può definire 'intertestuale', è illustrata e documentata nella sezione «Jottings linked by spurts of speed», che include l'analisi delle poesie «Tilly», «Tutto è Sciolto», «Nightpiece», «Alone», «A Memory of the Players in a Mirror at Midnight» e «A Prayer».

La seconda tendenza caratteristica della composizione di *Pomes Penyeach* consiste in un progressivo movimento verso una maggiore oscurità dei testi; le poesie pubblicate presentano ambiguità e complessità sintattiche sconosciute alle prime stesure. Tale fenomeno coinvolge primariamente l'inserimento di *definite reference* con referenti non univoci, o la sostituzione di pronomi personali con articoli che sottraggono al lettore importanti informazioni sul genere delle figure poetiche. In generale, nelle varie stesure, il testo si fa più indefinito, le immagini perdono di specificità e i personaggi divengono sempre più ambigui. Le poesie più rappresentative di questa tendenza sono raccolte e analizzate nella sezione «The capture of uncertain comets»: qui sono analizzate «On the Beach at Fontana», «Simples», «She Weeps over Rahoon» e «Bahnhofstrasse».

La tendenza intertestuale e il progressivo 'oscuramento', pur rappresentando due procedimenti indipendenti, possono interessare contemporaneamente lo stesso testo; l'analisi delle modifiche testuali evidenzia, infatti, la compresenza di più fenomeni di trasformazione in ciascuna lirica. Per tale motivo, la suddivisione delle poesie qui operata tende a mettere in luce dove i fenomeni sono più manifesti, o significativi; è necessario tenere presente, però, che le due tendenze principali coesistono anche con una serie di altre trasformazioni, trattate singolarmente per ogni documento del dossier.

Il presente studio è suddiviso in sei parti. La prima parte è intesa a fornire informazioni riguardo alla produzione poetica di Joyce, alle principali tendenze interpretative della critica e alla pubblicazione di *Pomes Penyeach*. La seconda parte è dedicata alle premesse teoriche e

metodologiche sulle quali si basa l'analisi della raccolta. «L'approccio genetico» illustra i fondamenti e i nuovi orizzonti della critica genetica, per poi concludersi con la descrizione del corpus compositivo di *Pomes Penyeach*.

Le sezioni 3-5 sono incentrate sull'analisi di *Pomes Penyeach*: in «Floating on a Stillstream» sono analizzate le poesie che, sulla base della documentazione disponibile, non hanno subito particolari mutamenti nel corso della composizione («Watching the Needleboats at San Sabba», «A Flower given to my Daughter», «Flood»). Le sezioni «Jottings linked by spurts of speed» e «The capture of uncertain comets», come già menzionato, sono incentrate sull'analisi delle due tendenze compositive caratteristiche di *Pomes Penyeach*, rispettivamente l'inserimento di riferimenti intertestuali e il progressivo oscuramento del testo.

Nell'ultima sezione, «Every telling has a taling», le due tendenze principali del processo compositivo di *Pomes Penyeach* sono analizzate nelle loro implicazioni. L'obiettivo di questo studio è aprire nuovi orizzonti interpretativi sulle poesie, sull'intero macrotesto joyceano e proporre alcune considerazioni conclusive riguardo al metodo genetico.

1. Il poeta James Joyce

La produzione poetica di James Joyce consiste principalmente in due raccolte, *Chamber Music* (1907) e *Pomes Penyeach* (1927); nel 1936 entrambe le opere furono pubblicate in *Collected Poems*,⁷ con l'aggiunta della poesia «Ecce Puer» (1932). Nel 1947 comparve un'edizione antologica delle opere dello scrittore, dal titolo *The Portable James Joyce*, dove alle poesie già inserite in *Collected Poems* furono incluse anche «The Holy Office» (1904) e «Gas from a Burner» (1912).⁸

Parte della produzione poetica di Joyce rimane comunque variamente disseminata: poesie occasionali compaiono su periodici, nelle lettere, o ci sono giunte attraverso la testimonianza di amici e conoscenti dell'autore. In «Joyce's Miscellaneous Verse», Paul A. Doyle fornisce una bibliografia dettagliata dei testi che possono aggiungersi al corpus più conosciuto delle poesie, offrendo una visione completa di ciò che lo scrittore ha realizzato in versi.⁹

⁷ J. Joyce, *Collected Poems*, New York, Viking, 1936.

⁸ J. Joyce, *The Portable James Joyce*, a cura di H. Levin, New York, Viking, 1947.

⁹ Cfr. P.A. Doyle, «Joyce's Miscellaneous Verse», *James Joyce Quarterly*, 2, 2,

Occorre ricordare, inoltre, che le opere in prosa di Joyce sono permeate di poesie, spesso inserite nel testo con la funzione di composizioni di uno dei personaggi. Tra i versi inclusi in romanzi e racconti è possibile menzionare, ad esempio, «The Death of Parnell» in «Ivy Day in the Committee Room» (*Dubliners*), «Villanelle of the Temptress» («Are you not weary of ardent ways») in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, «On swift sail flaming» in *Ulysses*, «The ballad of Persse O'Reilly», «My God, alas, that dear old tumtum home», «Three quarks for Muster Mark» e molte altre 'pseudo-liriche' in *Finnegans Wake*.¹⁰

Strettamente legati alla produzione poetica di Joyce sono anche *Epiphanies* e *Giacomo Joyce* che, per la stessa natura del testo, possono essere collocati su di un confine tra poesia, prosa e drammaturgia; Giorgio Melchiori definisce *Epiphanies* «liriche in prosa» in cui «la rivelazione poetica doveva realizzarsi attraverso la prosa del parlato quotidiano, anche nelle sue forme più degradate o semiarticolate». *Giacomo Joyce* è altresì composto di brevi capoversi circondati da spazi bianchi: la disposizione grafica e l'apparente semantizzazione del livello espressivo avvicinano il testo alla poesia, dal momento che, come sottolinea Donatella Pallotti, «the text [...] asks the reader to decipher it in spatial as well as linear terms». ¹²

L'interesse costante che Joyce ha manifestato per questo genere letterario non può essere sottovalutato, nonostante la critica abbia da sempre rivolto maggiore attenzione alle opere in prosa: l'autore si è dedicato alla composizione poetica in modo continuativo, sin dal suo esordio letterario. La vocazione artistica di Joyce si esprime, infatti, ad appena nove anni e proprio in una poesia, intitolata «Et tu, Healy»; i versi, che attaccano Tim Healy per aver tradito Parnell, furono stampati e distribuiti privatamente da John Joyce, padre dello scrittore.¹³

1965, pp. 90-96; alcune note aggiuntive sono state poi pubblicate in: P.A. Doyle, «Joyce's Miscellaneous Verse. Part II», *James Joyce Quarterly*, 5, 1, 1967, p. 71.

¹⁰ La presenza di brani poetici, o pseudo-poetici in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulysses* e *Finnegans Wake* è illustrata in: C. Anderson, «Joyce's Verses», in Z. Bowen e J. F. Carens (a cura di), *A Companion to Joyce Studies*, Westport, Greenwood Press, 1984, pp. 129-30.

¹¹ G. Melchiori, *Joyce: Il mestiere dello scrittore*, Torino, Einaudi, 1994, p. 45.

¹² D. Pallotti, «An Order in Every Way Appropriate»: *The Spatial Arrangement of Giacomo Joyce*, cit., p. 316.

¹³ Sebbene non ci sia giunta alcuna copia olografa di «Et tu, Healy», il presunto testo completo è citato in R. Ellmann, *op. cit.*, p. 33.

Successivamente, al termine degli studi al Belvedere College,¹⁴ Joyce iniziò la stesura della raccolta *Moods*, le cui poesie dovevano esprimere un tentativo di mantenere «the spirit within alive in the midst of all-pervading squalor and disintegration».¹⁵ È oggi disponibile solamente una documentazione frammentaria di *Moods*, trascritta da Ellmann nella biografia *James Joyce*.¹⁶

Negli anni in cui Joyce iniziò a frequentare lo University College,¹⁷ la poesia era il genere letterario più popolare in Irlanda, fatto che potrebbe aver influenzato il percorso creativo dello scrittore. Tuttavia, era già percepibile un suo distacco dalle correnti che andavano affermandosi nella Dublino di fine secolo, quali il *revival* gaelico; la scelta di dedicarsi principalmente alla stesura di versi sembra, quindi, poter avere basi autonome. Tra il 1900 ed il 1902, Joyce compose un dramma in versi, oggi perduto; iniziò, inoltre, una nuova raccolta, *Shine and Dark*, il cui titolo sembra contenere un riferimento a «Song of Myself» di Walt Whitman. Le poesie vi erano suddivise in 'luminose' («Shine») e 'oscuire' («Dark»), un'organizzazione del testo che ricorda la struttura delle *Songs of Innocence and of Experience* di William Blake. *Shine and Dark* non è mai stata pubblicata: l'autore propose questa raccolta ad alcuni editori, che risposero con giudizi scoraggianti. La documentazione che ci è giunta è incompleta: sembra che le poesie oggi disponibili siano 'sopravvissute' solamente perché i fogli in cui erano annotate furono, poi, reimpiegati per altri appunti.¹⁸

Nel 1902, Joyce si iscrisse alla Facoltà di Medicina e decise di proseguire gli studi a Parigi,¹⁹ dove continuò a comporre poesie. Ideò, infatti, una nuova raccolta, che fu pubblicata nel 1907 da Elkin Mathews con il titolo *Chamber Music*. L'amore e le delusioni sentimentali sono i temi principali delle trentasei poesie della raccolta, che, per stile e contenuti, sono state spesso accostate alle liriche Elisabettiane.²⁰ *Chamber*

¹⁴ Joyce entrò al Belvedere College nel 1893 e vi terminò gli studi nel 1898; cfr. *ibid.*, p. 35.

¹⁵ S. Joyce, *My Brother's Keeper*, London, Faber and Faber, 1982, (1958¹), p. 100.

¹⁶ R. Ellmann, *op. cit.*, pp. 50-1.

¹⁷ Joyce si iscrisse allo University College nel 1898; Cfr. R. Ellmann, *op. cit.*, pp. 57-60.

¹⁸ R. Ellmann, *op. cit.*, pp. 80-2.

¹⁹ *Ivi*, p. 106.

²⁰ Cfr. S. Jackson, *The Poems of James Joyce and the Use of Poems in His Novels*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1978, pp. 5-6. Howart sottolinea la presenza di riferimenti a Verlaine, Rimbaud e ad alcune canzoni popolari in *Chamber Music*: cfr. R. Howarth, «*Chamber Music and Its Place in the Joyce Canon*», in T.F. Staley (a cura di), *James Joyce Today*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1966, pp. 15-6.

Music non presenta una struttura metrica uniforme, ma, come Herbert Howart fa notare, i testi sono accomunati da una particolare attenzione alla disposizione e 'ridisposizione' dei singoli termini, procedimento attraverso il quale si creano parallelismi, chiasmi, strutture pseudo-circolari o simili al palindromo.²¹

La raccolta descrive lo sviluppo di una storia d'amore, che si apre con un iniziale stato di armonia e si chiude con una separazione, accompagnata dalla conseguente disillusione. A livello allegorico, si allude ad un cammino dell'animo umano verso un progressivo declino, percorso che risulta rafforzato da richiami al ciclo delle stagioni e alle ore della giornata.²² Il filo conduttore di *Chamber Music*, già palese nel titolo, è la musica, tanto che ognuna delle poesie è stata messa più volte in note, anche dallo stesso Joyce. L'elemento musicale è suggerito sia attraverso le sonorità determinate dai *patterns* fonici, sia dalla menzione di strumenti, o termini musicali.²³

È possibile che la sequenza delle poesie in *Chamber Music* non rifletta una scelta autoriale: pare, infatti, che Stanislaus Joyce, fratello minore di James, abbia apportato alcune modifiche al fine di attribuire una struttura narrativa più definita alla raccolta. I limiti della 'interferenza' di Stanislaus nelle opere del fratello rimangono comunque controversi: ci sono motivi per ritenere che Stanislaus tendesse a mettere particolarmente in rilievo il proprio ruolo nella ideazione e composizione delle opere di James, aspetto che non sempre pare corroborato da altre testimonianze in nostro possesso. Nel caso di *Chamber Music*, tuttavia, i documenti a nostra disposizione non sono sufficienti a stabilire fino a che punto, effettivamente, Stanislaus potrebbe essere intervenuto sulla raccolta.

Vale la pena, inoltre, di menzionare brevemente i *broadside* «The Holy Office» e «Gas from a Burner», che Joyce pubblicò a proprie spese rispettivamente nel 1904 e nel 1912.²⁴ «The Holy Office» è una satira in distici, stampata a Dublino poco dopo la partenza dell'autore per Pola e Trieste. L'opera è assurda a simbolo dell'esilio volontario di Joyce, poiché l'autore vi critica aspramente i circoli intellettuali della

²¹ H. Howart, *op. cit.*, pp. 12-3.

²² La struttura di *Chamber Music* è analizzata in: A. Walton Litz, *Joyce*, New York, Twayne, 1966, pp. 27-8.

²³ Cfr. J.W. Weaver, *Joyce's Music and Noise. Theme and Variation in His Writings*, Gainesville, University Press of Florida, 1998, pp. 25-8.

²⁴ Per un approfondimento sui *broadside*, si veda R. Scholes, «The Broadside of James Joyce», in M. Magalaner (a cura di), *A James Joyce Miscellany*, Carbondale, Southern Illinois Press, 1962, pp. 8-18.

Dublino d'inizio secolo, immersi nell'atmosfera tradizionalista dello «Irish Literary Revival»; sono sottolineati difetti e debolezze di figure letterarie quali W.B. Yeats, Lady Gregory, John M. Synge, Oliver Gogarty, Padraic Colum, John Eglinton, Seumas O'Sullivan e George Russell.

«Gas from a Burner» fu redatta in seguito ad un viaggio a Dublino: qui Joyce si scontrò con l'editore George Roberts di «Maunsell and Company», che si rifiutava di pubblicare *Dubliners* per timore della censura, nonostante fosse già stato firmato un contratto.²⁵ Lo scrittore manifestò la propria indignazione per questa vicenda nel *broadside*, un'invettiva satirica contro il mondo dell'editoria. Attraverso la figura dell'editore, la poesia mette in evidenza anche quelli che Joyce forse reputava i problemi più profondi dell'Irlanda, vale a dire la tendenza a tradire i *leaders* e l'inadeguatezza davanti alla potenza inglese.²⁶

La produzione di testi poetici non si interruppe durante la composizione di *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulysses* e *Finnegans Wake*: tredici liriche redatte tra il 1904 e il 1924 sono confluite nella raccolta *Pomes Penyeach*, pubblicata nel 1927 dalla Shakespeare and Company. Nel corso di questi venti anni, l'impulso che spinse Joyce a comporre poesie subì varie trasformazioni; conseguentemente, la raccolta è caratterizzata soprattutto dall'eterogeneità delle composizioni, tra le quali non sembrano sussistere legami espliciti: *Pomes Penyeach* è costituita da testi differenti tra loro per struttura, stile e universo tematico.²⁷

L'ultima delle poesie pubblicate, «Ecce Puer», apparve nel periodico *New Republic* di New York nel 1932 e fu composta in occasione della morte di John Joyce, padre di James, seguita dalla quasi simultanea nascita del nipote Stephen. La poesia evidenzia emozioni contrastanti: l'io poetico è colto in un momento di transizione, dibattuto tra gioia e dolore, tra la felicità di una nuova nascita e la sofferenza per una perdita. Marvin Fisher compie un'analisi approfondita di questi versi, nella quale mette in luce interessanti connessioni con le opere in prosa e sottolinea la ciclicità implicita nel tema dell'eterno avvicinarsi di nascita e morte. Fisher ravvisa, inoltre, una 'spersonalizzazio-

²⁵ Vicenda menzionata in R. Ellmann, *op. cit.*, pp. 335-7.

²⁶ Questo aspetto del *broadside* è messo in rilievo in: J.A. Álvarez Amorós, «Ciclos creativos en la poesía de James Joyce», *Miscelánea*, XIII, 1992, pp. 6-7.

²⁷ Jackson sottolinea la difficoltà di offrire una descrizione generica dell'intera raccolta: S. Jackson, *op. cit.*, p. 16.

ne' delle figure poetiche, che compaiono solamente come «a child» (v. 2) e «an old man» (v. 14), sottolineando come «nothing could be less definite, less specific, or more intentionally anonymous».²⁸

2. I due volti di Joyce: la critica

L'intera opera di Joyce, così come la sua vita privata, sono state sempre attentamente analizzate dalla critica; poco è stato detto, però, delle composizioni poetiche. La produzione in versi dello scrittore è generalmente stimata come secondaria rispetto alle opere in prosa; Selwyn Jackson e Francesco Gozzi sono gli autori delle uniche monografie dedicate alle poesie.²⁹ È possibile segnalare articoli e note sui periodici letterari che, tuttavia, escluse poche eccezioni, non approfondiscono pienamente l'analisi dei versi.³⁰

Pare diffusa, inoltre, la tendenza a voler attribuire un giudizio di valore alle poesie, generalmente non accompagnato e giustificato da un'appropriata analisi testuale; tale mancanza lascia in ombra le simbologie e complessità semantiche delle liriche.³¹ È significativo, a questo proposito, il commento dei Colum: «The only critical attempt thus far to see [Joyce's] verse as allegorical has been Tindall's reading of *Chamber Music* as an elaborate dirty joke».³²

Bernard Benstock considera *Chamber Music* la mera ricerca di un mezzo espressivo da parte di un giovane artista e *Pomes Penyeach* un 'esercizio in chiave minore' di un maestro della prosa. Quest'ultima raccolta, dice Benstock, è una 'collezione di ricordi', un semplice esercizio di stile o *divertissement*.³³ Álvarez, in «Ciclos creativos en la poesía de James Joyce», ribadisce in parte questa prospettiva e vede in *Pomes Penyeach* un'opera intima, istintiva, con tocchi di sentimentalismo ine-

²⁸ M. Fisher, «Joyce's 'Ecce Puer'», *The University of Kansas City Review*, XXV, 4, 1959, pp. 265-66.

²⁹ S. Jackson, *op. cit.*; F. Gozzi, *La Poesia di James Joyce*, Bari, Adriatica Editrice, 1974.

³⁰ Per indicazioni esaustive sulla letteratura secondaria riguardante *Pomes Penyeach* si rimanda ai riferimenti bibliografici.

³¹ Gozzi, nell'analisi delle singole poesie, si sofferma a commentare la qualità dei versi definendoli, ad esempio, «tra le prove poetiche più scialbe di Joyce», o 'lamentosi'. Cfr. F. Gozzi, *op. cit.*, pp. 159-60.

³² Cfr. M. Colum e P. Colum, *Our Friend James Joyce*, Garden City, New York, Doubleday, 1958, p. 86.

³³ B. Benstock, *James Joyce*, New York, Ungar, 1985, *passim*.

quivocabilmente motivati da vicende personali, il che, secondo lo studioso, giustifica una mera interpretazione biografica. Nessuna analisi testuale pare, comunque, circostanziare tali osservazioni.³⁴

Goldberg mostra apprezzamento per *Chamber Music*, che ritiene il miglior risultato di Joyce in campo poetico, mentre attribuisce importanza minore alle poesie più tarde, *asides* 'privati' di quella che era la produzione principale in prosa. In particolare, lo studioso non ravvisa alcun elemento di originalità nei versi; è sua opinione che Joyce non sia mai stato veramente interessato alla poesia, ipotesi che può essere smentita dalla continuità con cui lo scrittore vi si è dedicato.³⁵

In una recensione di *Pomes Penyeach* pubblicata su *Les Nouvelles Littéraires* del 1927, Marcel Brion propone un concetto che sembra influenzare gran parte della critica successiva: egli ritiene che «[the] little poems represent a parallel existence to that of the novelist».³⁶ In seguito, l'idea di una 'frattura' tra Joyce-poeta e Joyce-romanziero è generalmente adottata dagli studiosi; già nel 1928 Robert Hiller scrive:

The truth is that one cannot sincerely admire both these simple lyrics and *Ulysses*: they were written by two opposed personalities, one the sensitive youth who composed the poems, the other, the weary man who bestowed on them the title *Pomes Penyeach*.³⁷

La coesistenza di 'anime divergenti' in Joyce è ipotizzata anche da Louis Goulding, nel 1933:

From the title of the minute volume [*Pomes Penyeach*], from the fact that *Ulysses* had been finished in 1921, from the fact that *Work in Progress* was in progress, the reader would have been justified in expecting a terrifying distillation of that variety of Rive-Gauche-Greenwich-Village poetry which [...] seems to the uninitiate as coherent as a blind man's lackadaisicalappings upon a typewriter.

But it was not that variety of poetry which met the eye. [...] The point is not that there are better poems than 'Alone' and 'A Flower Given to my Daughter' in *Pomes Penyeach*. The point is that there are poems so bad as those; the point is, that Joyce is writing *Chamber Music* [...] all his life long [...] he is perpetuating and re-rendering poems so thin, so mawkish, usually

³⁴ Cfr. J.A. Álvarez Amorós, *op. cit.*, p. 11.

³⁵ S.L. Goldberg, *Joyce*, Glasgow, Oliver and Boyd, 1965, pp. 30-31.

³⁶ M. Brion, «L'actualité littéraire à l'étranger, James Joyce, romancier et poète», *Les Nouvelles Littéraires*, 15 ottobre 1927, ora in R. H. Deming (a cura di), *James Joyce: The Critical Heritage*, London, Routledge, vol. I, p. 350.

³⁷ R. Hiller, recensione pubblicata in *New Adelphi*, marzo 1928, I, 3; Cfr. R.H. Deming (a cura di), *op. cit.*, p. 353.

so derivative as those I have quoted – from stage to stage across a career in which, as a prose artist, he not merely handles his medium with incomparable skill, but creates it in a fashion associated with very few artists besides himself [...] How much more enigmatic do the two enigmas of *Chamber Music* and *Work in Progress* become when we try [...] to explain them in the terms of a single creative personality! [...]

I say of poetry that it is the exercise of the subconscious mind, because, whatever the source of it, the element of irresponsibility is stronger in poetry than in the other forms of aesthetic composition in words, even though the conscious mind may quite scientifically, throughout the whole process, organise the technique of its expression.³⁸

Lo studioso sposta gradualmente l'attenzione dall'argomento principale della propria recensione, *Pomes Penyeach*, alla prima raccolta di Joyce, proponendo poi un confronto qualitativo tra l'opera in versi e quella in prosa. Goulding riconosce nell'arte di Joyce una scissione tra conscio e subconscio, che si ricollega alle altre ipotesi di 'sdoppiamento della personalità'; sembra voler negare qualsiasi intenzionalità nella composizione poetica, o qualsiasi controllo della materia da parte dell'autore. Sullo stesso filone interpretativo si colloca anche Reynolds, che, nel 1937, individua due diverse e inconciliabili vocazioni artistiche in Joyce:

[...] That a man whose prose is so contrapuntally many-voiced should write lyrics which are simple song, a melody piped on a single pipe; that he who has led the vanguard of the novel should in his verse linger behind in the asphodel fields of Fulke Greville and Sir Philip Sidney – such antitheses pose a pretty critical question. Perhaps it means that «Ulysses» was achieved only by deliberately sinking the sentimentalist in the satirist, that these lyrics, which are sometimes little more than an exquisite sigh, are to James Joyce what Swift's «little language» was to the author of «Gulliver».³⁹

La menzione del 'duplice volto' dello scrittore diviene, con il passare del tempo, una sorta di *leitmotiv* nella critica su *Pomes Penyeach* e, con minime variazioni, compare anche in studi più recenti. Herbert Howart sottolinea, infatti, una frattura basilare nel corpus di Joyce tra scrittura 'satirica' e 'sentimentale', all'interno della quale individua ulteriori suddivisioni: in particolare, secondo lo studioso, 'Joyce-poeta' è ad un

³⁸ L. Goulding, «A Sidelight on James Joyce», *Nineteenth Century & After*, CXII, aprile 1933, ora in: R.H. Deming (a cura di), *op. cit.*, vol. I, pp. 349-51.

³⁹ H. Reynolds, «James Joyce's Poetry does Not Suggest 'Ulysses'», *New York Times*, 10 ottobre 1937, ora pubblicato nell'archivio online *The New York Times on the Web*, <http://www.nytimes.com/>.

tempo 'cantante' e 'clown', in quanto autore di versi lirici e satirici.⁴⁰ La 'duplicità' joyceana è menzionata nuovamente da Chester Anderson, il quale ipotizza l'esistenza di due distinti Joyce, l'acuto osservatore ed il poeta sentimentale; lo studioso si riserva, però, di approfondire l'eventuale presenza di 'qualcosa di più nelle poesie rispetto a quello che colpisce l'occhio e l'orecchio'.⁴¹ Osservazioni simili sono proposte anche da Magalaner, Kain, Warner e Gozzi, il quale, ad esempio, vede in *Pomes Penyeach* una definitiva scissione tra il poeta ed il romanziere.⁴²

Opera di un 'Joyce minore', *Pomes Penyeach* ha avuto scarsa fortuna sin dalle prime recensioni, poche e non particolarmente positive. Già nel 1927, George Russell ipotizza che lo scrittore abbia perduto la propria vocazione poetica dopo essersi a lungo cimentato nella prosa; secondo Russell, i testi di *Pomes Penyeach* potrebbero essere composti da qualsiasi «versifying sentimentalist»:

[...] somewhere in the realist a submerged sentimentalist was sighing and in other lyrics also there are traces of this submerged mentality. [...] The book will have for many readers perhaps a greater psychological than poetic interest [...].⁴³

L'interesse letterario della raccolta, in effetti, appare tuttora trascurato. Come sottolinea Burgess, *Pomes Penyeach* è generalmente analizzata con riferimento alle vicende biografiche di Joyce.⁴⁴ Nonostante la critica abbia sottolineato la presenza di un 'vuoto interpretativo', poco è stato fatto per porre rimedio a questa mancanza; a tale proposito, è particolarmente rappresentativa la posizione di Selwyn Jackson, che commenta:

The small body of criticism directed at the book [*Pomes Penyeach*] has mostly concerned itself with particular poems. Critics have usually attempted to demonstrate the relation of individual poems to specific incidents or situations in Joyce's life.⁴⁵

⁴⁰ H. Howart, *op. cit.*, p. 19.

⁴¹ C. Anderson, *op. cit.*, p. 132.

⁴² Cenni alla presunta 'duplicità' di James Joyce nella sua espressione letteraria compaiono in: M. Magalaner, R. Kain, *Joyce: the Man, the Work, the Reputation*, Westport, Greenwood, 1979, pp. 51-2; F. Warner, «The Poetry of James Joyce», in H. Bloom (a cura di), *James Joyce*, New York, Chelsea, 1986, p. 201; F. Gozzi, *op. cit.*, p. 138.

⁴³ G. Russell, recensione pubblicata in *The Irish Statesman*, 23 luglio 1927, citato in: R. H. Deming (a cura di), *op. cit.*, vol. I, p. 348.

⁴⁴ A. Burgess, *Here Comes Everybody: an Introduction to James Joyce for the Ordinary Reader*, London, Faber, 1965, p. 73.

⁴⁵ S. Jackson, *op. cit.*, pp. 15-6.

Dopo aver evidenziato tale limitazione nella prospettiva comunemente adottata per interpretare le poesie, però, lo studioso trae delle conclusioni che ribadiscono sostanzialmente le tendenze critiche appena messe in discussione:

[The poems] express nothing more than a moment of private emotion, the larger significance of which is to be seen against the background of Joyce's life and work.⁴⁶

Pomes Penyeach apparve un 'diario emotivo' anche al suo primo lettore, Ezra Pound, che, dopo averne ricevuto le bozze, consigliò di non darla alle stampe. Tuttavia, Joyce non rinunciò alla pubblicazione; curò ogni fase del processo editoriale di *Pomes Penyeach*, mostrando con il proprio interesse costante di attribuire un indubbio valore a quella che ironicamente definiva la sua «candidature for a post of minor poet».⁴⁷

3. La pubblicazione di *Pomes Penyeach*

There are about fifteen pieces in all, I think, and I suppose someone someday will collect them. I mentioned this to Pound and asked could I show him, say, two. I left them at his hotel. A few days after I met him and he handed me back the envelope but said nothing. I asked him what he thought of them and he said: They belong in the bible or the family album with the portraits. I asked: You don't think they are worth reprinting at any time? He said: No, I don't. (L III: 155)

Dopo un'iniziale delusione per il parere negativo di Pound, l'autore non sembrò mettere in discussione la propria opera, bensì il giudizio dell'amico: in quel periodo, Pound sosteneva il poeta Ralph Cheever Dunning, del quale Joyce non aveva grande stima. Il 10 marzo 1927, circa un mese dopo aver scritto la lettera appena menzionata a Harriet Shaw Weaver, la Shakespeare and Company ricevette l'autorizzazione per la pubblicazione di *Pomes Penyeach*.⁴⁸ La rielaborazio-

⁴⁶ *Ivi*, p. 18.

⁴⁷ R. H. Deming (a cura di), *op. cit.*, vol. II, p. 255.

⁴⁸ Molte poesie erano già comparse su riviste prima della pubblicazione nella raccolta; «Watching the Needleboats at San Sabba» fu pubblicata su *Saturday Review* CXVI, 30, 20 settembre 1913, p. 366; «Simples», «Tutto è Sciolto», «Flood», «A Flower Given to my Daughter», «Nightpiece» apparvero in *Poetry* X, 2, Maggio 1917, pp. 72-5; «On the Beach at Fontana», «Alone», «She Weeps over Ragoon» in *Poetry*, XI, 2, Novembre

ne dei testi si protrasse fino al 10 giugno, tuttavia, a causa di alcuni imprevisti, la raccolta fu pubblicata solamente il 5 luglio 1927.

Joyce espose all'editrice Sylvia Beach idee molto precise riguardo alla rilegatura della raccolta: insisteva su una tonalità particolare di verde per la copertina, «a very pale green like the apple with perhaps a little pile of twelve apples in the middle of the page and one fallen (n.13) with a leaf attached to it».⁴⁹ Beach si rivolse al tipografo Herbert Clarke per la realizzazione del libro ed «explained to him that the author wanted a cheap-looking little booklet to be sold for one bob».⁵⁰ Il primo risultato fu così deludente da spingere l'editrice ad acquistare materiali più costosi, senza però cambiare il prezzo di copertina di *Pomes Penyeach*, già stabilito dall'autore.

L'insistenza di Joyce nel voler vendere le proprie poesie ad un prezzo poco elevato è stata spesso interpretata come una manifestazione di modestia, ma, in realtà, tale scelta non sembra implicare alcun giudizio di valore sulla raccolta. Sylvia Beach, infatti, testimonia che l'accessibilità economica delle pubblicazioni era sempre stato un principio generale per lo scrittore:

Joyce wanted not only his poems but his other works, too, sold at low prices that those he considered real readers could pay. But they were often published in a particular manner and regardless of expense to his publishers.⁵¹

Beach riteneva che *Pomes Penyeach* rappresentasse un rischio finanziario; tuttavia, vi percepiva lo stesso mistero delle 'opere maggiori' e decise di procedere comunque con la pubblicazione. La prima edizione della raccolta comparve a Parigi il 5 luglio 1927 in 5000 copie per la vendita, stampate su carta dal formato ridotto (12x9,3 cm); la seconda tiratura della raccolta, costituita da tredici edizioni 'di lusso' stampate

1917, pp. 70-1. «On the Beach at Fontana», «Alone» e «She Weeps over Ragoon» furono nuovamente pubblicate in *Literary Digest*, 2 gennaio 1919; «Bahnhofstrasse» comparve in *Anglo-French Review* II, 1, 15 agosto 1919, p. 44; «A Memory of the Players in a Mirror at Midnight» in *Poesia*, Milano, 15 aprile 1920 e in *The Dial*, luglio 1920. Cfr. L. II: 392, 394, 403n., 445 e L. Barnes, W. Brockman, S. Herbert, L. Crispi, *James Joyce Bibliography. Announcing the Online Project www.jjoycebiblio.org. Pomes Penyeach, booklet stampato in occasione del XVIII James Joyce Symposium tenutosi nel giugno 2002 a Trieste*, n.p. Si veda anche J. Lidderdale e M. Nicholson, *Dear Miss Weaver. Harriet Shaw Weaver 1876-1961*, London, Faber & Faber, 1970, pp. 270-75 e 312-13.

⁴⁹ J. Joyce, lettera citata in L. Barnes, W. Brockman, S. Herbert, L. Crispi, *op. cit.*, n.p.

⁵⁰ S. Beach, *Shakespeare and Company*, London, Plantin, 1987, (19591), p. 175.

⁵¹ *Ibid.*

su fogli più ampi (12,7x13,2 cm), non era destinata alla vendita. La copertina, di colore verde chiaro, come richiesto da Joyce, presenta il titolo in caratteri verde scuro, con il prezzo («one shilling») e il nome del tipografo specificati sul retro; in calce ad ogni poesia appaiono luogo e data di composizione. A pagina 22, in chiusa del libro, è inserito un piccolo foglio contenente tre righe di 'errata'.

Secondo Sylvia Beach, le persone alle quali Joyce riservò le tredici copie numerate dell'edizione 'di lusso', oltre a se stesso, furono:

1. Sylvia Beach
2. Harriet Shaw Weaver
3. Arthur Symons
4. Valerie Larbaud
5. Giorgio Joyce
6. Lucia Joyce
7. Adrienne Monnier
8. Claude Sykes
9. Archibald MacLeish
10. Eugene Jolas
11. Elliot Paul
12. Myron Nutting.

Una lettera del 26 luglio 1927 testimonia che Harriet Shaw Weaver fu l'unica a ringraziare lo scrittore dopo aver ricevuto in dono *Pomes Penyeach*:

Dear Miss Weaver: I am glad you got the booklet and did not dislike it. None of the others [...] to whom I sent copies even acknowledged receipt of it. (L III: 162)

In seguito alla pubblicazione, mentre la critica trascurava *Pomes Penyeach*, o esprimeva giudizi poco favorevoli sulle poesie, l'interesse del pubblico fu immediato: presto giunsero ordini sia dal resto d'Europa, sia dagli Stati Uniti. Joyce menziona questo successo di vendite in un'altra lettera a Harriet Shaw Weaver, il 14 agosto 1927, chiarendo anche il proprio atteggiamento nei confronti delle recensioni negative:

[...] I saw A.E.'s review of P.P. It is not unfriendly though I doubt if he can like very much verse which is not about an idea. I don't think reviews mean much always. Not a single notice appeared in the English press yet a London bookseller ordered 850 copies a few days ago and Dublin took 250. I saw orders from Naples, The Hague, Budapest etc. I suppose on certain types it will make the same impression as its author at the suppletable. One

lady who came to pray remained to scoff. 'He looked as if he were drowned' she remarked. *Et ça m'est parfaitement égal...* (L II: 258)

La maggior parte degli ordini menzionati nella lettera venivano da un intermediario di Sylvia Beach, «The Poetry Bookshop» di Londra, che al 23 febbraio 1931 avrebbe trasmesso più di cinquecento richieste. Il prezzo vantaggioso facilitava molto la vendita del libro, ma rendeva anche difficile all'editrice e ai librai ricavarne un reale profitto.

Sylvia Beach testimonia che alle difficoltà finanziarie si aggiunsero problemi di pirateria editoriale. Alexander Buchman, un giovane studente e aspirante editore del Middle West, era intenzionato a pubblicare privatamente il libro ancor prima della approvazione di Beach, o di Joyce stesso. Beach rammenta come, appena pubblicata *Pomes Penyeach*, le giunse notizia che sarebbe stata presto data alle stampe anche un'edizione americana. Tentò, quindi, di assicurarsi il *copyright* negli Stati Uniti facendo stampare alcune copie a Washington: all'epoca, affinché i diritti d'autore risultassero validi in un paese, il libro doveva esservi pubblicato in via ufficiale. Molto probabilmente l'intervento di Beach non fu abbastanza tempestivo, tanto che ella stessa ammette: «[...] the unauthorized edition [...] probably got there first; and the author never got his twelve pennies per copy. *Pomes Penylesseach*».⁵²

Il volume della Princeton University Press, ovvero la prima edizione americana ufficiale di *Pomes Penyeach*, è rilegato in cartoncino grigio ed appare estremamente sobrio; il materiale modesto e la scarsa cura con cui è stato realizzato sono giustificati dall'urgenza di proteggere i diritti d'autore oltreoceano. Il testo delle poesie è modificato conformemente alla errata inserita nell'edizione del 1927; data e luogo di composizione chiudono ciascuna poesia.

Buchman, d'altro canto, diede alle stampe almeno cento copie non autorizzate di *Pomes Penyeach*, in collaborazione con Edwin Johnson. L'edizione, su fogli filigranati, presenta una copertina di colore marrone scuro con decorazioni dorate, sulla quale è riportato: «*Pomes Penyeach* by James Joyce/ Privately Printed, Cleveland 1931»; il testo è basato sulla prima edizione della Shakespeare and Company, anch'esso corretto secondo l'errata. Un'annotazione all'interno di ciascun volume specifica che le copie della raccolta erano numerate da uno a cento in inchiostro. In realtà, la 'pubblicazione privata' comprende anche volumi non numerati, sulla cui quantità non si hanno certezze: Buchman dichiarò di aver realizzato solo tre copie non nu-

⁵² *Ivi*, p. 182.

merate, per poi correggersi e affermare che dovevano essere almeno sei. Neppure la data esatta di questa 'edizione pirata' può essere stabilita con sicurezza; in un'intervista del 1950, Johnson sostenne che la rilegatura di *Pomes Penyeach* fu completata approssimativamente nell'aprile del 1931.

Nel 1932, Paul Léon propose a Sylvia Beach una nuova edizione europea di *Pomes Penyeach*, poiché la raccolta era quasi esaurita nelle librerie. Ella suggerì di vendere le ultime cinquanta copie aumentando il prezzo, incontrando l'opposizione di Joyce, che chiese di poter acquistare lui stesso i volumi restanti. Beach distribuì alle proprie conoscenze venticinque copie di *Pomes Penyeach*, inviò a Joyce le ultime venticinque e lo invitò a rivolgersi ad altri editori per la nuova pubblicazione, poiché, al momento, aveva risorse finanziarie limitate.

La seconda edizione della raccolta fu, però, preceduta da una tiratura speciale, dalle caratteristiche uniche e destinata ad un pubblico molto ristretto: ne furono stampate solo 25 copie numerate e sei copie fuori commercio. Il libro, comparso nel 1932, presenta i testi olografi delle poesie riprodotti in facsimile; la lettera iniziale di ciascuna composizione è illustrata a colori da Lucia, figlia dello scrittore. Joyce aveva ideato tale edizione già da tempo e, in una lettera indirizzata a Harriet Shaw Weaver il 7 dicembre 1931, esprime il proprio entusiasmo per i risultati:

[...] I think I have done a good job for Lucia. She has made initial letters for all the poems in P.P. on large sheets and I wrote the text. These are to be reproduced in facsimile only 25 [...]. The letters are very beautiful. This was an idea of mine. (L II: 308)

Lo scrittore seguì con particolare cura la realizzazione di questa edizione speciale, che definì 'il libro di Lucia', per via delle illustrazioni (o 'letterines') che la giovane vi aveva realizzato. L'instabilità emotiva e mentale di Lucia era sempre più manifesta; probabilmente, il padre sperava che l'applicazione all'arte potesse costituire una buona terapia. Nell'aprile 1932, Jack Kahane e la famiglia Joyce trovarono un accordo per la pubblicazione, in associazione con Desmond Harmsworth, a Londra. Joyce e Beach declinarono i diritti d'autore, lasciando così che tutti i proventi andassero a Lucia.

Il design dell'edizione è assolutamente originale. Per riprodurre le 'letterine' di Lucia, Kahane impiegò una tecnica allora all'avanguardia, in parte simile allo *stencil*: ogni colore era tagliato separatamente e poi sistemato a mano nel disegno. La carta utilizzata per il libro è un

misto di fibra di bambù e seta, detta «japon nacré»; la copertina, di seta color verde pallido, presenta il titolo in caratteri dorati. I fogli sono disposti nell'involucro senza alcuna rilegatura e i facsimile sono preceduti da pagine in carta trasparente, sulle quali è stampato il testo delle poesie.

Il 'libro di Lucia' presenta alcune caratteristiche rilevanti anche nei contenuti, giacché l'ordine delle poesie non è lo stesso delle edizioni precedenti. Come già menzionato, i fogli sono liberi da rilegatura e possono, quindi, essere disposti in modo da creare varie sequenze diverse; tuttavia, i testi sono stampati a due a due su ogni pagina in modo tale che sia impossibile ricreare la stessa successione della prima edizione di *Pomes Penyeach*. Inoltre, sui facsimile i titoli sono omessi e la punteggiatura presenta dei cambiamenti: Joyce inserisce numerosi punti esclamativi, ad accrescere l'enfasi dei versi.

Dopo poche settimane dalla pubblicazione del libro di Lucia, alcune delle copie destinate in Inghilterra furono bloccate alla dogana, poiché la copertina di seta rappresentava un articolo di lusso soggetto ad una tassazione speciale; per gli acquirenti, tale imposta sarebbe andata ad aggiungersi al prezzo già rilevante del volume (£12).⁵³ In seguito, la dogana impose che le copie fossero spedite nuovamente a Parigi e, per evitare ulteriori interventi delle autorità, si decise di inviare separatamente copertine e fogli. Nel febbraio 1933, si presentarono ulteriori problemi di distribuzione, che Joyce menzionò in una lettera a Padriac Colum:

As regards Pomes Penyeach with Lucia's lettrines of all my rich admirers in all the world only 2 bought and paid for copies – Miss Weaver (once rich) and Brauchbar of Zurich ... I sent Lucia 1000 frs through Kahane. I am also going to buy 3 copies and present them to Prof. Vogt's daughter, the Bibliothèque Nationale and British Museum Library. I previously bought another which I presented to the director of the Oxford University Press. (L II: 335)

Nel 1935 l'edizione non era ancora esaurita; nonostante l'insuccesso, Joyce continuava ad acquistare copie ed inviarle alle biblioteche, forse nella speranza di far conoscere, o rendere facilmente accessibile l'opera della figlia.

Nel 1932, come già detto, si era resa necessaria una nuova edizione 'commerciale' di *Pomes Penyeach* e Sylvia Beach aveva suggerito a Joyce di rivolgersi ad altre case editrici, per mancanza di risorse. Nel novembre dello stesso anno erano già stati presi accordi con Faber &

Faber; le richieste dell'autore erano analoghe a quelle del 1927, come testimonia una lettera di Paul Léon a Ralph Pinker, del 27 dicembre 1932:

Mr. Joyce is very pleased with the prompt solutions you have given about this book and is in full agreement about the terms. There is however one point which I would like to raise [...]. Mr. Joyce would like the cover of the book to be of the same color as the Shakespeare edition is now. Otherwise he does not raise any points i.e. the book can be either in cardboard or merely paper covered [...]. (L II: 329)

La nuova edizione fu pubblicata a Londra nel marzo 1933. Nonostante, in realtà, la tipografia non fosse riuscita nell'intento di riprodurre il colore suggerito da Joyce, egli si dimostrò soddisfatto del risultato: in particolare, apprezzò la lista delle opere «by the same writer» aggiornata e la presenza di una breve storia della pubblicazione, stampata sul verso del frontespizio.

Rispetto all'edizione della Shakespeare and Company, il volume della Faber è completo di indice e le poesie appaiono disposte in modo leggermente diverso sulla pagina, essendo stampate partendo dal centro del foglio anziché dall'alto. Nei testi, sono apportate due modifiche alla punteggiatura: in «Flood», la virgola dopo la parola «sway» (v. 2) è sostituita da un punto e virgola, mentre in «A Memory of the Players in a Mirror at Midnight», la virgola dopo la parola «tears» (v. 13) è sostituita con un punto. L'edizione del 1933 rimase l'ultima realizzata prima della morte dell'autore.

⁵³ Cfr. anche L III: 265.

II. L'approccio genetico

La critica genetica ha apportato notevoli trasformazioni alla metodologia di analisi dei manoscritti e alla concezione di testo letterario, mutando le finalità di una tradizionale indagine filologica. Oggetto della ricerca genetica è tutto il materiale preliminare alla pubblicazione di un testo,¹ materiale che si definisce dossier genetico; l'analisi del dossier genetico, però, non è rivolta a stabilire la 'versione definitiva' di un'opera, bensì a ricostruirne ed analizzarne il processo creativo letterario. I manoscritti e dattiloscritti sono studiati

[...] as evidence of the multiple decisions that were taken along the way, not because they throw light on the proper tenure of the text and help in making new editorial decisions, but because the object of genetic criticism is inseparable from the decision-making process itself.²

I vari stadi di elaborazione di un'opera, così come le modifiche apportate ai testi, assumono rilevanza di per sé e non in relazione al testo pubblicato; «a textual critic will tend to see a difference between two states of a work in terms of accuracy and error or corruption, whereas a genetic critic will see meaningful variation».³

L'approccio genetico pone in rilievo, quindi, la dinamica della scrittura, l'atto della produzione, presupponendo sia un cambiamento nel modo di analizzare la letteratura, sia – e soprattutto – nel modo di

¹ Sono studiati principalmente documenti datati attorno al XIX-XX secolo; l'attenzione critica sembra concentrata sui testi della *golden age of manuscripts*, ovvero il periodo modernista, in parte per l'ampia documentazione che ne è pervenuta. A tale proposito, cfr. D. Van Hulle, *Textual Awareness: A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, and Mann*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2004, p. 9 e L. Jenny, «Genetic Criticism and its Myths», *Yale French Studies*, 89, 1996, p. 16.

² D. Ferrer, «Production, Invention, and Reproduction: Genetic vs. Textual Criticism», in E. Bergmann Loizeaux, N. Fraistat (a cura di), *Reimagining Textuality*, Madison, University of Wisconsin Press, 2002, p. 49.

³ J. Deppman, D. Ferrer, M. Groden (a cura di), *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004, p. 11.

concepire la letteratura. È demistificato lo *status* dell'ultimo stadio di elaborazione, il 'testo definitivo', visto come una cesura arbitraria, o una mera differenza formale.

Per spiegare la nuova posizione teorica, Débray-Genette introduce tre termini, che individuano altrettanti concetti di testo: la nozione di *finitude*, che più rispecchia la prospettiva genetica, vede forti elementi di casualità nel licenziamento dell'opera da parte dell'autore; il concetto di *finition* ravvisa nel testo pubblicato un punto di 'saturazione' o di equilibrio provvisorio, ed è generalmente accettato dalla teoria genetica, che invece respinge l'idea di *finalité*, secondo la quale il testo pubblicato rappresenta il raggiungimento di progetti definiti mentalmente, o esplicitamente dall'autore.⁴

Leggere i manoscritti da una simile prospettiva significa anche mettere in discussione qualsiasi certezza riguardo al testo, che diviene perpetuamente non-finito, *in statu nascendi*. La critica genetica, lontana dal rappresentare un ampliamento di orientamenti filologici tradizionali, propone un discorso del tutto nuovo. Come tale discorso sia nato, però, è ancora materia di dibattito critico.

Le basi sulle quali si è sviluppato il metodo genetico non sono facilmente ricostruibili. La disciplina non sembra fondarsi su di una singola tradizione, la sua storia appare frammentaria e discontinua: la rete di relazioni e influenze che gravita attorno al pensiero genetico abbraccia un'ampia gamma di contributi teorici.

In ambito italiano, rileva Paola Pugliatti, sono evidenti le connessioni con la variantistica. Contini, tuttavia, concepisce il processo di creazione letteraria come progressiva approssimazione ad una configurazione definitiva e perfetta del testo, mentre l'enfasi sulla graduale acquisizione estetica è estranea al pensiero genetico, che tiene conto, piuttosto, degli elementi di casualità insiti nel processo creativo.⁵

Van Hulle individua alcune delle premesse genetiche nelle opere di Reinhold Backmann, il quale già sosteneva la necessità di una parziale demistificazione del testo definitivo.⁶ Senza entrare in modo specifico

⁴ R. Débray-Genette, «Genèse du texte», *Littérature*, 28, 1997, pp. 20-1; per un'esauriente analisi dei concetti di *finitude*, *finition* e *finalité* si rimanda a P. Pugliatti, «The New Ulysses between Philology, Semiotics and Textual Genetics», *Dispositio*, XII, 30-32, 1987, p. 121.

⁵ P. Pugliatti, «Textual perspectives in Italy: from Pasquali's Historicism to the Challenge of 'Variantistica' (and beyond)», *Text*, 11, 1998, pp. 156-76.

⁶ Cfr. D. Van Hulle, *op. cit.*, pp. 15-20; si veda anche K. Hurlbusch, «Understanding the Author's Compositional Method: Prolegomenon to a Hermeneutics of Genetic Writing», *Text: An Interdisciplinary Annual of Textual Studies*, 13, 2000, pp. 71-2.

nel merito della questione editoriale tedesca, esaurientemente illustrata da Van Hulle, vorrei sottolineare che concezioni innovative quali quelle di Backmann sembrano rimanere casi isolati: la *Editionswissenschaft* mostra più diffuse tendenze innovatrici proprio nel periodo in cui compaiono i primi saggi genetici. Se, da un lato, il pensiero tedesco ha indubbiamente fornito un contributo alla critica genetica, d'altro lato, ritengo che le relazioni tra ambiente francese e tedesco mostrino ampie influenze reciproche.

Accanto agli studi filologici tedeschi, infatti, Louis Hay riconosce tra i punti di riferimento della critica genetica il precursore Paul Valéry e il movimento strutturalista francese. Nel tracciare una storia del metodo, lo studioso ne evidenzia la complessità delle origini:

Si la critique génétique est ainsi fille d'une longue histoire, le moment de sa naissance a réuni à son chevet des fées puissantes et nombreuses [...]. Il faut ajouter un cadre propinquo: au début des années soixante-dix, la recherche en sciences humaines était en plein développement et les échanges entre ses divers domaines étaient profitables à une nouvelle entreprise. [...] l'étude des manuscrits s'est trouvée dotée d'instruments tout neufs [...]. On voit quelle conjonction de facteurs culturels, scientifiques et littéraires a joué pour ajouter l'élément manquant à la chaîne qui va de la production au texte et du texte à la lecture.⁷

Si può considerare, quindi, la filologia genetica come una tendenza di pensiero, più che una mera metodologia di studio; la nuova concezione di testo alla base di questo approccio è rappresentativa di una varietà di cambiamenti sul piano filosofico, scientifico e letterario. In generale, dalla fine degli anni '60 si va diffondendo una trasformazione nella concezione e nell'indagine degli archivi letterari e storici, al centro della quale, nota Cook, è «a shift away from viewing records as static physical objects, and towards understanding them as dynamic virtual concepts».⁸

L'importanza della dimensione diacronica della scrittura è, infatti,

Backmann non rappresenta l'unico precursore in ambito tedesco. Vorrei ricordare che, in una lettera del 1803, Goethe parla del processo creativo attraverso una metafora organicista molto vicina alla concezione genetica: «Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen wenn sie fertig sind; man muss sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen». J.W. von Goethe, lettere, citato in: W. Marholz, «Die Wesenszüge des schriftstellerischen Schaffensprozesses», in L. Sinzheimer (a cura di) *Die geistigen Arbeiter*, München, Leipzig, Duncker & Humblot, 1922, vol. I, p. 60.

⁷ L. Hay, *La littérature des écrivains*, Paris, José Corti, 2002, p. 69.

⁸ T. Cook, «Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts», *Archival Science*, I, 1, 2000, p. 3.

tuttora al centro della discussione teorica della critica genetica; meno discussa appare, invece, la dimensione sincronica del testo. A tale proposito, Paola Pugliatti rivela un'aporia all'interno del pensiero genetico: proprio perché passato attraverso un processo di elaborazione, ogni testo possiede *anche* caratteristiche di 'prodotto'. Sostenendo che qualsiasi stadio del processo creativo deve essere considerato come una testualizzazione indipendente, si ammette implicitamente l'idea che costituisca una struttura in sé completa.⁹ Riguardo a tale dicotomia, Cesare Segre osserva che

[q]uando un manoscritto sia stato ritoccato più volte in tempi diversi, sarebbe corretto considerarlo come una sovrapposizione di sincronie e di testi. [...] Considerando ogni testo come un sistema, i testi successivi possono apparire come l'effetto di spinte presenti in quelli precedenti, mentre a loro volta contengono spinte di cui i testi successivi saranno il risultato. In questo modo l'analisi della storia redazionale e delle varianti ci fa conoscere parzialmente il dinamismo presente nell'attività creativa.¹⁰

Tra le fasi di elaborazione esiste un rapporto non solo di interrelazione, ma di stretta dipendenza; non è possibile studiare un processo compositivo se non passando attraverso l'analisi delle singole strutture, che si mostrano tra loro collegate ed allo stesso tempo testi indipendenti, in sé 'completi'. Il problema che si pone è, quindi, un contrasto tra sincronia e diacronia: i vari stadi compositivi possono essere studiati isolatamente, o nel loro corso evolutivo. La critica genetica, in altre parole, incontra delle contraddizioni nella transizione da struttura a processo; mentre implicitamente è riconosciuta la nozione di testo come sistema, coesiste una tendenza contraria, vale a dire il concetto del testo come 'percorso' che porta a una configurazione testuale mai conclusa, mai perfetta.

Sull'immagine del percorso creativo si sono soffermati numerosi critici: Grésillon descrive il testo paragonandolo ad una strada ricca di sentieri che si biforcano, sulla quale il cammino procede senza una precisa destinazione.¹¹ La scrittura appare, pertanto, un fatto casuale, costellato di scelte potenziali. La metafora del percorso spostata sul piano spaziale un problema prettamente temporale: nell'analisi di un corpus di documentazione, infatti, non è preso in considerazione un

⁹ Cfr. P. Pugliatti, «The New Ulysses between Philology, Semiotics and Textual genetics», *Dispositio*, XII, 30-32, 1987, p. 121.

¹⁰ C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 79.

¹¹ A. Grésillon, *Éléments de critique génétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, pp. 11-2.

solo tempo assoluto, ma sono indagati tempi convergenti e paralleli che abbracciano diverse possibilità del testo. Il risultato della scrittura è, quindi, essenzialmente instabile, e l'incertezza del fenomeno studiato dalla critica genetica è sottolineata da un'affermazione di Hay: «le texte n'existe pas».¹²

1. I problemi del manoscritto

La contemporaneità di più testi in un'unità di spazio ha dato origine a discussioni riguardo alla mancata 'linearità', o alla 'pluridimensionalità' del dossier genetico. Grésillon, ad esempio, ritiene il manoscritto incompatibile con la bidimensionalità del testo stampato, che, nella sua opinione, garantisce una lettura lineare; si interroga, inoltre, sulla possibilità di usare i medesimi criteri di analisi su testo pubblicato e manoscritto. Il dossier genetico perde, quindi, lo statuto di testo per un'ipotetica 'mancanza di linearità'.¹³

Per quanto sia discutibile tale concetto di linearità del testo pubblicato, la questione centrale, a mio parere, riguarda una delle caratteristiche spazio-temporali del manoscritto. Generalmente, nel testo pubblicato, l'unità di spazio (foglio) appare corrispondente a quella temporale (stesura), mentre nel manoscritto sono presenti più *layers* temporali, ovvero più testi diversi. Ogni modifica corrisponde ad una nuova testualizzazione; il fatto che possa coesistere con il livello di elaborazione precedente, nella stessa unità di spazio, non ne cambia lo *status*. Ritengo si possa parlare di più letture immanenti; il manoscritto perde l'ordine e l'unità a favore di diversità e parallelismo, come, del resto, può accadere nel testo pubblicato.

Lo studio di Grésillon pone, tuttavia, solo uno dei numerosi problemi emersi in relazione all'oggetto di studio genetico. Il manoscritto è stato ed è tuttora argomento di dibattito: sono emersi diversi orientamenti e diverse ideologie riguardanti la natura, la funzione e, conseguentemente, le modalità d'analisi della documentazione genetica.

In primo luogo, l'insieme dei documenti prodotti dall'autore nel corso dell'elaborazione del testo può essere considerata una mera testimonianza materiale, o può essere identificata con il percorso men-

¹² L. Hay, «Le texte n'existe pas. Réflexions sur la critique génétique», *Poétique*, 62, 1985, pp. 147-58; l'affermazione di Hay è citata in P. Pugliatti, «Textual Perspectives in Italy...», cit., pp. 181-2.

¹³ Cfr. A. Grésillon, *op. cit.*, pp. 16, 34, 108 e *passim*.

tale basato su tali dati. Generalmente, l'interpretazione genetica si limita a considerare la documentazione in senso strettamente materiale. Qualsiasi dossier genetico, infatti, non fornisce alcun elemento riguardante i 'manoscritti mentali'¹⁴, ovvero connessioni di immagini, impulsi più o meno inconsci, meccanismi interiori raramente o parzialmente testimoniati su carta. Identificare il dossier genetico con il percorso mentale dell'autore implicherebbe trascurare l'assenza di fasi di elaborazione significative, che raramente sono messe per iscritto, anche nella documentazione più completa.¹⁵

Grésillon e Segre sottolineano la vastità degli elementi mancanti in qualsiasi documentazione, ed il peso di una tale assenza. Il testo, dice Segre, «è il risultato di uno sviluppo di cui ci sono sottratte molte, talora tutte le fasi»;¹⁶ infatti, prosegue lo studioso,

[i] meccanismi mentali che sovrintendono alle connessioni di concetti e immagini, poi di parole e ritmi, sino alla realizzazione linguistica, e metrica, ci sfuggono in gran parte, come probabilmente sfuggono agli scrittori stessi, che qualche volta si sono sforzati di darcene notizia.¹⁷

Eventuali informazioni sul processo creativo offerte dagli scrittori appaiono altrettanto incomplete: se, da un lato, di rado l'autore è disposto a 'confessare' ogni processo interiore o influenza esterna che ha determinato la scrittura, d'altro lato non è possibile acquisire piena coscienza di tali meccanismi. Il genetista può solo parzialmente colmare queste carenze, attraverso ipotesi e congetture derivate dall'analisi della documentazione.

Alcuni studi di Jack Goody riguardanti i rapporti tra oralità e scrittura sono, inoltre, alla base di recenti teorie che approfondiscono ulteriormente il concetto di 'manoscritto mentale'. Nel dossier genetico si presuppone, infatti, l'assenza di una forma di realizzazione orale, sempre preliminare a quella scritta.¹⁸ Goody, nell'ambito delle sue osservazioni antropologiche sulla nascita della scrittura, propone interessanti spunti di riflessione:

[...] sorge quindi la domanda se riflettere quando si scrive sia diverso dal

¹⁴ A. Grésillon, *op. cit.*, pp. 24-25.

¹⁵ A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 169.

¹⁶ C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., p. 79.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Cfr. J. Lebrave, «La production littéraire entre l'écrit et la voix», in M. Contat e D. Ferrer (a cura di), *op. cit.*, pp. 169-71.

riflettere quando si parla. Il pensiero silenzioso è ancora sostanzialmente pensiero linguistico [...]. Ma si pone sempre il problema di raccogliere i propri pensieri, secondo l'espressione corrente: quasi fossero eterei semi di dente di leone trasportati dal vento che bisogna afferrare nell'aria. E in parte è così [...]; una volta formulati, li si recupera solo in brandelli.¹⁹

Il presupposto su cui lo studioso si basa è che l'essere umano, in quanto complessa conciliazione di pensiero orale e scritto, utilizzi ambedue queste facoltà in modo interdipendente ai fini dell'espressione, creazione artistica inclusa. Tenere conto della natura linguistica del pensiero, in particolare di quello finalizzato alla scrittura, ha portato, quindi, ad ipotizzare l'esistenza di una 'voce interiore silenziosa', che precede e accompagna la creazione letteraria.²⁰

Rispetto al concetto di manoscritto mentale, questa più ampia idea del 'non scritto' in letteratura sottolinea le connessioni tra pensiero non espresso, oralità e natura linguistica dei manoscritti mentali. Bonnefoy, ad esempio, ipotizza che il 'dialogo con sé', prerogativa del processo di scrittura, definisca il ritmo e le caratteristiche fonico/fonetiche di ciò che si scrive.²¹ Lebrave, inoltre, concentra la propria analisi sulla ricerca di un atto enunciativo interiore, solo in parte testimoniato in forma scritta:

L'omniprésence de l'oralité qui entremêle le flux de la voix et le mouvement de la main dans la composition poétique ne peut que rendre la tâche de la critique génétique plus difficile, puisque le manuscrit ne garde rien de la voix, intérieure ou non, silencieuse ou non, qui a porté les mots sur le papier.²²

L'elemento più rilevante di queste osservazioni è rappresentato, comunque, dalla crescente presa di coscienza critica della scrittura quale testimonianza solo parziale di un processo o di una genesi più complessa. La documentazione materiale è l'aspetto 'visibile' di un processo creativo, all'interno del quale mancano forse i dati più significativi, il 'non scritto' – associazioni, idee, fantasie, la vera origine dell'opera.

Dal momento che la 'materialità' dell'oggetto di studio ha spesso portato gli studiosi a presentare la critica genetica come una

¹⁹ J. Goody, *Il potere della tradizione scritta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 163 (*The Power of the Written Tradition*, Washington, London, Smithsonian Institution Press, 2000).

²⁰ Cfr. J. Lebrave, *op. cit.*, pp. 170-1.

²¹ Y. Bonnefoy, «Enchevêtrements d'écriture. Entretien avec Michel Collot», *Genesis*, 2, 1992, p. 62; citato anche in: J. Lebrave, *op. cit.*, p. 171.

²² J. Lebrave, *op. cit.*, p. 173.

‘scienza’,²³ è bene sottolineare come la disciplina incontri le maggiori limitazioni proprio nel basare la speculazione ‘intellettuale’ sull’analisi ‘materiale’ della documentazione, che la rende «souvise aux limites matérielles, empiriques et historiques qu’impose son objet».²⁴ I dossier genetici sono, di fatto, spesso lacunosi: anche la trasmissione più completa non può che rappresentare una parte di un processo cognitivo complesso e mai del tutto ricostruibile. La critica genetica, quindi, è in grado di proporre solo un quadro imperfetto, basandosi principalmente su possibilità e fornendo conclusioni in parte congetturate.

Le caratteristiche ‘fisiche’ della materia di studio determinano anche problemi nelle procedure d’analisi, in particolare a livello di divulgazione: qualsiasi trascrizione del dossier genetico non può che risultare incompleta. Il manoscritto possiede, infatti, dei significanti grafici che un testo stampato non può trasmettere: ogni documento possiede una semiotica propria ed unica. La gestione dello spazio del foglio, i materiali di scrittura, la calligrafia e l’andamento del testo forniscono dati importanti ai fini di uno studio genetico.

Nel manoscritto, l’entità visiva precede l’impatto semantico della parola ed è imprescindibile; ogni studio genetico deve essere correlato da copia della documentazione, o deve includere indicazioni su come reperire l’originale, pena l’impossibilità di cogliere segnali rilevanti. Tale necessità si rende particolarmente evidente nel caso di Paul Valéry, i cui manoscritti mostrano stretta interdipendenza tra scrittura e disegno; l’immagine, in alcuni casi, ha connotazioni tanto linguistiche quanto pittoriche.²⁵ È vero che i manoscritti di Valéry possono rappresentare un caso peculiare, poiché il legame tra segno grafico e significato vi appare particolarmente marcato: tuttavia, in tutti i manoscritti la disposizione spaziale del foglio può rivelare dettagli importanti sul processo compositivo. Neefs sottolinea, ad esempio, il ruolo principale dei margini; diverse informazioni sul processo creativo sono deducibili sia della loro presenza, sia della loro assenza nei dossier genetici, nonché dai modi diversi del loro uso.²⁶

²³ Si ricorda anche che il principale centro di studi genetici, l’Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), in Francia, è collegato al Centre National de Recherche Scientifique della Ecole Normale Supérieure.

²⁴ A. Grésillon, *op. cit.*, p. 24.

²⁵ Cfr. R. Pickering, «Word, Pictorial Image and the Genesis of Writing in Valéry’s ‘Cahiers’», *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry (Special Issue: Genetic Criticism)*, 13, 2, 1997, pp. 158-71.

²⁶ J. Neefs, «Margins», *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry (Special Issue: Genetic Criticism)*, 13, 2, 1997, pp. 135-57.

A monte della questione della disposizione del testo, si pone l’ulteriore problema dello spazio della scrittura in sé, e del foglio in quanto unità compositiva. Si è rilevato che, nei manoscritti, la parte inferiore del foglio presenta generalmente una scrittura più ‘compressa’, con una riduzione dello spazio tra le righe, come se gli autori cercassero, per quanto possibile, di non ‘abbandonare’ la pagina. Si suppone, quindi, che lo spostamento su un nuovo foglio possa essere percepito come una frattura nella continuità e nella ‘visione d’insieme’ del testo.²⁷ Secondo questa prospettiva, il foglio – in quanto unità visiva-compositiva – acquisirebbe anche valore di unità semantica; è lecito domandarsi quanto lo spazio della scrittura possa inconsapevolmente influenzare il processo creativo, e quanta importanza rivesta la ‘posizione’ del testo in rapporto alle sue caratteristiche semantiche.

Walter Ong e Marshall McLuhan hanno analizzato l’influenza che qualsiasi tecnologia di scrittura esercita sui processi mentali dell’individuo e sulla formazione culturale dell’intera società; in particolare, McLuhan ipotizza che i mezzi di espressione del pensiero divengano metafora del modo in cui ci rapportiamo ad esso. Ong presume che l’essere umano interiorizzi inconsapevolmente le tecnologie di scrittura a tal punto da modellare i suoi pensieri su tali basi.²⁸ Ritengo che queste teorie potrebbero costituire un valido complemento alla critica genetica, per meglio comprendere le modalità e le caratteristiche del processo creativo ed approfondire il concetto di scrittura in quanto almeno parzialmente determinato dai suoi confini ‘tecnologici’.

Se alcune considerazioni riguardanti natura, funzione e caratteristiche del manoscritto possono applicarsi anche alla documentazione della filologia classica, lo studio dei documenti moderni comporta alcune questioni specifiche. È da sottolineare, ad esempio, che le copie manoscritte realizzate da *scriba* e amanuensi erano destinate alla divulgazione; il dossier autoriale, invece, non possiede alcuno status pubblico. La ‘natura privata’ dell’oggetto di studio genetico rappresenta, quindi, un elemento di frattura rispetto ad approcci filologici tradizionali.

La concezione del manoscritto come realizzazione puramente ‘personale’, tuttavia, è oggetto di dibattito: recentemente si tende ad attribuire uno status semiprivato alla documentazione genetica, considerati i numerosi casi di scrittori che hanno dimostrato una precisa con-

²⁷ Cfr. A. Grésillon, *op. cit.*, pp. 62-3.

²⁸ W. Ong, *Orality and Literacy*, New York, Methuen, 1988; M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, London, Routledge and Kegan Paul, 1967.

sapevolezza del valore dei propri documenti autografi, tra i quali Mann e Joyce.²⁹ Rimane da stabilire in quale misura tale consapevolezza fosse generalizzata, in particolar modo tra gli autori che non avevano raggiunto la notorietà. La questione non sembra trovare una risposta assoluta, quanto piuttosto soluzioni non generalizzabili, relative ad ogni caso specifico.

La discussione teorica sulla natura 'privata' dell'oggetto di analisi ha messo in luce parziali incoerenze in alcuni testi critici; ad esempio, Grésillon insiste sulla singolarità del manoscritto, sottolineandone la natura personale («l'écriture la plus intime»³⁰) e ribadendo la conseguente necessità di riprendere in considerazione l'importanza dell'istanza autoriale. Allo stesso tempo, l'analisi genetica di un'opera è considerata sufficiente per svelare nuove prospettive riguardo a «la notion de texte, celle d'écriture e celle d'auteur».³¹ Lo studio di un dossier limitato costituisce, a mio parere, un contesto troppo specifico per poterne estendere gli esiti ad altri autori ed opere, o, soprattutto, per trarne conclusioni generali universalmente valide sulla creazione letteraria.

Recentemente il problema è stato preso in considerazione dall'ITEM, che si è attivato per favorire lo scambio di informazioni tra i 'genetisti', ed ampliare le prospettive generali sulla scrittura attraverso l'apprendimento di un maggior numero di casi specifici.³² Nonostante questo, resta da chiedersi se la costruzione di un'immagine 'virtuale' del processo di creazione letteraria sia veramente possibile, o solamente utopica. È ad un livello più specifico, a mio parere, che questo tipo di studio si rivela maggiormente produttivo; è prezioso al fine di identificare la nascita di strutture narrative, delinea un percorso dinamico che può rivelare la logica interna del processo compositivo e alcuni degli impulsi che caratterizzano la scrittura di un autore: le strategie e i meccanismi della creazione del testo possono essere così resi manifesti.³³

²⁹ Cfr. anche D. Van Hulle, *op. cit.*, p. 9.

³⁰ A. Grésillon, *op. cit.*, p. 22.

³¹ *Ivi*, p. 16.

³² Cfr. D. Van Hulle, *op. cit.*, p. 3.

³³ Cfr. P. Pugliatti, «Textual perspectives in Italy...», cit., p. 184; P.M. De Biasi, «What is a Literary Draft? Toward a Functional Typology of Genetic Documentation», *Yale French Studies*, 89, 1996, p. 29.

2. Modifiche testuali e loro classificazione

L'applicazione di schemi sistematici di analisi è definita da De Biasi «taking the existence of manuscripts systematically into account and demanding a coherent method for establishing and constituting them as avant-textes».³⁴ Questa affermazione contiene due interessanti implicazioni. In primo luogo, la critica genetica appare qui contraddistinta da una metodologia fortemente soggetta a regole, assumendo quasi le prerogative di una scienza – come conferma il titolo dell'articolo di De Biasi, «Toward a Science of Literature». L'oggetto di studio, però, si è detto, è caratterizzato da una varietà proteiforme, che rende impossibile stabilire alcun percorso univoco e sempre valido. La 'fisicità', la concretezza dell'oggetto di studio e le tecniche sistematiche con cui si affrontano alcune fasi della ricerca non devono lasciare in secondo piano la natura speculativa dell'attività genetica, le cui conclusioni costituiscono *ipotesi* sulle modalità di creazione letteraria.

In secondo luogo, De Biasi sembra considerare l'avantesto' come tale solamente dopo l'intervento dello studioso, che ne stabilisce lo statuto con l'organizzazione del materiale e l'esame preliminare. Tale nozione della documentazione genetica compare anche in *Éléments de critique génétique* di Grésillon, che si interroga sul rapporto di alterità dell'avantesto' rispetto al testo, e sulle sue caratteristiche di 'prodotto di laboratorio' e 'non-opera'.³⁵

Questa prospettiva deriva probabilmente dalla definizione di «avant-texte» proposta da Bellemin-Noël, il quale ha introdotto il termine:

L'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, «variantes», vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage quand celui-ci est traité comme un texte et qui peut faire système avec lui.³⁶

Considerando che *Le texte et l'avant-texte* rappresenta il primo 'studio genetico', l'elemento più importante in questa definizione mi sembra la prudente individuazione di una relazione di identità o inclusione tra testo pubblicato e stadi di elaborazione anteriori. A partire dalla pubblicazione di questo saggio, il termine «avant-texte» è stato adottato dalla maggioranza dei genetisti, sebbene implichi in qual-

³⁴ P.M. De Biasi, «Toward a Science of Literature: Manuscript Analysis and the Genesis of the Work», in J. Deppman, D. Ferrer, M. Groden (a cura di), *op. cit.*, p. 38.

³⁵ A. Grésillon, *op. cit.*, p. 17.

³⁶ J. Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 15.

che misura una contraddizione di alcuni dei principi fondamentali della critica genetica. «Avan-testo», letteralmente, è tutto ciò che viene 'prima del testo' e che non è classificabile come tale; quale alternativa al discusso termine 'variante', anziché risolvere eventuali ambiguità, pare piuttosto generarne di nuove. Deppman, Ferrer e Groden, infatti, commentano:

[...] the term «avant-texte» has become an hallmark of the new approach and is used by geneticists of all persuasions. They use the term in somewhat different ways, some more precisely than others, but «avant-texte» always carries with it the assumption that the material of textual genetics is not a given but rather a critical construction elaborated in relation to a postulated terminal – so-called definitive – state of the work.³⁷

Dal momento che termini quali 'avantesto' o 'pre-testo' sembrano mantenere l'autorità del testo pubblicato, nei saggi più recenti, il termine maggiormente adottato è 'dossier genetico'.³⁸

La letteratura riguardante la critica genetica fornisce frequentemente modelli di classificazione del materiale disponibile, o suggerimenti sulle modalità da seguire nel procedimento analitico. Una prima suddivisione in campo applicativo distingue tra *Génétique Scénarique* e *Génétique Scriptique*, che riguardano rispettivamente le macrostrutture narrative e i microlivelli discorsivi.³⁹ Le macrovariazioni possono essere classificate, a loro volta, in procedimenti *endogenetici*, vale a dire autoreferenziali, ed *esogenetici*, le cui modifiche sono invece originate da influenze esterne. La modifica esogenetica, in particolare, è associata da De Biasi ad un vero e proprio lavoro di ricerca da parte dell'autore, che, secondo lo studioso, può documentarsi attraverso giornali, corrispondenza privata, ecc.⁴⁰

È possibile, a mio parere, avanzare dei dubbi su quest'ultimo tipo di distinzione e sui confini tra le due procedure. Appare problematica tanto la possibilità di verificare eventuali 'consultazioni' di un dominio di documentazione così ampio, quanto stabilire se l'uso di altri testi da parte dell'autore sia più o meno consapevole. Qualsiasi modifica del testo ha fondamenti esogenetici, almeno in una concezione molto ampia del termine, poiché ogni scrittore compone presumibil-

³⁷ J. Deppman, D. Ferrer, M. Groden (a cura di), *op. cit.*, p. 8.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Cfr. H. Mitterand, «Avant-Propos», in A. Grésillon e M. Werner (a cura di), *Leçons D'Écriture*, Paris, Minard, 1985, pp. vi-vii.

⁴⁰ P.M. De Biasi, «Qu'est-ce qu'un brouillon?», in M. Contat e D. Ferrer (a cura di), *op. cit.*, pp. 45-6.

mente sulla base di ciò che conosce, che ha visto ed ha sentito, ed è influenzato da continui stimoli esterni. Tuttavia, limitare la nozione di esogenesi a riferimenti che provengano in modo diretto e consistente da un altro testo porterebbe a riconoscere legami di tipo intertestuale. A livello teorico si rende necessario, quindi, approfondire i limiti e le modalità di tale dicotomia, e le relazioni tra un discorso esogenetico e le idee di intertestualità e interdiscorsività.⁴¹

Numerosi testi di riferimento, inclusi i più recenti, propongono ulteriori sistematiche tabelle di catalogazione e procedura. La molteplicità di approcci sistematici alla critica genetica sembra rivelare una necessità di stabilire solidi punti di riferimento strutturali in un campo che ancora appare segnato da divisioni teoriche e pratiche; sostanzialmente, si ricerca un'unità in un settore profondamente caratterizzato da suddivisioni di vario tipo. L'indubbia utilità delle schematizzazioni è fornire allo studioso un metodo efficiente per analizzare e interpretare i segni del manoscritto, o la tipologia delle operazioni compiute e, quindi, per descrivere un processo genetico. Tuttavia, non sono stati elaborati strumenti per spiegare il processo della scrittura, o per metterla in relazione con un più ampio contesto. Come anche Louis Hay sottolinea, «Ces recherches tendent à saisir les effets de sens – à comprendre une genèse. Mais non à l'expliquer.»⁴²

Pierre-Marc De Biasi, in particolare, ha stabilito dettagliate classificazioni dei vari stadi della creazione artistica, proponendo per ciascuna fase una corrispondente metodologia di studio. De Biasi elabora una suddivisione del processo creativo in quattro fasi: 'pre-compositiva', 'compositiva', di 'pre-pubblicazione' e di 'pubblicazione'. Allo stadio pre-compositivo appartengono i documenti preparatori alla stesura: piani di lavoro, schemi cronologici o annotazioni. La fase compositiva è costituita da manoscritti di composizione e dalle prime stesure in bella copia; infine, la fase di pre-pubblicazione e pubblicazione sono costituite da manoscritti e dattiloscritti precedenti alla stampa e dalle *page proofs*.⁴³

Questa suddivisione, apparentemente indiscutibile nella sua linearità, si mostra però solo parzialmente applicabile allo studio dei dossier. Per illustrare la limitatezza di qualsiasi rigida classificazione in fa-

⁴¹ I concetti di intertestualità e interdiscorsività sono qui intesi secondo l'accezione in C. Segre, *Teatro e Romanzo*, cit., pp. 103-18.

⁴² L. Hay, «Génétique et Théorie Littéraire», nel sito dell'ITEM: <http://www.item.ens.fr/atelier/cr/249.php>, n. p.

⁴³ P.M. De Biasi, «What is a Literary Draft? ...», cit., pp. 34-5.

si di elaborazione successive, vorrei prendere in considerazione brevemente il processo compositivo di *A Portrait of the Artist as a Young Man* di Joyce. Il dossier genetico di quest'opera presenta delle 'fratture', dei mutamenti nella direzione del lavoro, che rendono problematica la catalogazione del materiale. Ad esempio, una 'versione precedente' del romanzo, il racconto «A Portrait of the Artist» (1904), era considerato già pronto per la stampa; poi, dopo il rifiuto degli editori, Joyce ne ha reimpiegato il testo alla stregua di annotazioni, come punto di partenza per una nuova stesura.⁴⁴ «A Portrait of the Artist» può essere considerato contemporaneamente materiale pre-compositivo e di pre-pubblicazione, dal momento che vede variare la propria funzione all'interno del processo di scrittura.

Nel momento in cui un processo creativo si innesta su di un altro, si è di fronte ad un fenomeno dalla duplice natura; il percorso mantiene una propria continuità, pur subendo una frattura. Quella che può sembrare una contraddizione, in realtà, ha senso alla luce della già menzionata aporia tra livello sincronico e diacronico dell'analisi genetica. Se si prende in considerazione la singola struttura, il racconto «A Portrait of the Artist», è indubbio che il materiale è da classificarsi in fase di pre-pubblicazione. Il testo è, infatti, in bella copia, ed è stato presentato ad un editore. In prospettiva diacronica, tenendo quindi presente l'intero svolgimento del percorso creativo, il racconto assume una funzione pre-compositiva. Dopo il rifiuto dell'editore, infatti, Joyce ne riprende in considerazione alcuni segmenti, per poi re-inserirli, ampiamente rielaborati, in stesure successive, oltre che fra altre annotazioni. In altre parole, lo schema di De Biasi non tiene conto del duplice livello al quale può essere letto il manoscritto, o il dattiloscritto; ogni testo può assumere un valore differente a seconda che si stia attuando una lettura sincronica o diacronica del materiale.

Tra le schematizzazioni più adottate in ambito genetico figura, oltre al testo di De Biasi, la suddivisione in tre fasi di studio proposta

⁴⁴ Nel 1904, Joyce presentò «A Portrait of the Artist» al periodico irlandese *Dana* per la pubblicazione. L'editore lo considerò un testo eccessivamente complesso; Joyce decise, quindi, di rielaborare e sviluppare il racconto per farne un romanzo. Il risultato della rielaborazione di «A Portrait of the Artist», *Stephen Hero*, rappresenta una delle fonti primarie per la composizione di *A Portrait of the Artist as a Young Man*, pubblicato dal febbraio 1914 al settembre 1915 sulla rivista *The Egoist* e nel 1916 dall'editore Huebsch. I. Natali, *'The Un-Portrait': Stephen Hero e il processo di creazione artistica in A Portrait of the Artist as a Young Man*, tesi di dottorato discussa nell'aprile 2007 presso l'Università degli Studi di Firenze.

da Grésillon.⁴⁵ Lo schema illustra le seguenti tappe fondamentali nell'analisi del dossier genetico: è necessario dapprima trascrivere il materiale, in un secondo momento riconoscerne le operazioni sistematiche di trasformazione del testo, ed infine è possibile esporre le proprie «conjectures sur les activités mentales sous-jacentes»,⁴⁶ che possono fornire dati sulla nozione di scrittura.

I procedimenti principali nella modifica del testo cui accenna Grésillon sono analizzati in dettaglio nei saggi di Pugliatti prima e successivamente di Oriol-Boyer; Pugliatti individua quattro fenomeni basilari:⁴⁷

- a. *Incremento*: si distingue tra «aggiunta» (una porzione di testo relativamente autosufficiente è inserita tra proposizioni, e causa un incremento dell'informazione) e «amplificazione» (una porzione di testo è inserita all'interno di un nucleo tematico come espansione e prosecuzione).
- b. *Decremento*: si distingue tra «soppressione» (una porzione di testo è cancellata senza essere sostituita) e «contrazione» (eliminazione di un elemento che compare all'interno di una sequenza sintatticamente o semanticamente omogenea).
- c. *Sostituzione*: una porzione di testo è sostituita da un'espressione sintatticamente e/o semanticamente equivalente.
- d. *Dislocazione*: una porzione di testo è cancellata dalla propria collocazione contestuale ed è spostata in un contesto diverso. La parola dislocata può essere ripetuta letteralmente, o modificata, così come il contesto in cui va a collocarsi può rimanere invariato o meno.

Tale classificazione si adatta tanto a procedimenti macrostrutturali quanto a quelli microstrutturali;⁴⁸ è divenuta un elemento unificante e basilare nell'ampia varietà di approcci metodologici alla filologia genetica. Le quattro procedure illustrate da Pugliatti rappresentano un'efficace schema d'analisi dei procedimenti di modifica, e forniscono un punto di partenza per l'indagine genetica. Tuttavia, non tutte le possibili mutazioni testuali sono rappresentabili attraverso queste

⁴⁵ A. Grésillon, *op. cit.*, pp. 110-47.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁷ Per ulteriori dettagli sulla classificazione delle modifiche al testo si veda P. Pugliatti, «Avantesto e spazio della scrittura», *Il piccolo Hans*, 64, 1989-90, pp. 117-53 e C. Oriol-Boyer, *Critique génétique et didactique de la réécriture*, Toulouse, CRDP Midi-Pyrénées, 2003, pp. 32-4.

⁴⁸ Le nozioni di 'macrostruttura' e 'microstruttura' adottate nel presente lavoro sono derivate da T.A. van Dijk, *Testo e contesto*, Bologna, il Mulino, 1980 (*Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, London, Longman, 1977), in particolare p. 234.

classificazioni. Le categorie di modifica standard sono pensate espressamente per le opere in prosa e, quindi, sono parzialmente inadeguate allo studio del testo poetico, o drammatico.

La filologia genetica finora ha visto, infatti, la propria applicazione quasi esclusivamente nelle opere in prosa. La teorizzazione del metodo riflette tale situazione, tanto che la maggior parte di schemi e classificazioni di mutamenti testuali sono solo parzialmente applicabili al testo di *Pomes Penyeach*. Si è reso necessario, quindi, adattare lo strumento d'indagine al genere preso in esame; la poesia presenta un più alto grado di semantizzazione rispetto alla prosa e anche minimi mutamenti nel ritmo, o nel metro producono spostamenti semantici. In prospettiva della sua applicazione in questo studio, la classificazione standard delle modifiche testuali ha inevitabilmente subito mutazioni e adattamenti, volti a tenere conto delle caratteristiche intrinseche del testo poetico. Tale percorso teorico è illustrato in «'Adrift with adraft': a Genetic Reading of *Pomes Penyeach*».⁴⁹

3. Il dossier genetico di *Pomes Penyeach*

L'elaborazione di *Pomes Penyeach* impegnò Joyce per almeno venti anni: la prima poesia della raccolta, «Tilly», fu composta a Dublino nel 1904, mentre l'opera più tarda, «A Prayer», è datata 1924. In tutto questo periodo, lo scrittore continuò a rileggere e modificare i propri versi, come testimonia la documentazione che ci è pervenuta.

I primi stadi di elaborazione della quasi totalità delle poesie sono mancanti; i documenti a nostra disposizione, spesso dattiloscritti, sono solitamente successivi di qualche anno alla data della prima composizione, indicata dallo stesso Joyce per ogni testo. È possibile supporre, quindi, che il materiale oggi disponibile rappresenti soltanto una parte dei *drafts* effettivamente redatti nel processo compositivo della raccolta.

La parte più significativa dei manoscritti e dattiloscritti di *Pomes Penyeach* è oggi conservata in tre raccolte. Le prime testimonianze disponibili, del 1915 circa, sono custodite in Cornell 54 (Cornell University, Ithaca, New York); una sequenza olografa di *Pomes Penyeach* è contenuta nello «Zurich Notebook», composto nel 1918-19 circa e contrassegnato Buffalo IV.A.1 (University of New York at Buffalo,

⁴⁹ I. Natali, «'Adrift with adraft': A Genetic Reading of *Pomes Penyeach*», *Genetic Joyce Studies*, 6, 2006, <http://www.antwerpjamesjoycecenter.com/GJS/GJS6/GJS6Natali.htm>.

Buffalo, NY). I manoscritti e dattiloscritti più tardi, datati 1919 e 1927, sono conservati nella raccolta Huntington, Slocum and Cahoon E.6.b (San Marino, California). Singoli fogli sono custoditi anche presso la Yale University (New Haven, Connecticut), la «Harriet Monroe Modern Poetry Manuscript Collection» (University of Chicago, Illinois) e la British Library (Londra).⁵⁰

Il materiale contrassegnato Cornell 54 comprende dattiloscritti e copie carbone di otto poesie: «Cabra» [«Tilly»], «Watching the Needleboats at San Sabba», «A Flower given to my Daughter», «She weeps over Rahoon», «Tutto è Sciolto», «Simples», «Flood» e «Nightpiece». Le poesie sono dattiloscritte su 28 fogli approssimativamente 28,5x22 cm; probabilmente i documenti sono opera di più tipografi, poiché nella composizione sono state impiegate almeno due diverse macchine da scrivere. Alcuni dei fogli sono filigranati con un globo che presenta la scritta «MERIDIAN» lungo l'equatore, o contrassegnati dalle parole «Schreibmaschinen Post».

Lo «Zurich notebook», Buffalo IV.A.1, è composto di 24 fogli, di cui solo dodici annotati; le pagine (22x17,7 cm) sono prive di linee-guida e unite fra loro attraverso fermagli metallici. Tutti i recto annotati sono numerati da Joyce nell'angolo superiore destro; undici dei dodici fogli appaiono rinumerati in blu, ancora in calligrafia di Joyce. L'unico recto non rinumerato, l'undicesimo, è interamente barrato in pastello blu e contiene la poesia «Lament for the Yeoman», traduzione di «Des Weibes Klage» di Felix Beran.

Non è chiaro perché Joyce avesse inserito tra le proprie composizioni originali la traduzione di un testo di Beran, apparentemente attribuendole pari valore rispetto alle altre poesie: la documentazione esterna testimonia solamente che «Des Weibes Klage» esercitava un fascino particolare sullo scrittore.⁵¹ Con la cancellatura in pastello,

⁵⁰ Tutte le informazioni riguardanti le raccolte e la documentazione di *Pomes Penyeach* sono tratte dai seguenti testi: *The Cornell Joyce Collection, a Catalog Compiled by Robert E. Scholes*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1961; il sito web della Cornell University, «The Cornell Joyce Collection» <http://rnc.library.cornell.edu/collections/joyce.html>; P. Spielberg, *James Joyce's Manuscripts and Letters at the University of Buffalo: A Catalogue*, Buffalo, University of Buffalo, 1962; il sito web della University of New York at Buffalo: «James Joyce Collection» <http://ublib.buffalo.edu/libraries/units/pl/collections/joyce/index.html>; J. J. Slocum e H. Cahoon, *A Bibliography of James Joyce, 1882-1941*, New Haven, Yale University Press, 1953; il sito web dell'Università di Yale: <http://webtext.library.yale.edu/xml2html/beinecke.JOYCE.con.html>; A. Walton Litz, «Preface», in *JJA*, 1, pp. xxix-xlii.

⁵¹ F. Budgen, *James Joyce and the Making of 'Ulysses'*, London, Oxford, Melbourne, Oxford University Press, 1972, pp. 12-3.

evidentemente, Joyce ha inteso escludere dalla raccolta questo testo, che non appare più nelle stesure successive.

Oltre a «Lament for the Yeoman», il notebook contiene la bella copia di 11 delle 13 poesie pubblicate di *Pomes Penyeach*, annotate nel seguente ordine:

1. «Ruminants» [«Tilly»]
2. «Watching the Needleboats at San Sabba»
3. «A Flower given to my Daughter»
4. «She weeps over Rahoon»
5. «Tutto è Sciolto»
6. «Flood»
7. «Nightpiece»
8. «Simples»
9. «On the Beach at Fontana»
10. «Alone»
11. «Lament for the Yeoman»
12. «Bahnhofstrasse»

La raccolta Huntington, Slocum and Cahoon comprende i manoscritti di undici delle tredici poesie di *Pomes Penyeach*, con l'esclusione di «Watching the Needleboats at San Sabba» e «A Prayer». La pagina del titolo e tre testi, «Tilly», «Tutto è Sciolto» e «Nightpiece», sono annotati su fogli di 31x21 cm; altre poesie sono annotate su fogli di carta grigia dalla forma allungata, approssimativamente 13,5x21,2 cm, e comprendono «She weeps over Rahoon», «Flood», «Simples», «On the Beach at Fontana», «Alone», «A Memory of the Players in a Mirror at Midnight» e «Bahnhofstrasse» (sic). Il manoscritto di «A Flower given to my Daughter» consiste solo in un frammento, nel quale sono leggibili poche parole: «A Flower given to My» e «Frail the». Il foglio su cui è redatta «Nightpiece» presenta in calce un'annotazione autografa dell'autore, presumibilmente un messaggio per il copista: «I hope this is right. I have mislaid the MS. Can you read it and type it».⁵²

In Huntington sono anche conservati vari dattiloscritti, spesso in molteplice copia; ciascun foglio è numerato e datato da Joyce in matita blu o rossa. Originariamente ogni dattiloscritto era unito tramite fermagli metallici ad un manoscritto, probabilmente impiegato per la sua redazione.

Nelle raccolte Buffalo IV.A.1 e Huntington E.6.b, i documenti disponibili presentano generalmente indicazioni di data e luogo di com-

⁵² Cfr. *JJA*, 1, p. 265.

posizione per ciascuna poesia; tuttavia, anche queste informazioni subiscono dei cambiamenti nel corso della stesura di *Pomes Penyeach*. Da un'elaborazione dei testi alla successiva, Joyce ha spesso modificato i parametri di riferimento, creando così incertezza sulla precisa datazione di alcune poesie. Tali cambiamenti possono essere osservati nella tabella seguente, dove le indicazioni di data e luogo che lo scrittore ha inserito nei manoscritti in Buffalo e Huntington sono messe a confronto tra loro e con i testi pubblicati.⁵³

	1919 c.a. Buffalo IV.A.1	1927 Huntington E.6.b	Testo pubblicato
«Tilly»	Dublin 1904	Dublin 1904	Dublin 1904
«Watching the Needleboats at San Sabba»	Trieste 1913	Trieste 1913	Trieste 1912
«A Flower given to my Daughter»	Trieste 1913	Trieste 1913	Trieste 1913
«She weeps over Rahoon»	Trieste 1914	Trieste 1914	Trieste 1913
«Tutto è Sciolto»	Trieste 1914	Trieste 1913	Trieste 1914
«On the Beach at Fontana»	Zurich 1915	Trieste 1914 Trieste 1915	Trieste 1914
«Simples»	Trieste 1915	Trieste 1915	Trieste 1915
«Flood»	Trieste 1914	Trieste 1914	Trieste 1915
«Nightpiece»	Trieste 1915	Trieste 1914	Trieste 1915
«Alone»	Zurich 1916	Zurich 1916	Zurich 1916
«A Memory of the Players in a Mirror at Midnight»	x	Zurich 1917	Zurich 1917
«Bahnhofstrasse»	Basel 1918	Zurich 1918	Zurich 1918
«A Prayer»	x	Paris 1924	Paris 1924

L'importanza di questi riferimenti è legata al fatto che l'unico criterio organizzativo della raccolta è cronologico, vale a dire, in tutte le stesure di *Pomes Penyeach* le poesie sono disposte secondo la data della prima redazione. Ad esempio, nello «Zurich notebook», «Flood» precede «On the Beach at Fontana», poiché le date di com-

⁵³ La tabella è organizzata come segue: la colonna destra riporta i titoli delle tredici poesie nell'ordine in cui appaiono nel testo pubblicato; nella riga superiore dello schema sono indicate le varie raccolte che custodiscono i documenti di *Pomes Penyeach*. Il segno «x» indica l'assenza di manoscritti o dattiloscritti di una poesia nella corrispondente raccolta.

posizione vi sono indicate rispettivamente come 1914 e 1915; nel testo pubblicato, la successione è diversa, dato che i riferimenti cronologici delle due poesie appaiono invertiti.

Joyce menziona la procedura di revisione delle date in una lettera a Sylvia Beach, inviata poco prima della pubblicazione di *Pomes Penyeach*: «I return you herewith posthaste the poems in their proper order with correct dates [...]».⁵⁴ Si aprono, a questo punto, varie ipotesi; è possibile che lo scrittore abbia modificato i riferimenti per una maggiore precisione cronologica, ma non si può escludere l'esistenza di motivazioni secondarie alla base di tali cambiamenti. È singolare, infatti, che lo scrittore sostenga di ricordare le «correct dates» con maggiore esattezza a più di dieci anni dalle prime stesure; piuttosto, si ha la sensazione che Joyce abbia ripensato a ciascun testo come particolarmente rappresentativo di un determinato periodo, o di un luogo in cui ha vissuto.

Il titolo della raccolta è stato presumibilmente pensato attorno al 1924: la sua elaborazione è documentata tra gli appunti per *Finnegans Wake*, in un notebook annotato nella primavera di quell'anno. Nel foglio 94 di Buffalo VI.B.18 compare la parola «Poem», parzialmente staccata dal resto degli appunti per il «romanzo». Nel foglio seguente, il titolo della raccolta è scritto di seguito alle altre annotazioni, per due volte, con una variazione: «Pomes Penyeach» e «Pomes Pennyeach».⁵⁵

In primo luogo, la compresenza di appunti per due opere diverse sulle stesse pagine sottolinea un legame tra il titolo della raccolta e *Finnegans Wake*: la modalità narrativa sperimentale dell'opera in prosa sembra confluire nel gioco di parole tra *poem* e *pome*, *penny* e *pen*, o *penis*; le associazioni, come si vede, sono molteplici, così come ciascun termine del romanzo si apre a plurime letture e contiene in sé vari significati. Secondariamente, si apre la possibilità che le annotazioni «Pomes Penyeach» e «Pomes Pennyeach» potessero far parte, in un primo momento, del testo di *Finnegans Wake*, per poi subire un mutamento di funzione e destinazione; non siamo in possesso, tuttavia, di elementi sufficienti per formulare alcuna ipotesi plausibile a riguardo. I fogli 94 e 95 di Buffalo VI.B.18 sono indicativi, comunque, delle molteplici intersezioni che hanno avuto luogo nel corso della contemporanea composizione, o rielaborazione, di *Pomes Penyeach* e *Finnegans Wake*.

⁵⁴ J. Joyce, lettera citata in L. Barnes, W. Brockman, S. Herbert, L. Crispi, *op. cit.*, n.p.

⁵⁵ Manoscritti Buffalo VI.B.18-94 e VI.B.18-95, riprodotti in JJA, 33, p. 107.

III.

Floating on a stillstream

Alcune poesie di *Pomes Penyeach* non presentano particolari mutamenti nel percorso compositivo, almeno in base alle testimonianze ed alla documentazione oggi in nostro possesso. È possibile che, come si è visto, delle stesure siano andate perdute; tuttavia, non si può escludere che questi testi abbiano subito cambiamenti sostanziali nel corso delle rielaborazioni. Tre poesie rappresentano lo 'stillstream' di *Pomes Penyeach*, vale a dire, appaiono scarsamente se non affatto modificate: si tratta di «Watching the Needleboats at San Sabba», «A Flower given to my Daughter» e «Flood».

La prima testimonianza disponibile di «Watching the Needleboats at San Sabba» consiste in un manoscritto conservato presso la University of Texas at Austin.¹ Cornell 54 comprende 9 copie dattiloscritte della poesia, che presentano tutte lo stesso testo, realizzate nel 1915. In Buffalo IV.A.1 è conservato un manoscritto del 1918-19, nel quale è annotato a fondo pagina: «published in *Saturday Review* (London)»; infine, la raccolta Huntington E.6.b include due dattiloscritti del 1927. Le varie stesure della poesia presentano cambiamenti solo nella punteggiatura: i dattiloscritti del 1915 non presentano punteggiatura alla fine del v. 8, mentre, nel testo del 1918-19, i vv. 4 e 6 si chiudono con un punto anziché con un punto esclamativo.

«A Flower given to my Daughter» ci è giunta in sei copie dattiloscritte del 1915 (Cornell 54), identiche tra loro; l'unica differenza rispetto al testo pubblicato consiste nell'assenza della virgola in chiusura del v. 7. In Buffalo IV.A.1 è conservato un manoscritto della poesia datato 1918-19, mentre la raccolta Huntington E.6.b (1919 circa) presenta un frammento di foglio in cui sono leggibili solamente parte del titolo e del primo verso: «A Flower Given to My», «Frail the». Infine, sono disponibili due dattiloscritti del 1927: uno dei documenti è con-

¹ Il foglio, 14,5x18,5 cm, è conservato presso: Harry Ransom Humanities Research Centre, the University of Texas at Austin, in Series I, Subseries A. Ringrazio M. Wheeler della University of Texas per avermi fornito queste informazioni.

servato presso la Huntington collection (E.6.b), l'altro presso la British Library (Add. MS 57349, foglio 22) e appartiene al catalogo «Harrist Shaw Weaver Papers» (vol. V).

La prima testimonianza del dossier di «Flood» è un manoscritto del 1914-15, contrassegnato Huntington E.6.e. Sono disponibili anche un dattiloscritto del 1915, in Cornell 54, un manoscritto del 1918-19 in Buffalo IV.A.1, un manoscritto del 1919 circa in Huntington E.6.b ed, infine, quattro copie dattiloscritte del 1927, anch'esse conservate presso la raccolta Huntington E.6.b. Solo uno di questi dattiloscritti presenta una lettura diversa rispetto agli altri, attribuibile ad un errore di battitura: al v.11, il copista scrive «in» anziché «is» prima di «thinè». Tale dattiloscritto potrebbe essere stato impiegato per la prima edizione di *Pomes Penyeach*: la pubblicazione presenta, infatti, la stessa lettura, poi corretta nella 'errata' inserita in chiusura. I cambiamenti apportati a questa poesia, sulla base della documentazione disponibile, riguardano quasi esclusivamente la punteggiatura. L'unica sostituzione è apportata al v.10, dove, a partire dal 1919, «Thy clustered fruits» diviene «Your clustered fruits», con conseguente eliminazione dell'arcaismo.

1. «Watching the Needleboats at San Sabba»

I heard their young hearts crying
Loveward above the glancing oar
And heard the prairie grasses sighing:
No more, return no more!

O hearts, O sighing grasses,
Vainly your loveblown bannerets mourn!
No more will the wild wind that passes
Return, no more return. (PP 43)

«Watching the Needleboats at San Sabba» fu composta presumibilmente in occasione di una gara di canottaggio tenutasi nell'omonimo paese del triestino, alla quale prese parte il fratello minore di James Joyce, Stanislaus.²

Il titolo presenta un termine composto dall'origine incerta («Needleboats»); Padriac Colum suggerisce che possa trattarsi di un'espressione gergale in uso a Galway, con la quale era designata una partico-

² Cfr. J.C.C. Mays, «Notes», in J. Joyce, *Pomes and Exiles*, Harmondsworth, Penguin, 1992, p.288.

lare imbarcazione da competizione; James C. Mays vi riconosce «a slang term for a single randan».³ «Needle» rappresenta certamente un riferimento alla sagoma allungata delle barche, che all'aspetto possono ricordare la forma di un ago; tuttavia, il vocabolo può indicare anche l'eccitazione tipica della competizione sportiva, in particolare nel canottaggio.⁴ La familiarità di Joyce con questa accezione del vocabolo è confermata da un brano di *Ulysses*:

You and me, don't you know: in the same boat. Softsoaping. Give you the needle that would. Can't he hear the difference? (U 92.30-2)

È possibile, quindi, che nel termine «needleboats» sia racchiuso un duplice significato, tale da mettere in evidenza anche l'entusiasmo giovanile dei rematori cui si allude nel testo.

«Watching the Needleboats at San Sabba» è costituita da due quartine dal ritmo regolare: i primi tre versi di ogni strofa sono tetrametri a base giambica con inversioni, mentre il quarto verso è un trimetro giambico. La rima è alternata, e i primi due versi e gli ultimi due versi di ogni strofa sono legati da *enjambement*.

La prima quartina è dominata da percezioni dell'io poetico. I verbi al passato individuano un'azione che si è conclusa: il soggetto dell'enunciazione ricorda, quindi, un evento lontano, di cui permangono sensazioni prettamente uditive. «I heard» si ripete al v. 1, in apertura di poesia, e al v. 3, rafforzando il parallelismo sintattico tra i due versi; la rima «crying»/«sighing» sottolinea una sensazione di dolore per la perdita di «ciò che non ritorna», dal momento che «crying» può essere inteso sia come 'gridare', sia come 'piangere'.

Il pronome possessivo in terza persona plurale «their» (v. 1) non presenta un referente immediatamente identificabile. Dalle informazioni fornite nel titolo e nel v. 2, dove compaiono rispettivamente le imbarcazioni («Needleboats») ed il remo («glancing oar»), è possibile dedurre che il parlante si riferisca ad un gruppo di canottieri. Gli sportivi non sono mai menzionati esplicitamente, ma solo attraverso sineddoche («young hearts», v. 1); è anche possibile che vi si alluda metaforicamente nell'espressione «prairie grasses» (v. 3), attraverso un'associazione tra la freschezza dell'erba e l'età giovanile.

La seconda stanza rielabora temi analoghi alla prima, con «hearts»

³ *Ibid.*

⁴ «Needle: [...] the nervousness sense which is mainly athletic, esp. rowing», cfr. P. Beale, *A Dictionary of Slang and Unconventional English*, London, Routledge & Kegan Paul, 1984 (1937¹), «Needle».

e «grasses» (v. 5) ora designati dal parlante come allocutori. Il soggetto dell'enunciato diviene la seconda persona, mentre ogni riferimento alla prima persona scompare completamente. «Loveblown» (v. 6) è legato sintatticamente e semanticamente a «loveward» (v. 2), mentre il verbo «mourn» (v. 6) istituisce una connessione con «crying» (v. 1), rafforzando il tema della quartina precedente, vale a dire il dolore per una perdita.

Le voci verbali, al passato nella prima strofa, sono al presente ed al futuro nella seconda («mourn», v. 6; «will [...] return», vv. 7-8): è così sottolineato il trascorrere rapido del tempo. La poesia sembra aprirsi con un ricordo, la cui ombra si proietta sul presente e si dilata nel futuro.

«Watching the Needleboats at San Sabba» appare ricca di personificazioni, rese attraverso verbi che implicano processi percettivi: i cuori gridano, l'erba sospira, gli alfieri si lamentano; anche in «glancing oar» (v. 2) coesistono due accezioni del verbo 'to glance', che significa sia 'luccicare', sia 'guardare'. Il vento e lo scintillio intermittente del remo nell'acqua sono elementi dinamici, che suggeriscono l'impeto delle passioni giovanili; l'unica immagine passiva è quella dell'io poetico, il quale si limita ad udire («I heard», v. 1; «And heard», v. 3).

Ciascuna strofa si conclude con versi tra loro molto simili (vv. 4 e 8), i cui elementi costitutivi appaiono, però, in ordine invertito; tale inversione suggerisce un lento moto ondoso, appropriato nel contesto della gara di canottaggio. «No more, return no more» (v. 4) e «return, no more return» (v. 8) riproducono in libera traduzione un *refrain* dall'ultimo atto de *La Fanciulla del West* di Puccini.⁵ Il brano musicale è sospirato dalle «prairie grasses» (v. 3), presumibilmente, quindi, era intonato dagli sportivi.

Il riferimento a *La Fanciulla del West* è caratterizzato da un cambiamento nel significato originario del testo dell'opera: qui, Dick Johnson sta per essere giustiziato e lancia un appello affinché sia risparmiata la verità all'amata, che non dovrà mai sapere della sua morte e, quindi, attenderà invano il suo ritorno.⁶ Temi quali morte e colpa

⁵ «Ch'ella mi creda libero e lontano,/ sopra una nuova via di redenzione!/ Aspetterà ch'io torni.../ e passeranno i giorni,/ e passeranno i giorni/ ed io, ed io non tornerò,/ ed io non tornerò./ Minnie, della mia vita mio solo fiore,/ Minnie, che m'hai voluto tanto bene,/ tanto bene!/ Ah, tu della mia vita mio solo fior!» da: «Ch'ella mi creda Libero e Lontano...». G. Puccini, *La Fanciulla del West: opera in tre atti dal dramma di David Belasco*, libretto di G. Civinini e C. Zangarini, musica di G. Puccini, Milano, Ricordi, 1986, atto III.

⁶ Cfr. *Ibid.*, *passim*.

non sembrano avere ruolo centrale in «Watching the Needleboats at San Sabba», dove, piuttosto, sono presenti riferimenti all'idea dell'amore e del passare del tempo, o meglio, del mutare delle passioni nella vita dell'uomo con l'avanzare degli anni.

La connessione musicale costituisce solamente una delle relazioni che arricchiscono il significato della poesia: i vv. 4 e 8 si inseriscono, infatti, in un'ampia rete intertestuale che include *Don Juan* di Byron, «A Lament» di Shelley e «The Raven» di Poe, alcune delle opere che sottolineano l'impossibilità di un 'ritorno' attraverso ripetizioni di espressioni simili, contenenti i termini «no», o «never», e «more».⁷ Il riferimento intertestuale si apre ad una simultaneità di referenti letterari che inseriscono il canto dei canottieri non solo nella sfera (allora popolare) della musica operistica, ma soprattutto in una composita tradizione poetica.

Che il (mancato) ritorno sia al centro della poesia è sottolineato anche dallo stesso Joyce in una lettera al fratello, con la quale gli inviava «Watching the Needleboats at San Sabba» il 9 settembre del 1913:

Dear Stannie I present the enclosed lines to your young friends of the *Rowing Club* if they want them for a dinner program or some such thing – with the rheumatic chamber poet's (or pot's) compliments. *Quid si prisca redit Venus?* Perhaps you may like them. (L II: 323-4)

In «Chamber poet's»/ «pot's» Joyce fa riferimento alla sua prima raccolta di poesie, *Chamber Music*, sul cui titolo esiste un aneddoto collegato a tale gioco di parole. Nonostante il tono semischerzoso della lettera, l'autore non pare sminuire l'importanza del suo componimento, prima realizzazione in versi a distanza di anni da *Chamber Music* (a parte il *broadside* «Gas from a Burner») e opera, quindi, di un poeta invecchiato, 'reumatico'. La citazione di Orazio, «e se l'antico amore ritornasse?», potrebbe perciò significare «e se riprendessi a scrivere poesie?».

Si fa strada l'ipotesi che l'arte poetica stessa possa essere al centro di «Watching the Needleboats at San Sabba», che evidentemente non esaurisce il proprio significato nel contesto biografico dell'autore. Parziale conferma sembra venire da un brano di *A Portrait of the Artist as a Young Man*:

The lyrical form is in fact the simplest verbal vesture of an instant of emo-

⁷ A riguardo si veda: R.S. Forsythe, «Poe's 'Nevermore': A Note», *American Literature*, 7, 4, 1936, pp. 439-52.

tion, a rhythmical cry such as ages ago cheered on the man who pulled at the oar or dragged stones up a slope. He who utters it is more conscious of the instant of emotion than of himself as feeling emotion. (P 232)

L'immagine dei rematori menzionata nel romanzo è molto simile a quella suggerita in apertura della poesia e apre un nuovo orizzonte interpretativo: la voce del canottiere può rappresentare un'espressione archetipa di un istante d'emozione; è associata al linguaggio poetico, manifestazione altrettanto istintiva e originaria di sentimenti. La figura connessa alla forma lirica in *A Portrait of the Artist as a Young Man* si fa argomento della poesia stessa in «Watching the Needleboats at San Sabba», il cui testo potrebbe rappresentare, quindi, un'altra formulazione di questo legame: il 'reumatico' ritorno del poeta avviene proprio con una riflessione sulla natura della poesia, in un contesto intertestuale che lega questi versi sia alla musica operistica, sia ad un'ampia tradizione lirica.

Il legame con l'evento biografico, ovvero la partecipazione di Stanislaus ad una gara di canottaggio, passa in secondo piano e appare meramente ispirare il contesto della riflessione letteraria. «Watching the Needleboats at San Sabba» non si presenta come un 'quadro familiare': ne è conferma l'indeterminatezza delle figure poetiche, mai individuate esplicitamente. L'esperienza reale è sì reimpiegata nella poesia, ma trasformata e tradotta in forma simbolica, defamiliarizzata e, quindi, decostruita. Dopo 'l'aggiunta' «Tilly», la vera e propria introduzione alla raccolta sembra essere costituita da una poesia sulla poesia o, quantomeno, sulla natura emozionale archetipa del testo poetico: una riflessione che può alludere all'ineffabilità dell'esperienza pre-verbale, alla separazione tra linguaggio, o testo, e percezione interiore.

2. «A Flower given to my Daughter»

Frail the white rose and frail are
Her hands that gave
Whose soul is sere and paler
Than time's wan wave.

Rosefrail and fair – yet frailest
A wonder wild
In gentle eyes thou veilest,
My blueveined child. (PP 44)

«A Flower given to my Daughter» è costituita da due quartine con rima alternata e ritmo regolare: in ogni strofa i versi sono rispettiva-

mente un tetrametro, dimetro, trimetro e nuovamente dimetro a base giambica, con inversione trocaica in apertura dei vv.1 e 5. La poesia presenta una struttura circolare: solo nel titolo e nell'ultimo verso è menzionata esplicitamente la bambina e, attraverso i pronomi possessivi, si manifesta l'io poetico («my daughter», «my [...] child»).

La prima strofa specifica il tipo di fiore menzionato nel titolo (v. 1) e aggiunge che l'azione del donare è compiuta da una donna (v. 2). La figura femminile è presentata per sineddoche attraverso le sue fragili mani (v. 2) e la sua anima, altrettanto diafana (v. 3). La quartina è pervasa da assenze: «pale», «white» e «wan» indicano mancanza di colore, «sere» indica mancanza di vitalità. «Gave» è l'unico verbo al passato nella poesia ed è anche il solo ad indicare un'azione della donna, o meglio, delle sue mani; tale azione sembra essere ora nella dimensione del ricordo. La memoria, infatti, rende le immagini imprecise e sfumate, così come la figura femminile appare indeterminata e sfuggente; un ulteriore riferimento al ricordo può essere costituito da «time's wan wave» (v. 4).

Il fiore, effimero e transitorio, è in stretto rapporto con 'l'onda del tempo' e assume vari significati all'interno della poesia, alcuni dei quali possono essere desunti dalla documentazione esterna. La rosa, infatti, compare anche nelle annotazioni redatte per la composizione di *Exiles*:

Roses grew then. A sudden scarlet note in the memory which may be a dim suggestion of the roses of the body. The ivy and the roses carry on and up, out of the idea of growth, through a creeping vegetable life into ardent perfumed flower life the symbol of mysteriously growing girlhood, her hair.⁸

Negli appunti, il fiore è collegato allo sviluppo della femminilità; la sensualità sboccia («roses of the body») nel corso della crescita. Nei versi, la rosa donata da una donna ad una ragazzina potrebbe sottolineare la femminilità in rapporto con il trascorrere del tempo («time's wan wave», v. 4): si manifesterà presto nella più giovane, mentre la figura adulta «sfiorirà».

L'immagine della bambina è al centro della seconda quartina di «A Flower given to my Daughter». Mentre i vv. 1-4 sono costituiti da vocaboli monosillabici, eccetto «paler», nei vv. 5 e 8 compaiono due composti: «rosefrail» e «blueveined», neologismi joyceani, che, per la loro specificità, individuano e caratterizzano la ragazzina in modo

⁸ *Exiles* in J. Joyce, *Poems and Exiles*, Harmondsworth, Penguin, 1992, p. 348.

univoco. La seconda figura femminile della poesia è identificata chiaramente («my [...] child», v. 8) ed è caratterizzata da una purezza e da una delicatezza che la fanno apparire simile ad una bambola di porcellana.

In contrasto con l'immagine indistinta della prima strofa, la percezione della bambina è viva e attiva, come suggerisce «wonder wild»; l'aggettivo «wild», inoltre, richiama l'irrequietezza e la 'tempestosità' propria della giovinezza, come «wild wind» in «Watching the Needleboats at San Sabba» (v. 7). «Wonder wild» può anche essere interpretato come un sentimento del parlante, attribuito per apposizione alla bambina: vi si rifletterebbe l'intensità dell'affetto del genitore verso la figlia. Ad accomunare la piccola e la donna della prima strofa è solo l'aggettivo «frail», che, a sua volta, unisce entrambe alla rosa.

In un brano di *Giacomo Joyce* sono presenti immagini e scelte lessicali molto simili a «A Flower given to my Daughter» e vi si riscontra un analogo rapporto tra donna, bambina e rosa:

A flower given by her to my daughter. Frail gift, frail giver, frail blue-veined child. (GJ 3)

La poesia potrebbe costituire un'estensione del brano, ma non sono disponibili elementi sufficienti per stabilire con certezza quale opera sia stata composta per prima: la datazione di *Giacomo Joyce*, infatti, è dubbia. I testi potrebbero essere influenzati l'uno dall'altro, o essere stati composti contemporaneamente.⁹ Il titolo della poesia corrisponde quasi interamente alla prima parte del brano; in *Giacomo Joyce*, però, viene reso noto subito chi è a donare il fiore, attraverso il complemento d'agente. Nel titolo della lirica, invece, il passivo è impiegato in modo da mettere in evidenza unicamente il fiore, l'azione compiuta ed il destinatario; il pronome «her» compare solo all'interno del testo (v. 2). In «A Flower given to my Daughter», quindi, il personaggio femminile che dona il fiore assume minore rilevanza rispetto al brano in *Giacomo Joyce*.

L'immagine di femminilità eterea proposta dalla poesia sembra anche collegabile all'intangibilità di E_C_ in *A Portrait of the Artist as a Young Man*; nel romanzo, Stephen ricorda «her frail pallor and her eyes» (P 242), caratteristica che avvicina Emma ai personaggi femminili di «A Flower given to my Daughter». Ad accomunare queste figu-

⁹ L'ipotesi di datazione più accreditata per *Giacomo Joyce* è il 1914-15, proposta in: G. Melchiori, *Joyce: Il mestiere dello scrittore*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 54-5.

re di donne sono anche riferimenti religiosi: in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Hugh Kenner sottolinea la connessione tra E_C_ e la Chiesa, ambedue percepite come astratte e incorporee;¹⁰ i pochi elementi che emergono di Emma nel romanzo sono collegati all'iconografia della Vergine (P 240-2) e persino nella 'Villanelle' che Stephen compone per la giovane, lessico e immagini sono derivate dalla tradizione cattolica (P 242-3).¹¹

Nella poesia, è l'immagine stessa del fiore a rimandare ad una tradizione religiosa: la simbologia medievale associa spesso la madre di Dio alla rosa, segno della fragilità e caducità dell'anima tentata dal peccato, solitamente di colore bianco, indice di purezza. La letteratura di lode e di preghiera, infatti, si avvale di appellativi quali «Rosa Mystica» o «Rosa Fragens» per invocare la Vergine. In «A Flower given to my Daughter», oltre alla rosa, sono menzionati i colori della Madonna, ovvero il celeste e il bianco. Gli stessi colori caratterizzano un episodio di *Ulysses*, «Nausicaa», nel quale la purezza virginea di Gerty è nuovamente associata a Maria: anche questa figura femminile appare «inclining [...] to fragility» e caratterizzata da una «ivorylike purity»; si dice, inoltre, che «her hands were of finely veined alabaster» (U 452.18-27).

La rosa è connessa ad un'ulteriore simbologia, mutuata dalla sua forma circolare e dalla disposizione dei petali, secondo la quale assume la valenza di perfezione e infinito. Tale circolarità richiama lo scorrere perenne del tempo, cui si allude a due diversi livelli all'interno di «A Flower given to my Daughter»: da un lato, attraverso la menzione esplicita di «time's wan wave» (v. 4), dall'altro, attraverso la struttura circolare della poesia, il cui ultimo verso, come già menzionato, richiama, in parte, il titolo («my daughter», «my [...] child»).

La poesia è generalmente interpretata come descrizione di un episodio che, presumibilmente, ha avuto luogo a Trieste: Amalia Popper, studentessa di Joyce, avrebbe donato un fiore alla piccola Lucia, allora di sette anni. Joyce, comunemente ritenuto infatuato della signorina Popper, avrebbe poi coniugato in questi versi il proprio affetto per lei e per la figlia.¹² In realtà, dall'analisi testuale di «A Flower given to my Daughter», non sembrano emergere caratteristiche 'concrete' del-

¹⁰ H. Kenner *Joyce's Voices*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1978, p. 52.

¹¹ Per un'analisi della 'Villanelle' in questa prospettiva, cfr. ad esempio C. Rosman, «Stephen Dedalus' Villanelle», *James Joyce Quarterly*, 12, 3, 1975, p. 287.

¹² Cfr. R. Ellmann, *op. cit.*, p. 357; si veda anche P. Kuberski, «The Joycean Gaze: Lucia in the I of the Father», *SubStance*, 14, 1, 46, 1985, p. 50.

la donna che permettano di riconoscervi alcun personaggio reale; la figura adulta appare un'ombra indistinta, quasi un mero simbolo di femminilità, piuttosto che una persona specifica. Nella prima strofa della poesia, inoltre, il parlante non impiega termini che rivelino alcun particolare attaccamento sentimentale. Ritengo, quindi, che l'identificazione delle figure poetiche con Amalia e Lucia non sia pertinente, anche perché presuppone una discutibile identificazione dell'io poetico con l'autore. Piuttosto, le relazioni intertestuali e la simbologia legata al fiore suggeriscono che i versi siano frutto di una riflessione sullo scorrere del tempo e sulla natura femminile, intesa come entità astratta; tale riflessione è stata molto probabilmente ispirata da Lucia, ma non per questo è legata esclusivamente al personaggio reale, o ad alcun evento che l'ha vista protagonista.

3. «Flood»

Goldbrown upon the sated flood
The rockvine clusters lift and sway.
Vast wings above the lambent waters brood
Of sullen day.

A waste of waters ruthlessly
Sways and uplifts its weedy mane
Where brooding day stares down upon the sea
In dull disdain.

Uplift and sway, O golden vine,
Your clustered fruits to love's full flood,
Lambent and vast and ruthless as is thine
Incertitude! (PP 49)

«Flood» è costituita da tre quartine a rima alternata; fa eccezione l'ultimo verso, costituito dal solo termine «incertitude», che risulta posto in evidenza dall'assenza di rima con «flood» (v. 11). Il titolo può avere diverse accezioni: «flood» può indicare il fluire della marea, un'inondazione, o può individuare le acque in opposizione alla terra e al fuoco.

La prima quartina introduce tre elementi fondamentali, «flood», che richiama il titolo, «rockvine» e «day». La raffigurazione della vite suggerisce toni e colori caldi; l'acqua 'sazia' è accostata ai frutti, simbolo di abbondanza, dei quali sembra quasi cibarsi. L'associazione di «flood» e «rockvine» nella stessa immagine rimanda anche ad un'idea

di sensualità, rafforzata attraverso l'espressione «love's full flood» (v. 10). L'acqua è definita scintillante¹³ e la vigna è caratterizzata da un intenso colore bruno-dorato; tale luminosità contrasta con l'ultimo verso della quartina, dove è introdotta l'oscurità del giorno, che incombe con vaste ali (v. 4). «Brood» (v. 3) significa 'mostrare dolore', 'meditare', ma è anche l'atto del covare le uova, che corrisponderebbe alla metafora del giorno come volatile.

La seconda stanza ripropone un contrasto simile; anche in questo caso, i primi due versi della quartina descrivono un movimento impetuoso, mentre gli ultimi due vi oppongono il «brooding day». Scompare, però, il vigneto ed il soggetto diviene «waste of waters» (vv. 5-6); ad accomunare i due elementi permane il movimento ondosso, reso attraverso la ripetizione di due espressioni analoghe con ordine invertito («lift and sway», v. 2 e «sways and uplifts», v. 6). Da un lato, il chiasmo sottolinea un legame tra il vigneto e la marea, caratterizzate dallo stesso movimento fluttuante, dall'altro, riproduce sintatticamente l'oscillazione, attraverso l'inversione dei due elementi verbali.

A richiamare il movimento ciclico dell'onda sono anche le ripetizioni inserite nei vv. 9-12, come «uplift» (v. 9; «lift», v. 2, «uplift», v. 6), «sway» (vv. 2, 6 e 9) e «golden» (v. 9, «goldbrown», v. 1); «vine» compare già al v. 2 in «rockvine»; «clustered» richiama «clusters» (v. 2), «flood» si ripete al v. 1 e così «lambent» (vv. 3 e 11), «vast» (vv. 3 e 11) e «ruthless» (v. 11; «ruthlessly», v. 5).

Nella terza quartina, la vite è apostrofata in un'esortazione a lasciar ondeggiare i propri frutti alla marea dell'amore; il movimento fluttuante descritto nei versi precedenti è associato all'atteggiamento tipico dell'incertezza (v. 12). È parzialmente svelata, quindi, la natura metaforica delle immagini: la marea appare connessa al sentimento amoroso (v. 10). L'attribuzione di percezioni umane alla vite fa pensare che possa rappresentare una persona con la quale il parlante è emotivamente coinvolto, oppure che possa trattarsi di una metafora del parlante stesso, il quale, quindi, indirizzerebbe il vocativo a se stesso.

Il tema dell'amore 'negato' è arricchito di ulteriori significati attraverso un riferimento alla mitologia greca, in particolare alla leggenda di Tantalos. Per aver arrecato numerose offese agli dei, il re della Lidia è condannato a rimanere immerso nell'acqua fino al mento, senza comunque potersi dissetare: ogni qualvolta tenta di avvicinare la bocca

¹³ Sebbene «lambent» contenga un riferimento anche a 'lambire', la sua accezione più comune è 'scintillante'. Cfr. J.A. Simpson e E.S.C. Weiner (a cura di), *The Oxford English Dictionary*, cit.: «Lambent».

per bere, l'acqua scompare. Contemporaneamente, sopra la sua testa ondeggiavano rami carichi di frutti, ma egli non può sfamarsi: il vento allontana il cibo ad ogni suo tentativo di raggiungerlo. Alcune versioni del mito riportano anche la presenza di una pietra che minaccia Tantalo dall'alto,¹⁴ simile all'incombere cupo del giorno nella poesia.

La relazione mitologica, quindi, evidenzia o inserisce in «Flood» i temi della colpa, della punizione e del desiderio impossibile da soddisfare. Nei versi, come si è visto, i vagheggiamenti amorosi non paiono trovare appagamento per l'incertezza di una delle persone coinvolte nella relazione; la marea appare contemporaneamente indice di desiderio e di titubanza. Alla luce della connessione con il mito, si può supporre che tale esitazione sia dovuta alla natura illecita del rapporto, o di un senso di colpa che comunque trattiene dall'abbandonarsi al «love's full flood».

¹⁴ Cfr. M. Leach (a cura di), *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, S. Francisco, Harper & Raw, 1984, (1972¹): «Tantalus».

IV.

Jottings linked by spurts of speed

Si è già visto come le poesie di *Pomes Penyeach* siano caratterizzate da legami tematici e testuali di varia natura, sia ad opere dello stesso autore, sia a testi o tradizioni di altra origine: «Watching the Needleboats at San Sabba» si inserisce in un'ampia tradizione lirica che include testi di Shelley, Byron e Poe, «A Flower given to my Daughter» presenta similitudini lessicali e sintattiche con *Giacomo Joyce* e «Flood» è connessa al mito di Tantalo. Nel caso di «Tilly», «Tutto è Sciolto», «Nightpiece», «Alone», «A Memory of the Players in a Mirror at Midnight» e «A Prayer» la documentazione disponibile mostra come, nel corso della rielaborazione, Joyce abbia progressivamente arricchito i testi di riferimenti intertestuali e, conseguentemente, di significati aggiuntivi. Tutte queste poesie, a differenti livelli ed in diversi modi, si aprono ad una serie di connessioni, sia ad altre opere del corpus joyceano, sia a fonti esterne. «Tilly» e «Tutto è Sciolto», nelle stesure più tarde, acquisiscono riferimenti rispettivamente alla letteratura 'classica' e a brani operistici; «Nightpiece», «Alone» e «A Prayer» presentano connessioni a vari livelli con *Finnegans Wake*, mentre «A Memory of the Players in a Mirror at Midnight» entra in relazione con *Ulysses*.

Il dossier di «Tilly» include tre dattiloscritti datati 1915 (Cornell 54), due dei quali identici fra loro, un manoscritto del 1918-19 (Buffalo IV.A.1), un manoscritto e due dattiloscritti datati 1927 (Huntington E.6.b). I documenti in Cornell presentano tutti il titolo «Cabra», che nel testo del 1918-19 è modificato in «Ruminants»; i manoscritti in Huntington E.6.b sono tutti intitolati, invece, «Tilly». Uno dei dattiloscritti del 1927 presenta due annotazioni dell'autore: l'errore del copista «Cubia» (v. 4) è barrato e corretto in «CABRA», mentre nel verso 5 «His» è sostituito con «The», segnato in interlinea nello spazio fra le strofe.

Ci sono giunte sei testimonianze di «Tutto è Sciolto». Tre copie dattiloscritte del 1915, una delle quali è parzialmente illeggibile, si trovano oggi in Cornell 54; in Buffalo IV.A.1 è conservato un manoscritto del 1918-19. La raccolta Huntington (E.6.b) include un mano-

scritto ed un dattiloscritto, entrambi del 1927. Il manoscritto presenta una grafia meno accurata rispetto alle altre copie delle poesie; il titolo vi appare modificato per ben tre volte come segue:

Tutto
Tutt'è Sei
Tutt'è sciolto!

Il dattiloscritto in Huntington non presenta questa elisione nel titolo, che vi appare, invece, riportato per esteso e senza accento sul verbo essere («TUTTO E SCIOLTO»); si può supporre che, prima della realizzazione del dattiloscritto, siano state apportate nuove modifiche alla poesia, non documentate. L'autore interviene sul foglio in due casi per emendare errori del copista, che inserisce «these» al posto di «those» (v. 9) e «won» anziché «was» (v. 12). Nel primo caso, Joyce corregge barrando la «e» ed inserendo una «o» in interlinea; nel secondo caso, cancella «won» e annota «WAS» in stampatello sotto il verso. In questo dattiloscritto, la poesia è datata «Trieste 1915», anziché «1913», forse ancora una volta per una svista del tipografo; Joyce, tuttavia, non apporta modifiche alla data.

«Nightpiece» è documentata attraverso tre manoscritti e tre dattiloscritti. Le prime testimonianze, due dattiloscritti in Cornell 54 (1915), identici tra loro, presentano entrambi un errore di battitura al v. 16, in cui compare «cloud an cloud», anziché «cloud on cloud». I tre manoscritti sono contrassegnati Buffalo IV.A.1 (1918-19), British Library 47480-267v. (1924) e Huntington E.6.b (1927); in Huntington è anche conservato l'ultimo dattiloscritto disponibile, del 1927.

Frammenti di «Alone» compaiono nel notebook Buffalo VI.B.16 di *Finnegans Wake*, nei fogli 65, 75, 123 e 125; questa stesura è generalmente datata 1916, ma permangono incertezze a riguardo. Ci sono giunti, inoltre, un manoscritto del 1918-19 (Buffalo IV.A.1), un manoscritto del 1919 circa (Huntington E.6.b) ed, infine, un dattiloscritto del 1927 (Huntington E.6.b).

«A Memory of the Players in a Mirror at Midnight» è redatta in un manoscritto del 1917 (Buffalo IV.A.2), nel quale appare solo un frammento del testo (vv. 8-11); un dattiloscritto del 1919 è conservato presso la Yale University, «General Collection of Rare Books and Manuscripts». È datato 1919 circa anche un manoscritto in Huntington E.6.b, raccolta che include, inoltre, due dattiloscritti del 1927, identici tra loro.

Della poesia «A Prayer» ci sono giunti solamente tre documenti: la prima stesura disponibile compare tra le annotazioni per *Finnegans*

Wake, nel notebook del 1924 in Buffalo VI.B.5, fogli 11, 13 e 15. In Buffalo IV.A.4 è conservato un dattiloscritto del 1924, sul quale è annotato «Typescript of A Prayer given to SB by JJ» (dove le iniziali SB indicano Sylvia Beach). Infine, Huntington E.6.b include un dattiloscritto del 1927.

1. «Tilly»

He travels after a winter sun,
Urging the cattle along a cold red road,
Calling to them, a voice they know,
He drives his beasts above Cabra.

The voice tells them home is warm.
They moo and make brute music with their hoofs.
He drives them with a flowering branch before him,
Smoke pluming their foreheads.

Boor, bond of the herd,
Tonight stretch full by the fire!
I bleed by the black stream
For my torn bough! (PP 42)

Stanislaus Joyce testimonia che «Tilly» fu composta nell'agosto 1903;¹ nell'ottobre 1906 James Joyce prese in considerazione l'ipotesi di inserirla in *Chamber Music* (L II:181), ma la poesia si allontanava troppo dalla raccolta dal punto di vista tematico e stilistico. Fu quindi inclusa in *Pomes Penyeach*, dove comunque mantiene un carattere di 'aggiunta', come il titolo stesso suggerisce.²

Costituita da tre quartine in versi liberi dal ritmo regolare, «Tilly» è caratterizzata da numerose allitterazioni e *patterns* sonori. La prima quartina si apre con un pronome personale cataforico: il sostantivo cui si riferisce, «boor», è desumibile nel verso successivo (v. 2) attraverso l'azione del guidare la mandria, ma è menzionato esplicitamente solo nell'ultima strofa, all'interno di un'invocazione (v. 9). Nel v. 5, il

¹ Cfr. S. Joyce, *The Complete Dublin Diary*, a cura di G.H. Healy, NY Ithaca, Cornell University Press, 1971, p. 2.

² «Tilly» è stata certamente la lirica più studiata della raccolta; si veda ad esempio C. Anderson, «James Joyce's 'Tilly'», *PMLA*, LXXIII, 3, 1958, pp. 285-98; C. Del Greco Lobner, «James Joyce's 'Tilly' and Gabriele D'Annunzio's 'I Pastori D'Abruzzo'», *James Joyce Quarterly*, 9, 3, 1972, pp. 383-9; J. Shawcross, «'Tilly' and Dante», *James Joyce Quarterly*, 7, 1, 1969, pp. 61-4.

mandriano è introdotto attraverso sineddoche; il testo alterna la descrizione delle azioni del pastore a quelle degli animali, creando un forte legame tra i due elementi.

I vv. 11 e 12 della poesia presentano una radicale e inattesa variazione rispetto ai precedenti. L'io poetico rende esplicita la propria presenza attraverso il pronome in prima persona singolare e manifesta la propria sofferenza in un'immagine metaforica: sta sanguinando per il suo 'ramo strappato' presso un ruscello nero. La critica si è interrogata sulla chiusa di «Tilly», nel tentativo di attribuirle un significato specifico: Robert Scholes concentra la propria attenzione sulla tradizione letteraria (l'*Eneide* di Virgilio e le *Metamorfosi* di Ovidio), Chester Anderson riconosce nella figura del mandriano un amico di Joyce, John Francis Byrne, mentre Mark Shechner sottolinea la rilevanza del tema della perdita, evidenziata dal ramo spezzato, che mette in relazione con la scomparsa della madre di Joyce, avvenuta nell'agosto del 1903.³

Alcune di queste linee interpretative presentano elementi contestabili. In primo luogo, la lettura biografica sembra sopperire alle difficoltà di interpretazione del testo; Anderson e Shechner mettono in relazione la vita dell'autore con una scena quasi 'mitologica', che non suggerisce un mero contesto familiare o un difficile rapporto amichevole. In secondo luogo, dalla lettura dei manoscritti emerge che, nelle prime stesure, la poesia presenta una chiusa completamente diversa, conforme in tono e immagini alla scena iniziale. Nei testi precedenti al 1927 manca, quindi, il tema della perdita, del dolore e dell'assenza. Se, come sostiene Shechner, la comparsa del 'ramo spezzato' fosse legata alla morte della madre di Joyce, avvenuta nel 1903, è probabile che almeno alcuni di questi temi sarebbero stati introdotti sin dalle prime stesure.

I vv. 11 e 12 del testo pubblicato svelano, a mio parere, come l'intera poesia possa essere letta in chiave simbolica; il «bough» strappato al parlante potrebbe essere lo stesso ramo fiorito con il quale il mandriano guida gli animali («flowering branch», v. 7), suggerendo che il tema principale non sia la perdita, ma la privazione. Il custode delle greggi avrebbe perpetrato, quindi, un atto di violenza nei confronti del parlante, senza poi percepire alcun senso di colpa («Tonight stretch full by the fire», v. 10).

Gli ultimi due versi della poesia appaiono inseriti in un ampio contesto intertestuale, che si rivela significativo ai fini dell'interpretazione. Le allusioni più facilmente riconoscibili sono a *La Divina Commedia*: il ramo spezzato richiama l'incontro tra Dante e Pier della Vigna, narrato nel canto XIII dell'«Inferno». Le tematiche associate a questo passo dantesco che, indirettamente, entrano anche nella poesia, sono il tradimento e l'ingiustizia. Vi è, inoltre, un riferimento alla figura dell'artista, o meglio del poeta, in quanto Pier della Vigna fu uno dei principali promotori della cosiddetta «scuola siciliana». A rafforzare ulteriormente il legame con la *Commedia* dantesca, al v. 11 il ramo spezzato è connesso a «black stream», che richiama il canto VII dell'«Inferno».

John Shawcross formula un'ipotesi riguardo al legame tra «Tilly» ed il canto XIII dell'«Inferno», facendo riferimento al fatto che, in Dante, i suicidi possono comunicare solamente nel momento della 'mutilazione' e del sanguinamento:

The final stanza indicates the ironic awareness of the soul entrapped in the tree or bush (Joyce's) that he has committed a form of suicide by his rejection of the commonplace and his country [...] The soul can speak only through its further agony and destruction. [...] Were he not a tree or a bush, Joyce would be but one of the cattle being driven on by the hope of rest and the hope afforded by the «flowering branch» held out before him, voicing only «moos» of contentment and making «brute music» with his hoofs.⁴

Questa interpretazione tende ad identificare totalmente Joyce con il parlante della poesia; come sottolinea Cesare Segre, ogni poeta indossa una maschera che lo rende «altrettanto soggettivo» ma «attraverso una soggettività altra»⁵ e la scelta di assimilare l'io fittizio con quello autoriale è, quindi, discutibile. Tuttavia, le osservazioni di Shawcross suggeriscono che la metafora sia da leggere in un contesto sociale o storico, ipotesi a mio parere più che plausibile e avallata da ulteriori elementi extratestuali.

L'immagine del bestiame è molto ricorrente nel corpus joyceano, e compare sia nel secondo capitolo di *A Portrait of the Artist as a Young Man*, sia in vari episodi di *Ulysses*. Un brano di «Telemachus», in particolare, presenta rilevanti connessioni lessicali con «Tilly»:

He watched her pour into the measure and thence into the jug rich white

³ R. Scholes, «James Joyce, Irish Poet», *James Joyce Quarterly*, II, 1965, pp. 255-70; C. Anderson, *op. cit.*, p. 293; M. Shechner, «The Song of the Wandering Aengus: James Joyce and His Mother», in T.F. Staley (a cura di), *Fifty Years: Ulysses, Bloomington and London*, Indiana University Press, 1974, pp. 72-89.

⁴ J.T. Shawcross, *op. cit.*, pp. 62-3.

⁵ C. Segre, *Teatro e Romanzo*, cit., p. 113; corsivo mio.

milk, not hers. Old shrunken paps. She poured again *a measureful and a tilly*. Old and secret she had entered from a morning world, maybe a messenger. She praised the goodness of the milk, pouring it out. Crouching by a patient cow at daybreak in the lush field, a witch on her toadstool, her wrinkled fingers quick at the squirting dugs. *They lowed about her whom they knew*, dewsilky cattle. Silk of the kine and poor old woman, names given her in old times. A wandering crone, lowly form of an immortal serving her conqueror and her gay betrayer, their common cuckquean, a messenger from the secret morning. To serve or to upbraid, whether he could not tell: but scorned to beg her favour. (U 15.16-31, corsivi miei)

La menzione degli animali appare qui legata alla questione politica, in particolare all'asservimento dell'Irlanda all'Inghilterra; il brano, inoltre, condivide con la poesia i temi del tradimento e dell'ingiustizia. Il contesto intertestuale suggerisce che, in «Tilly», Joyce abbia creato una metafora della situazione politico-sociale irlandese: si tratta anche dell'unica poesia di *Pomes Penyeach* ambientata a Dublino, fatto che, in qualche modo, rafforza l'ipotesi. Mi pare che una possibile lettura della metafora possa essere la seguente: come Pier della Vigna, il parlante è stato privato della libertà; il potere dominante, asservito all'Inghilterra, guida le masse servendosi degli artisti, negando loro una creatività autonoma e perpetrando, così, un'ingiustizia palese.

Modifiche testuali

Non essendo disponibile alcuna stesura della poesia antecedente ai dattiloscritti del 1915, si può pensare che le prime fasi di elaborazione del testo siano andate perdute. Sulla base della documentazione che ci è giunta, «Tilly» è una delle poesie più modificate della raccolta, forse in ragione del fatto che la pubblicazione è avvenuta a più di venti anni dalla composizione.

Nel testo del 1915, il titolo presenta un riferimento diretto al quartiere «Cabra» della città di Dublino; l'informazione riguardante il luogo che fa da contesto alla poesia scompare a partire dal 1918, quando è adottato «ruminants», termine generico che designa un gruppo di animali. Permane, comunque, la menzione di «Cabra» all'interno del testo (v. 4):

Titolo⁶

TYP 1915, Cornell 54	Cabra
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	Ruminants
MS 1927, Huntington E.6.b	Tilly
TYP 1927 (1), Huntington E.6.b	Tilly
TYP 1927 (2), Huntington E.6.b	Tilly
Testo pubblicato	Tilly

Il termine «tilly» indica la quantità addizionale gratuita che i venditori irlandesi spesso offrivano all'acquirente. Nel 1927, in prospettiva della prossima pubblicazione di *Pomes Penyeach*, il titolo è stato probabilmente modificato in funzione dell'intera raccolta, dove questa poesia rappresenta un'aggiunta, una tredicesima composizione che si dona con i dodici «pennies» del libro.

Nel v. 1, la sostituzione di «wintry» in «winter» comporta variazioni del suono e creazione di una rima interna. L'articolo indeterminativo è inserito al posto del determinativo, dando origine ad un ulteriore legame fonico con «winter» e «after»:

v. 1

TYP 1915, Cornell 54	He travels after the wintry sun,
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	He travels after the wintry sun,
MS 1927, Huntington E.6.b	He travels after a winter sun,
TYP 1927 (1), Huntington E.6.b	He travels after a winter sun,
TYP 1927 (2), Huntington E.6.b	He travels after a winter sun,
Testo pubblicato	He travels after a winter sun,

⁶ Questa tabella e tutte le successive sono organizzate come segue: lo schema è preceduto dall'indicazione del verso, o della porzione di testo presa in esame (in questo caso, il titolo). La prima colonna presenta indicazioni sul tipo di documento (MS = manoscritto, TYP = dattiloscritto), seguito dall'anno di composizione e dalla sua classificazione nella raccolta in cui è custodito; l'ultima riga è sempre riservata al testo pubblicato, tratto da J. Joyce, *Poems and Exiles*, cit., pp.42-54. Nella seconda colonna sono inserite le trascrizioni di manoscritti e dattiloscritti. Ciascuna tabella permette, quindi, di confrontare verso per verso le varie stesure delle poesie. Nel caso in cui i dattiloscritti, spesso realizzati in molteplice copia, presentino lo stesso testo, si fornisce solamente una lettura. Se, al contrario, uno o più dattiloscritti presentano letture diverse, come la documentazione di «Tilly» in Huntington, i vari testi sono contrassegnati numericamente (1, 2...) non essendo possibile una più specifica identificazione del documento. Sono proposte tabelle di variazione solamente dei versi interessati da qualche cambiamento; laddove il testo rimanga immutato in tutti i documenti disponibili, lo schema di confronto non pare avere una reale utilità ed è, quindi, omesso. Si sottolinea, quindi, che i versi di cui non si è inserito alcuno schema delle modifiche non presentano alcun cambiamento, almeno nella documentazione che ci è giunta, se non altrimenti indicato.

Nel passaggio da articolo determinativo ad indeterminativo si perde, inoltre, l'unicità del referente: «a winter sun» indica uno dei modi possibili in cui può splendere il sole invernale. Nel 1927, un articolo determinativo è nuovamente sostituito con un indeterminativo:

v. 2

TYP 1915, Cornell 54	Driving his cattle along the straight red road,
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	Driving his cattle along the straight red road;
MS 1927, Huntington E.6.b	Urging the cattle along a cold red road.
TYP 1927 (1), Huntington E.6.b	Urging the cattle along a cold red road.
TYP 1927 (2), Huntington E.6.b	Urging the cattle along a cold red road,
Testo pubblicato	Urging the cattle along a cold red road,

Attraverso l'uso dei differenti articoli («the [...] road», «a [...] road»), le poesie del 1915 e 1918-19 sembrano indicare familiarità con il percorso, che si suppone quindi ripetuto più volte, mentre, nei testi successivi, l'idea di consuetudine scompare.

Nelle elaborazioni più tarde, la sostituzione di «straight» con «cold» mette in rilievo una percezione sensoriale, indirettamente introdotta da «winter» al v. 1, piuttosto che una percezione visiva della strada. «Cold», oltre a riprendere e rafforzare la sensazione di gelo in «winter sun», crea un contrasto con il v. 5 («home is warm»). Nei testi del 1915 e 1918-19, «straight road» è probabilmente connessa a «without labour» (v. 7); il compito del mandriano appare più agevole, poiché facilitato da un percorso rettilineo e dalla 'collaborazione' degli animali. L'inserimento di «urging» al posto di «driving» entra in relazione con questo cambiamento nella percezione del lavoro: «driving» attribuisce al mandriano una semplice funzione di guida, «urging» suggerisce che le mandrie siano restie e debbano essere spronate, il che implica un impegno maggiore.

La sensazione è, quindi che, nel processo di riscrittura, il rapporto tra l'uomo e gli animali divenga progressivamente meno armonico; la sostituzione di «his cattle» con «the cattle» rafforza questa ipotesi, poiché la scomparsa del pronome possessivo mette in luce un 'distacco' tra il mandriano ed il bestiame.

v. 3

TYP 1915, Cornell 54	Calling to them in a voice they know,
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	Calling to them in a voice they know,
MS 1927, Huntington E.6.b	Calling to them in a voice they know,
TYP 1927 (1), Huntington E.6.b	Calling to them, a voice they know,

TYP 1927 (2), Huntington E.6.b	Calling to them, a voice they know,
Testo pubblicato	Calling to them, a voice they know,

Con l'eliminazione di «in» e l'aggiunta della virgola, nel 1927, il ritmo risulta spezzato da una pausa che divide a metà il verso: i due emistichi si trovano ora in rapporto di giustapposizione. «A voice they know» diviene apposizione di «he» (v. 1) anziché forma avverbiale modificante il verbo «calling»: dal punto di vista degli animali, il mandriano è la voce conosciuta.⁷

Al v. 4, La sostituzione di «the» con «his» riflette un processo inverso a quello del v. 2:

v. 4

TYP 1915, Cornell 54	He drives the cattle above Cabra.
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	He drives the cattle above Cabra
MS 1927, Huntington E.6.b	He drives his beasts above Cabra
TYP 1927 (1), Huntington E.6.b	He drives his beasts above Cubia
TYP 1927 (2), Huntington E.6.b	He drives his beasts above Cubia Cabra
Testo pubblicato	He drives his beasts above Cabra.

A tale riguardo Anderson sottolinea:

The change from *the* to *his* emphasizes that this is no mere hired hand driving cows, but rather that he is one who has deliberately and proprietarily bound himself to the herd.⁸

È possibile aggiungere che sussiste un collegamento fra questa modifica e l'introduzione di «boor» e «bond» al v. 9, caratterizzata da implicazioni analoghe. L'espressione «beasts», introdotta nel manoscritto del 1927, introduce una connotazione negativa sconosciuta al termine «cattle» e mette in rilievo l'animalità della mandria, così come i termini «brute» e «moo» al v. 6.

v. 5

TYP 1915, Cornell 54	His voice tells them home is not far.
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	His voice tells them home is not far.
MS 1927, Huntington E.6.b	His voice tells them home is warm.
TYP 1927 (1), Huntington E.6.b	His voice tells them home is warm.
TYP 1927 (2), Huntington E.6.b	His The voice tells them home is warm.
Testo pubblicato	The voice tells them home is warm.

⁷ Cfr. C. Anderson, «James Joyce's 'Tilly'», cit., p. 288.

⁸ *Ibid.*

Nel dattiloscritto del 1927 (2), la 'spersonalizzazione' della voce pare quasi riflettere la percezione degli animali, apparentemente incapaci di associare il suono, seppure 'conosciuto', alla persona che li guida. Tale sostituzione può essere collegata all'eliminazione di «in» al v. 3, che rende «the voice» un'apposizione di «he». L'assenza del pronome possessivo, inoltre, sposta l'attenzione sul messaggio comunicato, «home is warm», che assume nuova rilevanza nei testi del 1927. L'inserimento di «warm» è da collegarsi alla già menzionata sostituzione di «straight red road» con «cold red road» (v. 2): gli opposti «warm» e «cold» creano un contrasto interno/esterno, caldo/freddo, tra il disagio del cammino e la promessa di un riparo confortevole. Metricamente, nel 1927 il verso risulta abbreviato di una sillaba («not far» è sostituito da «warm»), mentre resta invariata la scelta di ricorrere esclusivamente a termini monosillabici.

v. 6

TYP 1915, Cornell 54	They low and make soft music with their hoofs.
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	They low and make soft music with their hoofs.
MS 1927, Huntington E.6.b	They moo and make brute music with their hoofs.
TYP 1927 (1) Huntington E.6.b	They moo and make brute music with their hoofs.
TYP 1927 (2), Huntington E.6.b	They moo and make brute music with their hoofs.
Testo pubblicato	They moo and make brute music with their hoofs.

Le sostituzioni di aggettivo e verbo nei testi del 1927 modificano radicalmente il significato del verso. Mentre l'impiego dei termini «low» e «soft» contribuisce a confermare l'immagine armonica che pare caratterizzare le prime redazioni documentate, «moo» e «brute» esprimono un'animalesca brutalità già introdotta da «beasts» (v. 4). In tutte le letture, comunque, il muggito ed i suoni emessi dal bestiame sembrano rappresentare una risposta alla voce del mandriano, come se uomo e animali potessero comprendersi a vicenda. Infine, le modifiche apportate al verso creano un'allitterazione ed un'assonanza, suggerendo una eco onomatopeica del muggito degli animali.

v. 7

TYP 1915, Cornell 54	He drives them without labour before him,
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	He drives them without labour before him,
MS 1927, Huntington E.6.b	He drives them with a flowering branch before him,
TYP 1927 (1), Huntington E.6.b	He drives them with a flowering branch before him,
TYP 1927 (2), Huntington E.6.b	He drives them with a flowering branch before him,
Testo pubblicato	He drives them with a flowering branch before him,

Come già menzionato, l'impiego di «without labour» accentua la docilità degli animali, che si lasciano guidare senza alcuna fatica da parte del mandriano; nelle redazioni più tarde, il bovato deve invece incitare le proprie bestie e adotta uno strumento di persuasione, un «flowering branch». Trattandosi di una giornata invernale, la presenza di un ramo fiorito appare improbabile; si evidenzia, quindi, il valore simbolico dell'oggetto. Pur presentando le già menzionate difficoltà di interpretazione, l'inserimento dell'espressione «flowering branch» può essere parzialmente chiarita alla luce del v. 12.

v. 8

TYP 1915, Cornell 54	Steam pluming their foreheads.
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	Steam pluming their foreheads.
MS 1927, Huntington E.6.b	Smoke pluming their foreheads.
TYP 1927 (1), Huntington E.6.b	Smoke pluming their foreheads.
TYP 1927 (2), Huntington E.6.b	Smoke pluming their foreheads.
Testo pubblicato	Smoke pluming their foreheads.

Il termine «smoke» ha una connotazione lievemente negativa rispetto a «steam»; il fumo, sostanza più 'impura', esprime in modo meno diretto la sensazione di calore implicita in «steam»; richiama inoltre il colore grigio, decisamente dominante in *Pomes Penyeach*.⁹ Inoltre, l'uso del termine «foreheads» tende quasi ad 'umanizzare' gli animali, in una tendenza inversa a quella adottata nelle modifiche del v. 6.

⁹ Il colore grigio è presente, infatti, in «She Weeps over Ragoon» (v. 4), «On the Beach at Fontana» (v. 6), «A Memory of the Players in a Mirror at Midnight» (v. 8), «Bahnhofstrasse» (v. 8) e «Alone» («greygolden», v. 1).

v. 9

TYP 1915, Cornell 54	O herdeman, careful of the herd,
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	Herdeman, careful of the herd,
MS 1927, Huntington E.6.b	Boor, bond of the herd,
TYP 1927 (1), Huntington E.6.b	Boor, bond of the herd,
TYP 1927 (2), Huntington E.6.b	Boor, bond of the herd,
Testo pubblicato	Boor, bond of the herd,

Dal punto di vista fonico, le sostituzioni creano un'allitterazione di /b/ e /d/; l'allitterazione in /b/ pare anticipare il *pattern* del v. 11 («I bleed by the black stream»). «Bond» implica un legame di interdipendenza; mentre nei testi del 1915 e 1918-19 l'uomo sembra solo prendersi cura degli animali, nella rielaborazione del 1927 è coinvolto in un rapporto di reciproca 'schiavitù'. Il termine «boor», inoltre, indicava originariamente un contadino di origine straniera,¹⁰ a parziale conferma che il bovaro potrebbe rappresentare simbolicamente il dominio inglese.

La ripetizione «herdeman»/ «herd», che caratterizza i primi testi disponibili, rende l'espressione poetica più arcaica; l'ellissi della «O» nel vocativo determina un'ulteriore riduzione del tono lirico: ancora una volta, nelle redazioni del 1927 è eliminata qualsiasi immagine idillica o armonica. L'allocuzione diretta è comunque mantenuta in tutti i testi.

v. 10

TYP 1915, Cornell 54	Tonight sleep well by the fire
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	Tonight sleep well by the fire
MS 1927, Huntington E.6.b	Tonight stretch full by the fire!
TYP 1927 (1), Huntington E.6.b	Tonight stretch full by the fire!
TYP 1927 (2), Huntington E.6.b	Tonight stretch full by the fire!
Testo pubblicato	Tonight stretch full by the fire!

Attraverso la sostituzione di «sleep» in «stretch» è accentuato il *pattern* fonico in /t/, mentre «full» crea un'allitterazione di /f/. «Sleep», inoltre, indica un'azione protratta (presumibilmente per la durata dell'intera notte), «stretch» ha uno svolgimento più breve; implica soltanto riposo, ma non necessariamente sonno. L'elemento bucolico della quiete notturna è sostituito con un invito a distendersi: tale esortazione presuppone una situazione di tensione precedente. Infine, foneticamente, «stretch» anticipa «stream» (/st/) al verso successivo.

¹⁰ Cfr. J.A. Simpson e E.S.C. Weiner (a cura di), *The Oxford English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1989, (1884¹), 20 voll.: «Boor».

v. 11

TYP 1915, Cornell 54	When the herd too is asleep
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	When the herd too is asleep
MS 1927, Huntington E.6.b	I bleed by the black stream
TYP 1927 (1), Huntington E.6.b	I bleed by the black stream
TYP 1927 (2), Huntington E.6.b	I bleed by the black stream
Testo pubblicato	I bleed by the black stream

I testi del 1915-16 e 1918 accentuano l'elemento idillico di pace notturna: anche il bestiame riposerà tranquillamente. Dal 1927, l'intero verso è sostituito completamente ed il punto di vista subisce un cambiamento radicale; come già detto, l'io poetico si esplicita in un'immagine completamente differente dai versi precedenti, che prosegue nel verso successivo:

v. 12

TYP 1915, Cornell 54	And the door made fast.
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	And the door made fast.
MS 1927, Huntington E.6.b	For my torn bough!
TYP 1927 (1), Huntington E.6.b	For my torn bough!
TYP 1927 (2), Huntington E.6.b	For my torn bough!
Testo pubblicato	For my torn bough!

Nei testi del 1915 e 1918, l'atmosfera è quasi domestica e familiare; la porta chiusa può indicare sicurezza (il riposo sarà indisturbato). Come nel verso precedente, nel 1927 a tale immagine si sostituisce un elemento estraneo al rapporto mandriano/animali, «torn bough», che si connette forse al «flowering branch» del v. 7.

Il dossier disponibile, quindi, presenta in tutto tredici sostituzioni, che coinvolgono soprattutto aggettivi e predicativi (vv. 1, 2, 5, 6, 9), ma anche sostantivi (vv. 4, 7, 8, 9), forme verbali (vv. 2, 6, 10) e articoli (v. 5). È presente una sola dislocazione: l'articolo ed il possessivo vengono tra loro invertiti ai vv. 2 e 4. Al v. 3 «in» è soppresso, mentre due fenomeni di contrazione interessano i vv. 5 e 9 (dove da un composto si passa ad un monosillabo). Infine, al v. 7 si può evidenziare un fenomeno di aggiunta dell'aggettivo «flowering».

I testi del 1927, inoltre, presentano l'introduzione di numerose contrapposizioni, quali le antitesi caldo/freddo, luce/oscurità, ragione/brutalità, pace/violenza («sleep well» e «I bleed»); tale costruzione per opposti sembra introdurre il brusco cambiamento di prospettiva degli ultimi versi ed è totalmente estranea ai documenti precedenti al 1927, caratterizzati piuttosto da un'immagine di armonia

tra mandriano e branco.

Dall'analisi genetica del processo compositivo di «Tilly» emergono, quindi, entrambe le tendenze compositive fondamentali che caratterizzano la stesura di *Pomes Penyeach*. La poesia acquisisce progressivamente maggiore complessità; il testo del 1927 presenta difficoltà interpretative sconosciute alle prime stesure disponibili, difficoltà determinate da due distinti procedimenti. Da un lato, la chiusa della poesia è arricchita di connessioni intertestuali che aprono la strada a molteplici letture; dall'altro, le modifiche di articoli e pronomi tendono a «spersonalizzare» «Tilly», rendendola meno definita ed eliminando qualsiasi senso di familiarità e consuetudine. «Tilly» ben rappresenta le complessità di *Pomes Penyeach* che sono state spesso sottovalutate dalla critica; sebbene il testo non sia caratterizzato dalla sperimentazione linguistica delle ultime opere di Joyce, presenta notevoli ambiguità, solo in parte risolvibili attraverso il ricorso a fonti extratestuali.

2. «Tutto è Sciolto»

A birdless heaven, seadusk, one lone star
Piercing the west,
As thou, fond heart, love's time, so faint, so far,
Rememberest.

The clear young eyes' soft look, the candid brow,
The fragrant hair,
Falling as through the silence falleth now
Dusk of the air.

Why then, remembering those shy
Sweet lures, repine
When the dear love she yielded with a sigh
Was all but thine? (PP 46)

«Tutto è Sciolto» è costituita da tre quartine a rima alternata; la prima strofa può essere variamente interpretata, a seconda che si consideri «as thou [...] / Rememberest» (vv. 3-4) come una similitudine, o come una subordinata temporale. Nel primo caso, i primi due versi rappresenterebbero il modo in cui il cuore ricorda il tempo dell'amore; nel secondo caso, il parlante descriverebbe un paesaggio desolato nel quale colloca un dialogo con il proprio cuore.

La seconda quartina introduce la raffigurazione di parti del corpo, senza alcuna indicazione che precisi a chi appartengano. Solo nell'ultima strofa compare la menzione di una donna («she», v. 11), attraverso

so la quale si può dedurre che la precedente descrizione caratterizzi una figura femminile. All'interno del componimento, il parlante si riferisce a se stesso solamente per sineddoche, rivolgendosi al proprio cuore; si crea così una distanza tra il sé ed il ricordo di cui si parla.

Il titolo rappresenta una citazione de *La Sonnambula* di Vincenzo Bellini (atto II, scena III); l'opera è basata su un equivoco che mette in dubbio la purezza della protagonista, Amina, dapprima sospettata di tradire l'amato ed infine riabilitata.¹¹ Come Amina, caratterizzata dal binomio innocenza/colpa, anche la donna della poesia possiede un'analogia ambiguità: da una parte è sottolineata la purezza giovanile della sua immagine, quasi fanciullesca («young eyes», «candid brow», v. 5); dall'altra, si fa riferimento alle malie, forse inconsapevoli, di cui è capace («[...] shy/ Sweet lures», vv. 9-10).

La donna è evocata attraverso pochi dettagli fisici, quelli che presumibilmente sono più significativi per l'osservatore. La sua indeterminatezza la rende uno specchio per le emozioni del parlante, non vi sono accenni alla sua interiorità; è ridotta, quindi, ad un mero oggetto poetico.¹²

Una singolare interpretazione di «Tutto è Sciolto» è fornita da Adrian Van der Weel e Ruud Hisgen, i quali ipotizzano che il parlante sia Joyce stesso. Secondo gli studiosi, lo scrittore si rivolgerebbe a Bodkin, precedente amore di Nora, per comunicargli i propri sentimenti:

The speaker has [...] transcended his jealousy and writes from a sense of sympathy with that man, almost a boy, who died for love. «Why then, remembering those shy/ Sweet lures, repine» refers to «his sad voice ... ever calling» from Nora's poem [«She weeps over Rahoon»]. Joyce imagines Bodkin remembering «love's time» and especially the «Shy/ Sweet lures» of the girl – Nora – who was the object of that love.¹³

¹¹ Amina ed Elvino stanno per sposarsi; durante la notte, camminando nel sonno, la giovane si introduce casualmente nella stanza del conte Rodolfo. Sorpresa in tale situazione, è ritenuta disonesta e, nonostante professi la propria innocenza, non è creduta. Elvino, disperato, intona l'aria della scena terza: «Tutto è sciolto. Oh di funesto! / Più per me non v'ha conforto. / Il mio cor per sempre è morto / Alla gioia ed all'amor». Il candore di Amina sarà poi provato dai fatti, quando l'innamorato la vedrà con i propri occhi camminare durante il sonno. Cfr. V. Bellini, *La Sonnambula. Melodramma in due atti di Felice Romani*, Sesto San Giovanni, Barion Editore, 1931, *passim*.

¹² Cfr. S. Henke, «Irish Virgins and Phallic Mothers: Women in Joyce», in *Joyce Centenary Offshoots*, Aarhus, University of Aarhus, 1983, pp. 7-16.

¹³ A. Van der Weel e R. Hisgen, «The Wandering Gentile: Joyce's Emotional Odyssey in *Pomes Penyeach*», in M. Beja e D. Norris (a cura di), *Joyce in the Hibernian Metropolis*, Columbus, Ohio State University Press, 1996, p. 169.

Il punto di partenza di questa affermazione è discutibile. Si ipotizza qui uno stretto collegamento tra «She weeps over Rahoon» e «Tutto è Sciolto», presupponendo che *Pomes Penyeach* costituisca una sequenza, un ciclo poetico; le liriche avrebbero, quindi, un ordine determinato da altri fattori oltre alla successione cronologica. A mio avviso, tra le poesie di *Pomes Penyeach* non esiste una continuità tale da consentire l'interpretazione di una lirica in funzione di altre che la precedono, o la seguono, nella raccolta. Non vi sono testimonianze, infatti, che Joyce avesse composto i testi in prospettiva di una pubblicazione in volume. Inoltre, l'interpretazione dei due studiosi implica un procedimento di identificazione tra il parlante e l'autore che, come già detto, sembra trascurare il rapporto tra emittente e destinatario in poesia: all'interno del testo è generalmente in atto un ulteriore processo comunicativo tra le persone fittizie.

Ritengo che altri legami con opere dello stesso autore forniscano più significative chiavi di lettura della poesia. Immagini molto simili a quelle che compaiono in «Tutto è Sciolto» caratterizzano anche *A Portrait of the Artist as a Young Man*; le ultime fasi di elaborazione del romanzo e la stesura di «Tutto è Sciolto» sono praticamente contemporanee, e difficile, quindi, stabilire quale testo abbia influenzato l'altro.¹⁴

He heard a confused music within him as of memories and names which he was almost conscious of [...] there fell always one longdrawn calling note, piercing like a star the dusk of silence. (P 181-2)

Le connessioni lessicali e semantiche tra poesia e romanzo fanno pensare che anche in «Tutto è Sciolto» il parlante associ il ricordo alla musica; forse, nei versi, la memoria si sofferma su una figura in particolare, come una nota prolungata, o sospesa, in una melodia. Occorre sottolineare che, nel corpus joyceano, le ricorrenze del verbo 'to pierce' sono generalmente legate alla musica, o a particolari suoni, come accade anche negli episodi «Sirens» e «Circe» di *Ulysses* (es. U 334.17, U 644.18). Si può ipotizzare, quindi, che Joyce riconoscesse un'associazione musicale nel vocabolo «piercing»; ciò renderebbe interessante la scelta di inserirlo nel contesto della poesia a partire dai testi del 1927, dove i riferimenti musicali si fanno più numerosi.

Sono presenti anche ulteriori relazioni tematiche e sintattiche con *A Portrait of the Artist as a Young Man*; ad esempio, i vv. 7-8 della poesia e il seguente brano sembrano due diverse formulazioni di immagini molto simili:

¹⁴ *A Portrait of the Artist as a Young Man* è stato composto tra il 1904 e il 1914.

She had passed through the dusk. And therefore the air was silent save for one soft hiss that fell. And therefore the tongues about him had ceased their babble. Darkness was falling. Darkness falls from the air. (P 253)

Entrambe le opere sono accomunate dallo stesso riferimento intertestuale: «Darkness falls from the air» riecheggia e modifica un verso da *A Litany in Time of Plague* di Nashe, «Brightness falls from the air». L'opera di Nashe tratta della caducità dei beni terreni, in particolare, la strofa cui si connettono poesia e romanzo contiene riferimenti allo svanire della bellezza femminile:

Beauty is but a flower,
Which wrinkles will devour;
Brightness falls from the air,
Queens have died young and fair,
Dust hath closed Helen's eye:
I am sick, I must die.
Lord have mercy on us!¹⁵

Tale riferimento, condiviso con *A Portrait of the Artist as a Young Man*, rivela una rete di connessioni tra «Tutto è Sciolto», «A Flower given to my Daughter» e *Giacomo Joyce*, tutte opere in cui le tematiche della bellezza e dello scorrere del tempo sono suggerite a vari livelli nel testo. L'immagine evocata nei vv. 6-8 di «Tutto è Sciolto», vale a dire il movimento dei capelli che si sciolgono e ricadono sulle spalle, crea un ulteriore punto di contatto con *Giacomo Joyce*:

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. (GJ 11)

Le immagini femminili che compaiono in *Pomes Penyeach*, *Giacomo Joyce* e *A Portrait of the Artist as a Young Man*, inoltre, sono accomunate da simile inconsistenza e vaghezza; in tutte queste opere la donna appare

an omnibus whore/ Virgin/ saint/ muse/ temptress [...] The girl herself is never more than a shadowy presence – a provocative glance or speech, a shawled head, 'fresh warm breath', laughter and tapping footstep, a sash or nodding hair ornament.¹⁶

¹⁵ T. Nashe, «A Litany in Time of Plague», in M. Ferguson et alii (a cura di), *The Norton Anthology of Poetry. Fourth Edition*, New York, Norton, 1996, p. 254.

¹⁶ M. Shechner, citato in S. Henke, *op. cit.*, p. 11.

In «Tutto è Sciolto» la giovane, infatti, è descritta solo attraverso i dettagli dello sguardo, della fronte e dei capelli. Come Archie K. Loss fa notare, «in Joyce's work the feature which receives most attention, next to that of the hair, is the eyes».¹⁷ I capelli sono definiti un segno di «growing girlhood» nelle note per *Exiles*,¹⁸ caratterizzano la donna in *Chamber Music* (XI, XX, XXIV, XXV) e in *Giacomo Joyce*, quale segno di femminilità.

Ai dettagli fisici si associa spesso la 'girlishness' della figura femminile, cui si allude attraverso attributi quali «young» e «candid» in «Tutto è Sciolto»; la poesia si inserisce in un *leitmotiv* joyceano di immagini di giovani seduttrici, associata da Loss al prototipo letterario della *femme-enfant*.¹⁹ Tale 'modello' di donna è rappresentato principalmente da due altri personaggi del corpus joyceano: Gerty McDowell in *Ulysses* e Issy in *Finnegans Wake*. Quest'ultima rappresenta una sorta di esasperazione della fanciulla sensuale, poiché sembra possedere «a split ego characterized by the virginal Nuvoletta, the other by the sexually provocative and enticing temptress».²⁰

In «Nausicaa», Gerty rappresenta quasi un alter ego della giovane 'sirena' di «Tutto è Sciolto»: l'episodio XIII di *Ulysses* si apre con il calare dell'oscurità serale, si assiste, quindi, alla stessa situazione di 'falling dusk' dei vv. 7-8. Gerty è caratterizzata da «sweet girlish shyness» (U 454.1) e da una «white brow» (U 477.24-5), che richiamano «shy/ sweet lures» (vv. 9-10) e «candid brow» (v. 5) nella poesia.

La critica ha cercato di riconoscere in ciascuna di queste immagini femminili un personaggio reale: allieva che Joyce ha frequentato a Trieste, o giovani donne incontrate a Zurigo.²¹ In realtà, il permanere di caratteristiche costanti in tutte le figure di giovani incantatrici fa riflettere sull'eventualità che si tratti di un prototipo femminile idealizzato e, quindi, irreali; la donna-bambina joyceana appare totalmente passiva, un oggetto, o un simbolo.

¹⁷ A.K. Loss, «The Pre-Raphaelite Woman, the Symbolist Femme-Enfant, and the Girl with Long Flowing Hair in the Earlier Work of Joyce», *Journal of Modern Literature*, 3, 1, 1973, p. 8.

¹⁸ J. Joyce, *Poems and Exiles*, cit., p. 348.

¹⁹ A.K. Loss, *op. cit.*, p. 12.

²⁰ S. Benstock, «The Genuine Christine: Psychodynamics of Issy», in S. Henke e E. Unkeless (a cura di), *Women in Joyce*, Urbana, University of Illinois Press, 1982, p. 169.

²¹ Si veda, ad esempio, l'identificazione di Amalia Popper con molti dei personaggi femminili in *Pomes Penyeach* in P. Kuberski, *op. cit.* pp. 49-52.

Modifiche testuali

Le caratteristiche più interessanti del testo pubblicato di «Tutto è Sciolto» emergono attraverso il raffronto con le stesure precedenti: la poesia rivela una rete di connessioni intertestuali che assume maggiore rilievo nel corso delle varie rielaborazioni, apportando significati aggiuntivi al testo.

Nella documentazione disponibile il titolo è modificato come segue:

Titolo

TYP 1915, Cornell 54	Tutto è sciolto.
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	Tutto è sciolto.
MS 1927, Huntington E.6.b	Tutto Tutt'è Sci Tutt'è sciolto!
TYP 1927, Huntington E.6.b	Tutto e Sciolto
Testo pubblicato	Tutto è Sciolto

«Tutto è Sciolto», come già detto, è tratto da un'aria dell'opera *La Sonnambula* di Vincenzo Bellini. La stessa citazione musicale compare anche nell'episodio «Sirens» di *Ulysses*, liberamente tradotta in «All is lost now» e menzionata da Richie Goulding nella *dining room* dove Leopold Bloom sta rifocillandosi. La canzone, che tuttavia non è mai eseguita, suscita una serie di riflessioni da parte di Bloom sulla propria crisi matrimoniale e il tradimento di Molly; egli si sente ingannato da lei come Elvino dalla sua promessa sposa in *La Sonnambula*. L'immediata mazione di Bloom nel personaggio dell'opera è evidenziata dal fatto che l'aria di Bellini diviene un *leitmotiv* di parte dell'episodio e «all is lost» ricorre più volte nei suoi pensieri, finché «Bloom lost Leopold»:

– Which air is that? asked Leopold Bloom.

– All is lost now.

Richie cocked his lips apout. A low incipient note sweet banshee murmured: all. [...] Is lost. Rich sound. Two notes in one there. [...] All most too new call is lost in all. Echo. How sweet the answer. How is that done? All lost now. Mournful he whistled. Fall, surrender, lost. [...] Yes, I remember. Lovely air. In sleep she went to him. Innocence in the moon. Still hold her back. Brave, don't know their danger. Call name. Touch water. Jingle jaunty. Too late. She longed to go. That's why. Woman. As easy stop the sea. Yes: all is lost.

– A beautiful air, said Bloom lost Leopold. I know it well. (U 351.13-32)

L'allusione al tradimento di Molly emerge in «jingle jaunty», che richiama sia il suono della carrozza di Boylan in viaggio verso la casa di Bloom, sia il cigolio del letto su cui la donna giaceva quella mattina stessa. L'espressione «Bloom lost Leopold» crea un parallelismo tra le

figure di Leopold Bloom ed Elvino, o l'immedesimazione del primo nel secondo, che avviene tramite la musica stessa.

Come fa notare Gozzi, il titolo della poesia gioca su una duplicità di lettura: può indicare lo scioglimento di un rapporto affettivo o una disgregazione molto generalizzata, alla quale sembrano alludere i primi versi, tramite un'immagine di solitudine.²² Nel manoscritto del 1927 il titolo presenta elisioni (Tutt'è Sciolto), scelta che potrebbe rispecchiare il modo in cui tali parole vengono pronunciate quando sono cantate in teatro.

v. 1

TYP 1915, Cornell 54	A birdless heaven, seadusk and a star
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	A birdless heaven, seadusk and a star
MS 1927, Huntington E.6.b	A birdless heaven, seadusk, one lone star,
TYP 1927, Huntington E.6.b	A birdless heaven, seadusk, one lone star,
Testo pubblicato	A birdless heaven, seadusk, one lone star

Nei testi del 1927, la sostituzione di «and a star» con l'espressione contenente assonanza e allitterazione «one lone» sottolinea l'effetto di solitudine e abbandono, già parzialmente espresso attraverso le implicazioni del titolo.

Il cambiamento, inoltre, crea un ulteriore collegamento intertestuale con un'opera lirica: in *Martha*, di Friedrich Von Flotow, il protagonista intona «I'll not leave thee, thou lone one».²³ Così come *La Sonnambula*, anche *Martha* è menzionata nell'episodio «Sirens» di *Ulysses*, dove è interpretata da Simon Dedalus. La canzone ha anche funzione di sottolineare lo stato di malinconica solitudine in cui si trova Bloom: «lonely blooming» (U 329.33), «in cry of lionel loneliness that she should know, must martha feel» (U 355.18-9), «alone. One love. [...] Martha, chestnote, return!» (U 355.24-25). Nel romanzo, inoltre, *Martha* è collegata al tema dell'adulterio, poiché è anche il nome della donna con la quale Bloom intrattiene una corrispondenza epistolare clandestina.

I testi del 1927, quindi, presentano una nuova connessione ad un brano operistico e un ulteriore collegamento all'episodio XI di *Ulysses*

²² F. Gozzi, *op. cit.*, pp. 159-60.

²³ Secondo atto di *Martha*, dall'aria «The Last Rose of Summer»; Cfr. G. Kobbé, «The Complete Opera Book: the Stories of the Operas, Together with 400 of the Leading Airs and Motives» (1919), in *Opera World*, http://www.intac.com/rfrone/operas/Books/Kobbe_Complete/20.htm/.

che, di conseguenza, arricchisce di nuovi significati la poesia: l'intertestualità con il romanzo, infatti, ribadisce i motivi dell'infedeltà e dell'abbandono, o della solitudine. È possibile supporre che il primo verso di «Tutto è Sciolto» sia stato modificato proprio alla luce di «Sirens», il cui testo pubblicato è comparso nel 1922.

v. 2

TYP 1915, Cornell 54	In the dim west –
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	In the dim west
MS 1927, Huntington E.6.b	Piercing the west,
TYP 1927, Huntington E.6.b	Piercing the west,
Testo pubblicato	Piercing the west,

In un verso costituito soltanto da monosillabi si inserisce, nel 1927, un vocabolo bisillabico che ne modifica il ritmo: «Piercing the west» introduce, infatti, un'inversione trocaica in apertura. Il manoscritto del 1918 è l'unico testo a presentare *enjambement*.

Con l'inserimento di «piercing», verbo transitivo, il contrasto tra la luminosità della stella e l'oscurità dell'ovest si trasforma in un'azione 'attiva' dell'astro sull'ombra; «In the dim west», invece, indica l'avvolgente predominanza della tenebra sul punto di luce, totalmente statico.

«West» richiama l'idea della morte, rafforzando il senso desolante di 'assenza' dei primi due versi; inoltre, la 'stella dell'ovest' (o 'stella della sera') è la ricorrente designazione di Venere, che, pur essendo un pianeta, per la sua luminosità è comunemente scambiato per una stella. Joyce era a conoscenza di questo diffuso errore e ne fa cenno anche in «Nausicaa» («A star I see. Venus?» U 490.32). La possibilità di un riferimento a tale astro inserirebbe implicitamente nei versi il tema dell'amore.

v. 3

TYP 1915, Cornell 54	As thou, poor heart, love's image, faint and far,
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	And thou, fond heart, love's image, faint and far
MS 1927, Huntington E.6.b	As thou, fond heart, love's time, so faint, so far,
TYP 1927, Huntington E.6.b	As thou, fond heart, love's time, so faint, so far,
Testo pubblicato	As thou, fond heart, love's time, so faint, so far,

«Poor heart» è un'espressione convenzionale, modificata dall'impiego di «fond» nel testo Buffalo IV.A.1. La formulazione del 1915 era stata già ampiamente adottata nelle composizioni giovanili dell'autore: «Poor heart, alas, that such offence/ That love all too reverent

may not chide»²⁴; «That this poor heart, which was of old/ So reckless, passionate and proud».²⁵

Il testo del 1918-19 presenta coordinazione di tutti gli elementi («heaven», «seadusk» «star» e «thou»), che sembrano dipendere dallo stesso verbo; l'ambiguità è risolta dalla voce verbale in seconda persona, al v. 4.

I testi del 1927, con l'espressione «so faint, so far» indugiano maggiormente sulla distanza che, unita all'accento posto al v. 1 sull'isolamento della stella con «one lone», sottolinea il senso di alienazione.

La sostituzione di «image» con «time» implica un passaggio da un contesto spaziale, cioè una scena immobile, ad uno temporale, che implica uno svolgimento. La modifica è aperta a molteplici interpretazioni:²⁶ l'impiego dell'espressione «love's image» suggerisce l'esistenza di un'immagine ideale (e irreale) dell'amore, nella quale indugiare con il pensiero; «love's time», invece, fa pensare ad un'esperienza vissuta, alla quale tornare con il ricordo.

«Love's image» potrebbe anche riferirsi metaforicamente alla ragazza di cui si parla nella quartina successiva, ovvero l'oggetto del sentimento: la descrizione di lei coinciderebbe, quindi, con la descrizione dell'«immagine dell'amore». Secondo questa lettura, i testi precedenti al 1927 presentano un chiaro legame tra la prima e la seconda strofa: al v. 5, il parlante passa a illustrare l'immagine cui ha appena fatto cenno. Infine, vorrei proporre un'ulteriore possibile interpretazione: «love's image», anziché costituire il complemento oggetto di «rememberest», potrebbe riferirsi ad «heart», ed avere funzione predicativa (es: «As thou, poor heart, [that are] love's image»). Infatti, il cuore è ritenuto tradizionalmente l'immagine dell'amore, vale a dire il suo simbolo.

La sostituzione del 1927 risolve l'ambiguità presente nei testi precedenti, pur non attenuando l'oscurità della strofa. La modifica di «image» in «time», quindi, presuppone un passaggio da una raffigurazione metaforica ad una metonimica, in quanto il tempo dell'amore «contiene» anche la ragazza, ma non la rappresenta in modo esclusivo; il legame tra la prima strofa e la seconda diviene soltanto intuibile, tanto che le due quartine sembrano essere semplicemente giustapposte.

²⁴ Da «Alas, how sad the lover's lot», vv. 9-10, del 1902; Cfr. J. Joyce, *Poems and Exiles*, cit., p. 70.

²⁵ J. Joyce, *Shine and Dark*, XVIII, vv. 3-4 in: J. Joyce, *Poems and Exiles*, cit., p. 64.

²⁶ Tali ambiguità emergono solamente a posteriori, ovvero una volta letta la seconda strofa, alla luce della quale è possibile reinterpretare la prima.

v. 4

TYP 1915, Cornell 54	Rememberest:
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	Rememberest.
MS 1927, Huntington E.6.b	Rememberest,-
TYP 1927, Huntington E.6.b	Rememberest,
Testo pubblicato	Rememberest.

La presenza dei due punti nel testo del 1915 pare confermare l'ipotesi che l'io poetico intenda adesso descrivere la «love's image» menzionata al verso precedente, che identifica con i dettagli del volto e dei capelli di una ragazza.

Il manoscritto del 1918-19, come già menzionato, costruisce tutta la prima strofa attraverso un'elencazione di elementi tra loro coordinati; si rende quindi necessaria una pausa più forte alla fine della quartina. Si attenua notevolmente, così, la relazione tra l'immagine vagheggiata («love's image») e la descrizione che segue. Nei testi del 1927, infine, i contenuti della prima e della seconda strofa hanno una connessione molto debole; l'immagine descritta nella seconda quartina non ha una relazione immediata con alcun elemento precedente.

v. 5

TYP 1915, Cornell 54	Her silent eyes and her soft foamwhite brow
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	Her silent eyes and her soft foamwhite brow
MS 1927, Huntington E.6.b	The clear young eyes' soft look, the candid brow,
TYP 1927, Huntington E.6.b	The clear young eyes' soft look, the candid brow,
Testo pubblicato	The clear young eyes' soft look, the candid brow,

La modifica più significativa apportata al verso è forse la sostituzione dei pronomi possessivi con l'articolo determinativo. Il passaggio da «her» a «the» rende più oscuro il referente: il possessivo individua comunque una donna alla quale attribuire i dettagli fisici, mentre l'articolo aggiunge indeterminatezza anche sul genere della persona. Tale ambiguità è sciolta solamente al v. 11, dove compare il pronome «she».

Nei testi del 1927, è possibile che la maggiore vaghezza sia volta a rendere un determinato effetto: i versi danno la sensazione che la memoria stia svanendo e che il ricordo sia più lontano, come suggerisce anche il maggiore rilievo attribuito all'avverbio «far» (v. 3). Questi testi, inoltre, sembrano mettere maggiormente in evidenza un'immagine di purezza e innocenza, sottolineata da «clear», «candid» e «young». La «luminosità» della donna crea un evidente contrasto con il termine

«dusk» ai vv. 1 e 8. Tale opposizione richiama anche l'immagine della stella che 'buca' l'oscurità, istituendo perciò un ulteriore collegamento tra l'astro e la ragazza.

L'elemento della giovinezza («young») era completamente assente prima del 1927; il suo inserimento è probabilmente legato alla contemporanea introduzione del termine «time» al v. 3. Scompare, inoltre, «silent»: rispetto alle prime stesure, dove l'attenzione era posta sugli occhi della donna, nel testo pubblicato avviene uno spostamento metonimico, ed è descritto solamente lo sguardo. L'immagine femminile, così come in «A Flower given to my Daughter», è evocata per sineddoche. Infine, l'aggettivo «foamwhite», che conteneva in sé un riferimento al mare, è sostituito, e con esso è eliminato il legame con «seadusk» al v. 1.

v. 6

TYP 1915, Cornell 54	And fragrant hair,
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	And fragrant hair
MS 1927, Huntington E.6.b	The fragrant hair,
TYP 1927, Huntington E.6.b	The fragrant hair,
Testo pubblicato	The fragrant hair,

La sostituzione di «and» con «the» corrisponde all'inserimento dell'articolo al posto del possessivo nel verso precedente; la paratassi sostituisce la coordinazione («and her» [...] «and fragrant»). La giustapposizione di elementi tende a creare un ritmo più serrato e mette in rilievo ogni singola caratteristica del personaggio.

v. 7

TYP 1915, Cornell 54	Falling as in the silence falleth now
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	Falling as in the silence falleth now
MS 1927, Huntington E.6.b	Falling as through the silence falleth now
TYP 1927, Huntington E.6.b	Falling as through the silence falleth now
Testo pubblicato	Falling as through the silence falleth now

L'introduzione di «through», oltre a rafforzare un pattern fonico di suoni fricativi, dilata e rallenta il movimento. Tuttavia, «through» comporta maggiore dinamismo rispetto ad «in»: l'oscurità 'attraversa' il silenzio, mentre, nei testi precedenti, 'cade' al suo interno. Significativamente, sempre nel 1927 è effettuata un'altra sostituzione simile al v. 2: «in the dim west» viene sostituito con la mobilità di «piercing the west».

v. 9

TYP 1915, Cornell 54	Ah, why wilt thou remember these or why,
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	Ah, why wilt thou remember these or why,
MS 1927, Huntington E.6.b	Why then, remembering those shy
TYP 1927, Huntington E.6.b	Why then, remembering these those shy
Testo pubblicato	Why then, remembering those shy

Attraverso le modifiche, il verso risulta snellito ed abbreviato di due sillabe. Scompare il tono arcaico, così come l'apostrofe esplicita al cuore («wilt thou» e, nel verso successivo, «heart»), collegata al v. 3: nel 1927, l'allocuzione diretta del parlante al proprio cuore è sensibilmente ridotta.

Si passa, inoltre, da una frase interrogativa completa di soggetto, verbo e modale, ad un'infinitiva in cui sono soppressi soggetto, ausiliare e, di conseguenza, i marcatori di tempo. L'uso del verbo «wilt» sembra suggerire un forte conflitto interiore, una scissione nell'animo del parlante, poiché il cuore, parte del parlante stesso, possiede una propria volontà indipendente, alla quale l'io poetico non sa opporsi. La sostituzione di «these» con «those» crea una maggiore distanza temporale, spaziale ed emotiva. L'aggettivo «shy» tende a legare l'immagine della donna alla fanciullezza e all'innocenza in modo più evidente, come il contemporaneo inserimento della porzione di testo «the clear young eyes» (v. 5).

v. 10

TYP 1915, Cornell 54	Poor heart, repine
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	Fond heart, repine
MS 1927, Huntington E.6.b	Sweet lures, repine
TYP 1927, Huntington E.6.b	Sweet lures, repine
Testo pubblicato	Sweet lures, repine

Le modifiche apportate al testo seguono specularmente le sostituzioni del v. 3. Dal 1927 si ha un cambiamento particolarmente interessante nel significato: al v. 5 Joyce ha messo in rilievo l'innocenza e la purezza della fanciulla, sottolineata da «shy» (v. 9) e «sweet»; questo verso crea una contrapposizione inserendo un termine collegato alla tentazione («lures»). Il vocabolo implica un riferimento all'idea di seduzione e «trappola», come nel caso delle sirene; la stessa espressione compare, infatti, anche in «Sirens» (U 329.27). Il termine «lure» possiede, inoltre, un'accezione legata alla perdita; ciò concorderebbe pienamente con «repine» e anticiperebbe il tema dell'«assenza» del v. 12.

È significativa la sostituzione di un'allocuzione diretta al cuore del parlante con un'espressione che si riferisce implicitamente al rapporto con la donna. I testi precedenti al 1927 presentano in modo più evidente una sorta di 'frattura' interiore nell'io, che non sembra avere il controllo del proprio cuore: si tratta di un modo per distanziarsi da eventi e sentimenti, attribuendone la responsabilità ad 'altri'. L'eliminazione dell'allocuzione diretta ai vv. 10-11 mitiga la drammaticità, insistendo in misura minore sul conflitto interiore del parlante ed eliminando termini carichi di un pathos convenzionale, come «poor heart».

Va sottolineato che, così come il parlante allude ai personaggi femminili soltanto attraverso dettagli della loro persona, anche nel fare riferimento a se stesso impiega comunque la sineddoche, menzionando solamente il proprio cuore: nella poesia non compaiono riferimenti espliciti alla prima persona.

v. 11

TYP 1915, Cornell 54	If the sweet love she gave thee with a sigh
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	If the sweet love she yielded with a sigh
MS 1927, Huntington E.6.b	When the dear love she yielded with a sigh
TYP 1927, Huntington E.6.b	When the dear love she yielded with a sigh
Testo pubblicato	When the dear love she yielded with a sigh

Alla frase ipotetica si sostituisce una temporale; «when» indica un punto preciso del passato e aggiunge quindi una certezza che non era espressa da «if». Questa sostituzione potrebbe inoltre collegarsi alla contemporanea modifica di «love's image» in «love's time» (v. 3); nei testi del 1927 si sottolinea, dunque, la natura di ricordo delle immagini descritte. Ciò potrebbe indicare sia nostalgia per un passato irrimediabilmente perduto, sia un maggiore distacco, determinato dalla lontananza temporale degli eventi.

Il pronome personale («thee») scompare: l'amore concesso dalla donna non ha più un destinatario, o almeno non uno specifico; quello che il parlante sentiva almeno in parte suo non appare più tale. Infatti, «yield» è usato intransitivamente e l'azione, che rimane sostanzialmente la medesima, non sembra andare oltre il soggetto, soprattutto, non coinvolge più il cuore del parlante.

v. 12

TYP 1915, Cornell 54	Was never thine?
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	Was never thine?
MS 1927, Huntington E.6.b	Was all but thine?
TYP 1927, Huntington E.6.b	Was Was all but thine?
Testo pubblicato	Was all but thine?

La sostituzione del 1927 rende il pathos più intenso: la sensazione di perdita è maggiore, ed è reso esplicito che l'affetto della donna non solo è stato negato al parlante, ma è stato rivolto ad altri. Rispetto a «never thine», «all but thine» implica l'esistenza di uno o più destinatari del sentimento della ragazza, dai quali è però escluso il 'tu', il cuore del parlante e, per implicazione, il parlante stesso.

La documentazione disponibile testimonia che gli interventi sulla poesia siano costituiti per la maggior parte da sostituzioni, in particolare modo di aggettivi; soltanto due sono invece i sostantivi modificati (vv. 5, 10), ed ancora in due occasioni il fenomeno della sostituzione coinvolge forme verbali (vv. 2, 11). Nella quasi totalità dei casi, Joyce sostituisce un termine con un altro avente la medesima funzione, tranne al v. 2, dove un verbo prende il posto di un sintagma preposizionale. Sono presenti anche fenomeni di dislocazione, che riguardano gli aggettivi (vv. 5, 10, 11). Al v. 5, è possibile notare anche un intervento di amplificazione, che consiste nell'aggiunta di un aggettivo (v. 5). Gli interventi di soppressione sono circoscritti a due casi (vv. 9, 11), ma si rivelano particolarmente significativi in quanto interessano il pronome di seconda persona, limitando, quindi, i riferimenti all'interlocutore, che è poi il cuore del parlante.

Le prime stesure mostrano meno chiaramente il collegamento con il titolo, cioè con la citazione de *La Sonnambula*: sembra che, dapprima, l'espressione «Tutto è Sciolto» non sia adottata con particolare riferimento all'opera belliniana, quanto piuttosto per il suo significato letterale, e con riferimento ad una generale disgregazione. Nel 1927, quando nella poesia è introdotta la dicotomia purezza/seduazione del personaggio femminile, è evidenziato un ulteriore collegamento con *La Sonnambula*: entrambe le opere presentano ora immagini di donne caratterizzate da una scissione tra innocenza e 'colpa'.

Gli ulteriori riferimenti musicali a *Martha*, inseriti nel 1927, arricchiscono il testo di significati aggiuntivi e rafforzano una rete di relazioni già preesistente, che connette «Tutto è Sciolto» sia a *Ulysses*, sia a brani operistici.

È necessario sottolineare che, nel corso della rielaborazione della

poesia, la creazione di nuovi legami intertestuali è accompagnata da fenomeni di progressivo oscuramento del testo: nei vv. 5-6, i pronomi possessivi in terza persona singolare sono sostituiti da articoli indeterminativi, che sottraggono al lettore importanti informazioni sul genere della figura descritta. Attraverso tali sostituzioni si inserisce un elemento di ambiguità, risolto solamente al v. 11 con la menzione del pronome «she». Similmente, nell'allocuzione al cuore del parlante, il pronome di seconda persona singolare è eliminato ai vv. 9 e 11. Da un lato, quindi, le figure poetiche divengono indefinite e perdono progressivamente specificità, dall'altro, i nuovi legami intertestuali amplificano il significato dei versi, introducendo implicazioni e tematiche aggiuntive. Nel corso delle successive rielaborazioni, «Tutto è Sciolto» diviene una poesia sempre più complessa e ricca di sfaccettature; solamente l'analisi del processo compositivo può mettere pienamente in luce alcune caratteristiche del testo pubblicato, altrimenti difficilmente individuabili.

3. «Nightpiece»

Gaunt in gloom,
The pale stars their torches,
Enshrouded wave.
Ghostfires from heaven's far verges faint illumine
Arches on soaring arches,
Night's sindark nave.

Seraphim,
The lost hosts awoken
To service till
In moonless gloom each lapses, muted, dim,
Raised when she has and shaken
Her thurible.

And long and loud,
To night's nave upsoaring,
A starknell tolls
As the bleak incense surges, cloud on cloud,
Voidward from the adoring
Waste of souls. (PP 50)

«Nightpiece» è costituita da tre strofe di sei versi ciascuna, con rima ABCABC: fa eccezione il v. 12, «Her thurible», che risulta posto in evidenza dall'assenza di rima con «till» (v. 9). Il titolo della poesia può indicare una composizione letteraria, un dipinto, o una raffigura-

zione di un paesaggio notturno. I versi, infatti, presentano un'immagine della notte, descritta attraverso la metafora di una chiesa: le stelle sembrano torce, la volta del cielo una navata. I primi tre versi descrivono le stelle, che agitano le loro luci pallide, fioche, come fossero avvolte in un sudario. Il termine «gaunt» può avere due accezioni, entrambe pertinenti alla scena: significa 'desolate', ma anche 'smunte', 'eccessivamente magre' – in tal caso si sottolinea la debolezza della luce che producono, come avviene con il termine «pale». Le stelle sembrano personificate: figure spettrali che ondeggiano lumi nell'oscurità, avvolte in un sudario, come in una processione, o un rituale.

Il v. 4 sembra proseguire la descrizione precedente; infatti, «ghostfires» potrebbe riferirsi ancora alle stelle, simili a spiriti luminosi. L'espressione «from heaven's far verges» allude all'enorme distanza degli astri dall'osservatore; «heaven» si può intendere sia come 'cielo', sia come 'aldilà'. «Verge[s]», inoltre, indica un confine, ma può anche alludere al bastone portato come simbolo d'autorità nell'ufficio di funzioni sacre. Alla fine del verso, si ribadisce come la luce portata dagli astri sia fiavole («faint illumine»).

Il v. 5 specifica ciò che le stelle illuminano: archi appartenenti alla navata della notte. La volta del cielo è assimilata, quindi, alla struttura centrale di una chiesa. «Soaring arches» può riferirsi allo svettare verso l'alto (in tal caso la forma suggerita è simile a quella dell'arco a sesto acuto, tipico dell'architettura gotica), oppure all'effetto che questi producono sull'animo umano: la loro tenebrosità li rende spaventosi.

Le immagini religiose divengono dominanti nella seconda stanza. Il primo verso è costituito da un solo vocabolo, «Seraphim», che individua uno degli ordini angelici. La schiera degli angeli si desta per il servizio, poi si immerge nuovamente nell'oscurità, nel momento in cui una donna agita il turibolo. «Hosts», in questo contesto, indica molto probabilmente le schiere costituite dagli angeli, ma il vocabolo significa anche 'ostia' e, quindi, richiama indirettamente l'eucaristia nella funzione religiosa. Infine, l'aggettivo «lost» ha due accezioni: significa 'celati' e 'caduti'. Il secondo significato allude anche ad una 'perdizione' morale, quindi ancora al peccato, già menzionato al v. 6. Anche l'accezione di 'lost' come 'nascosti' si accorda con i versi successivi, dove si dice che, svolto il servizio, i serafini ritornano nell'ombra.

I vv. 10-11 introducono l'immagine di una 'lei' che solleva e agita l'incensiere: è un'azione che, nel rituale della messa, è permessa soltanto ai sacerdoti e ai chierichetti. La presenza della figura femminile, non prevista dalla liturgia cristiana, la notte senza luna e gli angeli caduti sono tutti elementi che fanno pensare ad un rituale magico

celebrato da una sorta di sacerdotessa.

La terza strofa sposta il piano sensoriale da visivo ad uditivo: per la navata notturna rintocca a lungo il suono della campana a morto dalle stelle, mentre l'incenso s'innalza verso il vuoto. «Upsoaring» (v. 14) richiama «arches on soaring arches» (v. 5), e ribadisce il movimento ascendente della 'navata della notte'. Il rintocco delle stelle («starknell», v. 15) collega gli astri alle campane; il termine «knell» evidenzia la solennità nel suono e, solitamente, indica un annuncio importante e funesto, come un decesso, o un pericolo di morte.²⁷ Sembra, quindi, che si stia celebrando una sorta di funerale, ma gli elementi che costituiscono la funzione religiosa sono quasi tutti 'rovesciati': la chiesa è scura di peccato, le ostie sono 'perdute', una donna sembra officiare la celebrazione e l'incenso, solitamente simbolo purificatore, appare lugubre. Il rito diviene, quindi, quasi una celebrazione del peccato, anziché una liberazione da esso.

L'espressione in chiusa di poesia, «waste of souls» (v. 18), potrebbe avere varie accezioni: «waste» significa 'deserto', quindi 'vuoto d'anime' (immagine che concorderebbe con il termine «voidward»), ma anche 'devastazione', probabilmente con un'allusione alla corruzione derivata dal peccato; infine, indica 'spreco' – significato che è stato inserito in contesto simile anche in «Wandering Rocks», dove padre Conmee riflette sulle anime di coloro che non hanno mai ricevuto i sacramenti («But they were God's souls, created by God. It seemed to Father Conmee a pity that they should all be lost, a waste, if one might say», U 286.3-5).

«Nightpiece» associa la notte al peccato, presentando la volta stellata del cielo come una chiesa oscura dove si celebra una sorta di inconsueto rituale, il cui officiante è una figura femminile. L'immagine è indistinta, la funzione, anziché coinvolgere gli astanti, si muove lontano da loro, innalzandosi e svanendo come il fumo dell'incenso. Nella poesia sembra manifestarsi la connessione tra religione e inconscio (individuale e collettivo), tra sacro e profano; nel rito rovesciato si convertono desideri peccaminosi, perciò 'notturni' come sogni.²⁸ È demistificata la relazione tra l'amore profano (cui sembra alludere la presenza della donna) e l'immagine sacra: il rituale religioso rivela la sua sensualità sublimata.

²⁷ Cfr. *The Oxford English Dictionary*, cit.: «Knell».

²⁸ Riguardo al rapporto tra rituale e inconscio si veda S. Freud, «Obsessive Acts and Religious Practices», in P. Rieff (a cura di), *Character and Culture*, New York, Macmillan, 1963, pp. 24-5.

Modifiche testuali

Le modifiche più rilevanti sono apportate ai vv. 2, 8, 13, 16:²⁹

v. 2

TYP 1915, Cornell 54	The sad stars their torches,
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	The pale stars their torches,
MS 1923, BL47480-267v	The pale stars their torches
MS 1927, Huntington E.6.b	The pale stars their torches,
TYP 1927, Huntington E.6.b	The pale stars their torches,
Testo pubblicato	The pale stars their torches,

Con la sostituzione dell'aggettivo «sad» si passa da una caratterizzazione di uno stato emotivo alla descrizione di un dato esteriore, o 'fisico'. A partire dal 1918, «pale» sottolinea la scarsità di luce che emana dalle stelle; nel testo del 1915, «sad» può implicare tale significato, ma in modo indiretto. Inoltre, «sad» rafforza il senso di mestizia suggerita da «starknell» (v. 15) e crea un pattern di suoni fricativi.

Nel v. 8, il testo del 1923 è l'unico a presentare «pale stars» anziché «lost hosts»:

v. 8

TYP 1915, Cornell 54	The lost hosts awaken
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	The lost hosts awaken
MS 1923, BL47480-267v	The pale stars awaken
MS 1927, Huntington E.6.b	The lost hosts awaken
TYP 1927, Huntington E.6.b	The lost hosts awaking
Testo pubblicato	The lost hosts awaken

Tale lettura connette gli angeli alle stelle, delle quali costituiscono un'ulteriore immagine. «Pale stars» ripete, inoltre, la stessa espressione del v. 2, creando un parallelismo tra il secondo verso di entrambe le strofe. Tenendo conto della apparente rapidità con cui è redatto il testo in BL47480-267v, è anche possibile ipotizzare che la ripetizione sia causata da un errore di trascrizione.

Il dattiloscritto del 1918 presenta la forma progressiva del verbo, individuando, quindi, l'azione nel suo svolgersi. Non è escluso, trat-

²⁹ Le modifiche apportate alla punteggiatura ai vv. 1, 3, 6, 7 non sono riprodotte negli schemi seguenti, poiché in tutti i casi la presenza o assenza di virgole e punti in chiusura di un verso sembrano avere solamente la funzione di accentuare o attenuare parallelismi e associazioni già stabilite attraverso la rima.

tandosi di una copia dattiloscritta, che la modifica dipenda da un errore del copista, dato che questa lettura non compare in nessun altro documento disponibile.

Emerge già una caratteristica propria della composizione di «Night-piece»: alcuni cambiamenti apportati al testo non sono mantenuti nelle stesure successive, che, invece, ripropongono letture precedenti. Il v. 10 mostra questo fenomeno con evidenza persino maggiore; anche in questo caso, alcune letture, come «veiled» e «silent», compaiono soltanto in un documento, mentre altre, come «mute»/«muted» e «moonless» appaiono reinserite a partire da stesure precedenti:

v. 10

TYP 1915, Cornell 54	In moonless gloom each passes, mute and dim,
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	In moonless gloom each lapses, veiled and dim,
MS 1923, BL47480-267v	In muted moonless gloom each lapses, muted, dim
MS 1927, Huntington E.6.b	In muted silent gloom each lapses muted, dim,
TYP 1927, Huntington E.6.b	In moonless gloom each lapses muted, dim,
Testo pubblicato	In moonless gloom each lapses muted, dim,

La mancanza di continuità tra i documenti può essere dovuta ad un concorso di cause, tra cui, indubbiamente, l'eventualità che alcune fasi di elaborazione intermedie non siano oggi testimoniate. L'elaborazione dei versi, tuttavia, è stata forse influenzata dallo smarrimento di una stesura della poesia, segnalato da Joyce nella nota in calce al manoscritto del 1927 in Huntington («I hope this is right. I have mislaid the Ms. Can you read it and type it», JJA 1, p. 265). In questo manoscritto, al posto dell'aggettivo «moonless», inserito nel 1915 e 1918-19, compare prima «muted», poi «silent», termine non impiegato nei testi successivi.

Si può supporre che, in Huntington E.6.b, Joyce stesse richiamando i versi alla memoria. In questo testo, l'autore sembra quasi 'ricercare' la lettura «moonless gloom», annotando il termine fonicamente simile «muted». «Moonless», infatti, è poi reinserito nel dattiloscritto del 1927. È possibile che la copia mancante fosse un testo intermedio tra il manoscritto del 1918 e quello del 1923, oppure lo stesso documento BL47480-267v.

Anche l'aggettivo «veiled» compare solamente in un testo, nel manoscritto del 1918-19: tale aggettivo richiama il significato di «enshrouded» (v. 3). Mentre le altre stesure associano il dato visivo («dim») e quello uditivo («muted»), l'inserimento di «veiled» sposta l'atten-

zione solamente sul campo visivo, ed è collegato a «dim»; l'allusione va, probabilmente, anche alle vesti dei serafini. Infine, a partire dal 1918, «passes» è sostituito da «lapses»: il primo termine non contiene l'allusione alla caduta e le conseguenti implicazioni 'moralì' che esprime, invece, «lapses».

v. 13

TYP 1915, Cornell 54	Sullen loud,
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	Sullen, loud
MS 1923, BL47480-267v	And long and loud
MS 1927, Huntington E.6.b	And long and loud,
TYP 1927, Huntington E.6.b	And long and loud,
Testo pubblicato	And long and loud,

La sostituzione di «sullen» pare corrispondere all'eliminazione di «sad» al v. 2. Il testo del 1915 presenta, quindi, due aggettivi che esprimono mestizia in relazione alle stelle: nel primo caso in modo diretto («sad stars», v. 2), in questo verso, invece, è il suono da loro prodotto ad essere lugubre. Nei testi del 1915 e 1918, «sullen» sembra, inoltre, anticipare e rafforzare «knell» («starknell», v. 15), che già indica un rintocco funebre. Nei testi del 1923 e 1927 è descritta, invece, la durata del suono, e gli aggettivi sono legati da coordinazione: anche la ripetizione di «and» sembra avere l'effetto di accentuare la 'persistenza' del rintocco.

v. 16

TYP 1915, Cornell 54	As bleak dim incense rises, cloud an cloud,
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	As the bleak incense surges, cloud on cloud,
MS 1923, BL47480-267v	As the bleak incense surges, cloud on cloud
MS 1927, Huntington E.6.b	As the bleak incense surges, cloud on cloud,
TYP 1927, Huntington E.6.b	As the bleak incense surges, cloud on cloud,
Testo pubblicato	As the bleak incense surges, cloud on cloud,

Il testo del 1915 presenta due aggettivi che modificano «incense», «bleak» e «dim»; dal 1918-19, «dim» è eliminato ed è inserito un articolo determinativo. L'aggettivo «dim» compare già al v. 10, anche in questo caso accompagnato da un secondo attributo; scompare il parallelismo determinato da questa ripetizione.

«Rises» è sostituito da «surges» che, pur indicando sempre un movimento verso l'alto, presenta anche un legame con il linguaggio liturgico ed è generalmente usato nelle funzioni religiose; rispetto a «rises»,

inoltre, esprime un movimento non uniforme verso l'alto (move in swelling waves [...] drive in waves),³⁰ che si ricollega a «wave» (v. 3).

I cambiamenti apportati alla poesia riguardano soprattutto fenomeni di sostituzione, principalmente di aggettivi. I manoscritti del 1923 e 1927 testimoniano numerose modifiche che non sono mantenute nei dattiloscritti del 1927; tuttavia, la presenza di letture prive di continuità con i documenti successivi non è l'unica caratteristica a rendere particolarmente interessante il manoscritto del 1923, contrassegnato BL47480-267v e conservato presso la British Library. Il foglio, molto ampio, contiene sul recto annotazioni per l'episodio «Roderick O' Connor», rielaborato in *Finnegans Wake* II.3, e sul verso note per «Tristan and Isolde», sviluppato in *Finnegans Wake* II.4.³¹ È tra gli appunti sul verso del foglio che compare il testo di «Nightpiece», ritenuta forse in quel momento parte integrante del testo del romanzo.

Manoscritto BL47480-267v

Le scene riguardanti «Tristan and Isolde» in *Finnegans Wake* II.4 ricreano la leggenda celtica del triangolo amoroso tra re Marc, la sua sposa irlandese Isolde e suo nipote Tristan, il quale doveva accompagnare la principessa in Cornovaglia per il matrimonio. Tale vicenda ricopre un ruolo fondamentale all'interno di *Finnegans Wake*, essendo possibile contare approssimativamente 250 riferimenti ai protagonisti in 178 pagine delle 628 che costituiscono il libro.³² Il tema di «Tristan and Isolde» è una complessa variabile costituita da un'intersecazione di motivi e personaggi; rappresenta uno dei molteplici *subplot* rispetto all'argomento centrale, la «caduta» e reintegrazione del «protagonista» H.C.E.

L'episodio ha origine già nelle annotazioni del 1922-23, immediatamente successive alla pubblicazione di *Ulysses*, nel notebook noto come «Scribbledehobble» (Buffalo Workbook VI.A), in particolare sotto le sigle «Exiles I» e «Exiles II».³³ Pare che, nella scelta di questo tema, Joyce avesse tratto ispirazione da due fonti principali: *Tristan*

³⁰ *The Oxford English Dictionary*, cit.: «Surge».

³¹ A riguardo si veda D. Rose e J. O'Hanlon, *Understanding Finnegans Wake: A Guide to the Narrative of James Joyce's Masterpiece*, New York, Garland, 1982, p. 200.

³² Questi dati riguardo all'episodio di «Tristan and Isolde» compaiono in: D. Hayman, «Tristan and Isolde in *Finnegans Wake*: A Study of the Sources and Evolution of a Theme», *Comparative Literature Studies*, I, 2, 1964, p. 94.

³³ Cfr. D. Hayman, «The Distribution of the Tristan and Isolde Notes Under 'Exiles' in the Scribbledehobble», *A Wake Newsletter*, 2, 5, 1965, p. 3.

und Isolde di Richard Wagner e *Tristan et Iseult* di Joseph Bédier, il quale ricostruisce la leggenda a partire da quelle che riteneva fossero le sue testimonianze più antiche.³⁴

Il testo che ora appare uniforme in *Finnegans Wake* II.4 era costituito, in origine, da due parti indipendenti, «Tristan and Isolde» e «Mamalujó»; i due *sketches* sono stati fusi tra loro nel 1938 circa. BL47480-267v contiene un brano della sezione «Tristan and Isolde», che risale al marzo del 1923.³⁵ Sembra che anche la seconda parte di II.4, «Mamalujó», ovvero «Matthew, Mark, Luke, John», sia stata redatta nel marzo del 1923 (BL47480-267b): si tratta di un ritratto semicomico dei quattro evangelisti, rappresentati come anziani storici trasformati in onde del mare che si scontrano eternamente contro le navi di passaggio.³⁶

Nel testo pubblicato di *Finnegans Wake*, gli episodi «Tristan and Isolde» e «Mamalujó» appaiono combinati tra loro e ampiamente trasformati rispetto a questi primi *sketches*. L'attenzione, infatti, si sposta sui quattro anziani che, testimoni del bacio tra Tristan e Isolde, ascoltano e bisbigliano nell'acqua, fornendo una cronaca degli eventi. Il testo di «Nightpiece» scompare, apparentemente sostituito da una sorta di «canzone» intonata dagli evangelisti in chiusura del capitolo.³⁷

Il documento in esame rappresenta uno dei rari casi di eliminazione quasi totale di un manoscritto nello sviluppo di *Finnegans Wake*, specialmente ad uno stadio compositivo iniziale. «Nightpiece» è trascritta al centro del foglio; i versi sono preceduti da una porzione di testo introduttiva. Introduzione e poesia, entrambe annotate in carboncino, sono circondate da appunti in calligrafia minuta e di difficile interpretazione. Tali annotazioni sono barrate in rosso, mentre la poesia è cancellata da un tratto in pastello verde. Il materiale barrato in rosso compare solo in piccola parte negli stadi di elaborazione successivi ed è ampiamente rielaborato. «Nightpiece» è del tutto soppressa: il testo pubblicato non contiene alcuna allusione alla poesia.

³⁴ Le fonti joyceane sono ricostruite in C. Long, «An Old Story: Isolde's Fall, Deception, and Oath in James Joyce's 'Finnegans Wake' – a Reader's Version», *EIRE-Ireland*, 24, 2, 1989, p. 100; B. Schlossman, «Tristan and Isolde or the Triangles of Desire: Jealousy, Eroticism and Poetics», in D. Hayman and S. Slote (a cura di), *European Joyce Studies 5*, Amsterdam e Atlanta, Rodopi, 1995, pp. 152-3.

³⁵ Per la cronologia di composizione e rielaborazione di *Finnegans Wake* si veda D. Hayman, *A First-Draft Version of Finnegans Wake*, Austin, University of Texas Press, 1990, pp. 7-8.

³⁶ Cfr. D. Rose e J. O'Hanlon, *op. cit.*, pp. 199-202.

³⁷ Cfr. *ivi*, pp. 204-5.

La disposizione del testo sul foglio appare notevolmente caotica, tanto che non si possono avere certezze assolute sulla natura di alcuni fenomeni di modifica; tuttavia, di seguito è proposta una trascrizione dell'intero manoscritto, parzialmente discordante dal testo riportato da David Hayman.³⁸

strewing, the strikingly shining,
the twittingly twinkling, *our true* home** and (as ~~her he truly~~ *uranograph*
*uranographically*³⁹ remarked), the lamplights of lovers *in the Beyond*.

Up they gazed, skyward *to stardom*, while in ~~her~~ *his* *girleen's* ear that loveless lover, *sinless sinner*⁴⁰, breathed:

Gaunt in gloom
The pale stars their torches
Enshrouded wave
Ghostfires from heaven's far verges faint illumine
Arches on soaring arches,
Nights' sindark nave

Seraphim
The pale stars awaken
To service till
In ~~muted~~ *moonless* gloom each lapses, muted, dim
Raised when she has and shaken

³⁸ Hayman propone una trascrizione del documento in D. Hayman, *op. cit.*, pp. 210-11. Da questo studio sono state tratte tutte le informazioni riguardo l'uso dei colori in BL47480-267v. La trascrizione che segue è, invece, basata sul facsimile riprodotto in JJA 1, pp. 196-7. La chiave di lettura è la seguente: 1. Le aggiunte sono in corsivo. 2. Le aggiunte alle aggiunte sono tra parentesi quadre. 3. Le eliminazioni sono segnalate con caratteri barrati. 4. Le sostituzioni sono in grassetto. 5. Le sostituzioni all'interno delle aggiunte sono segnalate in corsivo grassetto. 6. Le parole per le quali resta un margine d'incertezza sono marcate con asterischi. Le due linee in pastello colorato, che barrano la poesia e le annotazioni circostanti, non sono segnalate.

³⁹ David Hayman trascrive questo vocabolo «*uranographically*», termine che non pare avere senso compiuto; ritengo piuttosto che il vocabolo sia da interpretare come «*uranographically*». In «*Scribbledehobble*» compare, infatti, la parola «*Uranographica*». Il notebook è trascritto in T. Connolly (a cura di), *Scribbledehobble: the Ur-Workbook for Finnegans Wake*, Evanston, Northwestern U.P., 1961, p. 160. Ad ulteriore conferma di questa interpretazione, l'*Oxford English Dictionary* definisce «*Uranography*» come «*the science of describing or delineating the sidereal heavens; a description or delineation of the stars*», idea che appare alquanto appropriata al contesto.

⁴⁰ Hayman trascrive «*doveless lover, sinless sinner*» come «*lovelier lover, sinless sinner*»; non mi sembra l'interpretazione più probabile del manoscritto e, inoltre, ritengo più logico leggere le espressioni come due «paradossi». Cfr. D. Hayman, *A First-Draft Version of Finnegans Wake*, Austin, University of Texas Press, 1990, p. 210.

Her thurible
And⁴¹ long and loud
To night's nave upsoaring
A starknell tolls
As the bleak incense surges, cloud on cloud,
Voidward from the adoring
Waste of souls

[How gentle and kind I am, Issy. I never hurt the feelings of another. And, I say, what a lovely nature is mine!]

It wasn't exactly anything he said or it wasn't exactly anything he exactly did but all the same it was something about him like the way he was always sticking his finger into his trousers pocket⁴² and then sticking it into his eye like a [bony] baby, [[the great big slob that she let out a whistle] or the once she dropped her little ~~hanky~~ *hankyfuss* and the way so graceful he picked it up with his ~~foot~~ *hoof* and ~~handed~~ it up [politely] to her little nibblenose].

– Go away from me instantly you thing, she ~~cried~~ *roared*. Curse your stinking putrid soul & all belonged to you [you scum] ~~Don't forget me!~~

– Perfect, you bloody bitch, he said.

He took leave of her and ~~went~~ *circulated as bidden*. Hearing his name called [before many instants had passed] he most sagaciously ceased to walk about and turned, [his look now charged with purpose].

– No, come back, she cried. How sweetly you have responded to us*. ~~I can't~~ *live I so want you!*

– It's important, ~~he~~ *her nephew*, who was very continental, said, stopped and circulated at walker's pace in an opposed direction.

L'introduzione alla poesia («*strewing*»... «*breathed*») è anche conosciuta come «*stargazing scene*», definizione adottata per distinguerla dagli appunti farseschi elaborati in matita attorno al testo di «*Night-piece*». La datazione di questo manoscritto potrebbe essere resa più specifica considerando due lettere che Joyce scrisse a Harriet Shaw Weaver, l'11 e il 28 marzo del 1923:

Yesterday I wrote two pages – the first I have written since the final *Yes of Ulysses*. Having found a pen, with some difficulty I copied them out in a large handwriting on a double sheet of foolscap so that I could read them. (L I: 202)

⁴¹ Generalmente riprodotto come «*As*» (ad es. in B. Schlossman, *op. cit.*, p. 161), ma nel testo mi pare di riconoscere chiaramente «*And*».

⁴² Cfr. «*His hands are usually in his trousers' pockets [...]*», annotazione presente nel «*Trieste notebook*», la cui trascrizione è proposta in: R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus. James Joyce and the Raw Materials for A Portrait of the Artist as a Young Man*, Evanston, Northwestern U.P., 1965, p. 93.

In spite of my eye attack I got on with another passage by using a charcoal pencil (fusain) which broke every three minutes and a large sheet of paper. I have now covered various large sheets in a handwriting resembling that of the late Napoleon Bonaparte when irritated by reverses. (L III: 73)

È molto probabile che qui Joyce si riferisca anche a BL47480-267v: la poesia e l'introduzione sono, in effetti, scritte in carboncino («charcoal pencil»); Joyce, però, parla di «various large sheets», il che fa supporre che alcune pagine non ci siano pervenute. In effetti, il manoscritto si apre con le parole «strewing, the strikingly shining [...]», mentre il foglio precedente, così come la successione è impostata da David Hayman,⁴³ si conclude con «[...] may even the Deity Itself» (BL47481-94). Non pare vi sia continuità; possiamo ipotizzare che «strewing», seguito da una virgola, dovesse essere anch'esso modificato da una forma avverbiale parallela a «*strikingly shining*» e «*twittingly twinkling*» (corsivi miei) – ad esempio, «the s****ngly⁴⁴ strewing, the strikingly shining, the twittingly twinkling». Inolte, nella pagina precedente, probabilmente doveva comparire anche un altro sostantivo oltre a «*lamplights*», tale da dare più coerenza al testo e fornire un referente per i predicativi «our true home» e «*lamplights of lovers*». Si può supporre che si trattasse di «stars»: «[stars] [...] our true home and [...] the lamplights of lovers in the Beyond». L'ipotesi che l'espressione «*lamplight of lovers*» fosse originariamente preceduta da un sostantivo trova parziale conferma in una nota del «Pola notebook»: «Paris – a lamp for lovers hung in the wood of the world». ⁴⁶

⁴³ Cfr. D. Hayman, *A First-Draft Version*, cit., pp. 210-11 e D. Hayman, *The 'Wake' in Transit*, Ithaca/ London, Cornell University Press, 1990, p. 96.

⁴⁴ Gli avverbi «*strikingly*» e «*twittingly*» sono entrambi composti di dieci lettere, hanno una forma simile e allitterano con il verbo che precedono.

⁴⁵ È necessario sottolineare che durante la realizzazione e la revisione di questo studio sono stati rinvenuti nuovi documenti, olografi Joyceani, che forniscono ulteriore sostegno a questa ipotesi. Il *copyright* su tali manoscritti, conservati a Dublino, non permette di svelarne i contenuti; mi è solo possibile riferire che, effettivamente, esiste un manoscritto 'intermedio' e che anche un'altra poesia di *Pomes Penyeach*, anch'essa trattata nella sezione «Jotting linked by spurts of speed», è inclusa in *Finnegans Wake*. Non potendo documentare ulteriormente il ritrovamento, ho scelto di mantenere la formulazione ipotetica proposta originariamente; per maggiori informazioni riguardo al *copyright* sui nuovi manoscritti joyceani invito alla consultazione di M. Groden *et alii*, «James Joyce: Copyright, Fair Use, and Permissions FAQ», nel sito web di «The International James Joyce Foundation», <http://english.osu.edu/research/organizations/ijjf/copyrightfaq.cfm>

⁴⁶ Del «Pola notebook» sono disponibili testimonianze lacunose; ne è stato rinvenuto solo un breve frammento, oggi in Yale LI:2 (riprodotto in JJA 7). Materiale ag-

La critica ha assunto posizioni discordanti riguardo al manoscritto BL47480-267v. ⁴⁷ Danis Rose, ad esempio, sostiene che «*Nightpiece*» si trovi tra le note di «*Tristan and Isolde*» senza avere alcun rapporto con il testo circostante. Lo studioso argomenta la propria ipotesi basandosi sulla nota nel manoscritto del 1927 in Huntington («[...] I have mislaid the Ms»); secondo Rose, Joyce avrebbe reimpiegato per le annotazioni di *Finnegans Wake* lo stesso foglio sul quale aveva redatto in precedenza la poesia, non riuscendo a ricordare, poi, di aver spostato i versi tra gli appunti per il romanzo. Rose specifica, inoltre, che se la poesia è barrata con un colore diverso dal resto del manoscritto, deve essere stata eliminata prima della stesura di tutti gli altri appunti.

È noto come Joyce facesse largo uso di colori per segnare le proprie annotazioni, e questi possono indicare una funzione, o una 'destinazione' diversa del testo sottostante, ma non necessariamente una fase di rilettura successiva. ⁴⁸ Il fatto stesso che «*Nightpiece*» sia barrata in verde è a mio parere una prova che la poesia, in un primo momento, appartenesse al manoscritto di *Finnegans Wake*; in caso contrario, non ci sarebbe stato motivo di contrassegnarla con alcun colore particolare. Nessuna delle poesie, o delle loro parti, è mai stata marcata con pastelli colorati per indicarne la successiva rielaborazione; diversamente che per *Ulysses* e *Finnegans Wake*, tale procedura non si ap-

giuntivo del notebook è disponibile attraverso la testimonianza di Herbert Gorman, che in *James Joyce* ne ha inserito una trascrizione; il testo riportato da Gorman è molto più esteso di quanto ci è giunto attraverso gli olografi di Joyce. Cfr. H. Gorman, *James Joyce*, New York, Farrar & Rinehart, 1939, pp. 133-8.

⁴⁷ Mi riferisco in particolare alle osservazioni di Danis Rose e David Hayman, che nei primi anni '90 aprirono un dibattito riguardo alla presenza più o meno intenzionale di «*Nightpiece*» tra le annotazioni per *Finnegans Wake*. I testi più rappresentativi di tale scambio di opinioni, che in alcune fasi portò i due studiosi ad un 'colloquio' quasi diretto sulle pagine di *James Joyce Quarterly*, sono i seguenti: D. Rose «The Beginning of All Thisorder of 'Work in Progress'. 'The Wake in Transit', by David Hayman», *James Joyce Quarterly*, 28, 4, 1991, pp. 957-65 e D. Hayman, «Transiting the 'Wake': a Response to Danis Rose», *James Joyce Quarterly*, 29, 2, 1992, pp. 411-19.

⁴⁸ Le procedure tipiche della fase precompositiva e compositiva delle opere di Joyce, in particolare di *Ulysses*, sono illustrate in A. Walton Litz, *The Art of James Joyce. Method and Design in 'Ulysses' and 'Finnegans Wake'*, London, Oxford U.P., 1961; M. Groden, «*Ulysses' in Progress*, Princeton, Princeton U.P., 1977. Le procedure di modifica adottate da Joyce per le annotazioni di *Finnegans Wake* sono rivelate, ad esempio, in T. Connolly (a cura di), *Scribbledebobble: the Ur-Workbook for 'Finnegans Wake'*, Evanston, Northwestern U.P., 1961; D. Hayman, *A First-Draft Version of 'Finnegans Wake'*, Austin, Texas U.P., 1963; G. Lerner (a cura di), «*Finnegans Wake' Fifty Years*, Amsterdam, Rodopi, 1990.

plica ai versi.⁴⁹ Probabilmente, il fatto che «Nightpiece» sia stata barrata con un tratto diverso indica semplicemente che l'autore non intendeva reimpiegarne il testo nella stesura successiva. È da notare che, nonostante la 'stargazing scene' e i versi scompaiano, parte dell'«ampliamento farsesco» è comunque riscontrabile nel testo pubblicato di *Finnegans Wake*: il materiale barrato in rosso non è stato completamente eliminato, ma estratto dal contesto e parzialmente recuperato, sebbene molto trasformato, mentre la poesia non lascia tracce. La presenza dei colori diversi sarebbe, quindi, da attribuire ad una 'destinazione' differente del testo sottostante.

Il modo stesso in cui «Nightpiece» è stata copiata nel foglio non fa pensare che fosse stata annotata prima del testo sovrastante: di solito, Joyce non trascrive le poesie con rapidità, come in questo caso dimostrano la calligrafia e la scarsa attenzione per la punteggiatura; inoltre, mai l'autore aveva utilizzato un carboncino per la trascrizione dei versi. È quindi difficile pensare che la poesia sia annotata in modo indipendente dal testo che compare sulla stessa pagina. David Hayman, infatti, sostiene che:

[...] the revised version of the poem is written with the same oily pencil as the main body of the extension, a medium Joyce adopted only when he began writing the sketches.⁵⁰

A mio parere, si può aggiungere che la scrittura che conduce a «Nightpiece» non è deformata o compromessa dalla presenza dei versi, come dovrebbe apparire se si trattasse di due stesure successive, vale a dire, se la 'stargazing scene' fosse stata aggiunta quando «Nightpiece» si trovava già sulla pagina; c'è, anzi, una sorta di continuità. Inoltre, non è riportato il titolo della poesia, che invece compare sempre nelle stesure precedenti (Cornell 1915 e Buffalo 1918-19); si può ipotizzare che l'autore l'abbia ommesso perché i versi erano divenuti parte del testo di *Finnegans Wake*, in particolare, le parole

⁴⁹ Solo una composizione è stata cancellata in matita blu, «Lament for the Yeoman», perchè doveva essere esclusa dalla raccolta: tutte le poesie dello «Zurich notebook» (Buffalo IV.A.1) sono state rinumerate con la stessa matita, e non sono adoperati altri colori nel notebook. È anche vero, tuttavia, che uno stadio iniziale di elaborazione è disponibile solamente per «A Prayer» e, quindi, non c'è certezza assoluta su come Joyce procedesse in tale fase; ma «Nightpiece» sembra in bella copia su questo manoscritto, o certamente non si trova ad uno stadio iniziale di composizione. Pertanto, ritengo opportuno basarmi sui procedimenti che l'autore impiega tipicamente nella relazione delle altre poesie in bella copia.

⁵⁰ D. Hayman, «Transiting the Wake», cit., p. 416.

che Tristan rivolge a Isolde, nel qual caso la poesia non necessitava di un titolo.

Danis Rose ritiene, inoltre, che la coesistenza in un solo testo di «Nightpiece» e degli appunti farseschi sia inverosimile, per la differenza di tono che li caratterizza. Rose non sembra considerare che gli appunti possano aver sostituito la poesia: in tal caso, il manoscritto presenterebbe due testi diversi, nei quali «Nightpiece» e le annotazioni in matita non sarebbero compresenti. In ogni modo, l'accostamento di farsa e poesia non pare così inconcepibile: come fa notare Hayman, già in «Scribbledehobble» l'enfasi è su una parodia della vicenda di Tristan e Isolde, che giustificerebbe pienamente il contrasto.⁵¹ Ad esempio, vi compaiono le porzioni di testo «Is reads and coughs», «Trist, a film star: hair on chest like Colooney's wood», o «[Is] complains of smell of garlic»; contemporaneamente, sono presenti numerosi riferimenti alla natura sentimentale della vicenda, come «kiss encored» e «Triste, la grande passion».⁵²

Ad ulteriore conferma che la presenza della poesia nel manoscritto di *Finnegans Wake* sia intenzionale, si può menzionare il fatto che «Scribbledehobble» include alcune allusioni ad una scena in cui Tristan bisbiglia dei versi ad Isolde; ricorrono, infatti, annotazioni quali «T's whisper», «T whispered», «whisper» accanto a «Trist misogynist verse».⁵³

Originariamente, quindi, Tristan ricopriva quantomeno un ruolo di parlante attivo, se non di poeta; da questo suo ruolo, forse, è conseguita la scelta di inserire «Nightpiece» nel romanzo. In seguito, la veste 'declamatoria' di Tristan svanisce, tanto che entrambi i protagonisti sono invitati ad assumere la funzione, passiva, di ascoltatori («Hear, O hear Iseult la belle! Tristan, sad hero, hear!», FW 398.29). L'eliminazione della poesia può essere collegata a tale trasformazione dei personaggi, come sembrano confermare altre analoghe macromodifiche testuali.⁵⁴ In BL47481 compare, infatti, una bella copia di parte dell'episodio «Tristan and Isolde» che, secondo Hayman, precede immediatamente la 'stargazing scene': è, infatti, annotata sulla

⁵¹ Cfr. D. Hayman, «The Distribution of the Tristan and Isolde Notes under 'Exiles' in the Scribbledehobble», *A Wake Newsletter*, 2, 5, 1965, pp. 3-14.

⁵² Le annotazioni qui menzionate sono tratte dalla trascrizione del notebook in: T. Connolly (a cura di), *op. cit.*, pp. 76, 80, 82, 79, 80.

⁵³ T. Connolly (a cura di), *op. cit.*, pp. 16, 82, 82, 83.

⁵⁴ La nozione di 'macromodifica' è derivata dal concetto di 'macrostruttura' in T.A. van Dijk, *Testo e contesto*, Bologna, il Mulino, 1980 (*Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, London, Longman, 1977), p. 234.

stessa carta di BL47480. Una parte del testo appare particolarmente interessante:

She [Isolde] murmurously asked for some but not too much of *the best poetry quotations* reflecting on the situation something a stroke above its a fine night and the moon shines bright and all to that for the plain fact of the matter was that by the light of the moon the silvery moon she loved to spoon before her honeyoldmoon [...] *He promptly then elocutioned to her a favourite lyrical bloom in decasyllabic iambic hexameter: Roll on, thou deep and darkblue ocean, roll! (corsivi miei)*⁵⁵

Il riferimento ai versi e a Tristan come poeta è molto chiaro. Nel testo pubblicato la stessa sezione è modificata come segue:

[...] she murmurously, after she let a cough, gave her firm order, if he wouldn't please mind, *for a sings* to one hope a dozen of the best favourite lyrical national blooms in Luvillicit, thought not too much, reflecting on the situation [...] and then they were, like a foremasters in the rolls, listening. (FW 385.22, corsivi miei)

La creazione di versi scompare nuovamente: Isolde chiede a Tristan di cantare («for a sings»); la declamazione di poesia è sostituita dalla descrizione dei quattro evangelisti («foremasters») in ascolto. Pare, quindi, che il motivo della creazione poetica da parte di Tristan sia modificato, o rimosso dall'episodio.

Alla luce di tutte le considerazioni proposte finora, vorrei avanzare una nuova ipotesi riguardo alle successive fasi di elaborazione del manoscritto «BL47480267v». In un primo momento, Joyce potrebbe aver redatto la breve introduzione ('stargazing scene') e la poesia. Entrambi, infatti, sono annotati con il medesimo strumento di scrittura, la dimensione dei caratteri è la stessa e la grafia presenta continuità. Il primo stadio del manoscritto potrebbe essere, quindi, il seguente:

[...] strewing, the strikingly shining, the twittingly twinkling, our true home and (as he uranographically remarked), the lamplights of lovers in the Beyond.

Up they gazed, skyward to stardom, while in his girleen's ear that loveless lover, sinless sinner breathed:

Gaunt in gloom
The pale stars their torches
Enshrouded wave

⁵⁵ Il brano qui citato è tratto dalle trascrizioni in D. Hayman, *A First Draft Version*, cit., p. 208.

Ghostfires from heaven's far verges faint illum
Arches on soaring arches,
Night's sindark nave.

Seraphim
The pale stars awaken
To service till
In moonless gloom each passes muted, dim
Raised when she has and shaken
Her thurible

And long and loud
To night's nave upsoaring
A starknell tolls
As the bleak incense surges, cloud on cloud,
Voidward from the adoring
Waste of souls

Successivamente, Joyce avrebbe cancellato «Nightpiece» con il pastello verde e sostituito la poesia con tutto il materiale farsesco che vi compare attorno. Infatti, per le annotazioni parodiche è impiegato un diverso strumento di scrittura, il testo è inserito in tutti gli spazi liberi della pagina e il suo andamento pare adattarsi a 'circondare' gli appunti in carboncino. Il secondo stadio del manoscritto può essere letto, quindi, nel modo seguente:

[...] strewing, the strikingly shining, the twittingly twinkling, our true home and (as he uranographically remarked), the lamplights of lovers in the Beyond.

Up they gazed, skyward to stardom, while in his girleen's ear that loveless lover, sinless sinner breathed: – How gentle and kind I am, Issy. I never hurt the feelings of another. And I say, what a lovely nature is mine!

It wasn't exactly anything he said or it wasn't anything he exactly did but all the same it was something about him like the way he was always sticking his finger into his trousers pocket and then sticking it into his eye like a bony baby, the great big slob that she let out a whistle or the once she dropped her ittle hankyfuss and the way so graceful he picked it up with his hoof and foot-ed it up politely to her ittle nibblenose.

– Go away from me instantly you thing, she roared. Curse your stinking putrid soul and all belonged to you, you scum.

Forget me not!

– Perfect, you bloody bitch, he said.

He took leave of her and circulated as bidden. Hearing his name called before many instants had passed he most sagaciously ceased to walk about and turned, his look now charged with purpouse.

– No, come back, she cried. How sweetly you have responded to us. I so want you!

– It's important, her nephew, who was very continental, said, stopped and circulated at walker's pace in an opposed direction.

Infine, Joyce avrebbe riletto anche le annotazioni presumibilmente più tarde, barrandole in rosso, per poi riutilizzarle solo in piccola parte, decisamente trasformate rispetto alla prima stesura: ad esempio, alcuni termini sono reimpiegati e inseriti nel testo pubblicato scritti da destra a sinistra («nephew» diviene «wehpen» in FW 388.2).

Non si può escludere che il testo di «Nightpiece» sia stato eliminato in una fase più tarda di quanto sopra ipotizzato: in tal caso, la poesia si sarebbe inserita tra l'introduzione ed il brano farsesco. Tuttavia, da «breathes» dipenderebbero così sia il testo della poesia, sia il brano dialogico che si apre con «How gentle and kind I am, Issy. [...]»; lo stesso verbo introdurrebbe due elementi diversi, entrambi pronunciati da Tristan e senza apparente legame reciproco. Mi pare più verosimile, quindi, che le annotazioni farsesche non costituiscano un'aggiunta, ma sostituiscano la poesia.

L'inserimento di «Nightpiece» in una delle stesure di *Finnegans Wake* istituisce una rete di rapporti intertestuali: in primo luogo, si crea una relazione tra le due opere dell'autore; in secondo luogo, è rivelata una connessione che Joyce evidentemente percepiva tra la poesia e la vicenda di Tristano e Isotta.

A tale proposito, Hayman ritiene che:

[...] in 1923, Joyce saw in this early piece [Nightpiece], which bears some resemblance to Wagner's libretto, something appropriate to his new work and specifically to the parody romance of «Tristan and Isolde».⁵⁶

Lo studioso non specifica quali siano le ipotizzate similitudini tra la poesia e l'opera di Wagner; i legami tra la leggenda e «Nightpiece» non mi sembrano essere presenti solo nel libretto musicale wagneriano, ma in ogni versione del mito, poiché ne coinvolgono principalmente gli aspetti tematici e simbolici generali.

I temi della colpa e dell'infedeltà caratterizzano la vicenda di Tristano e Isotta a due diversi livelli: Tristano commette un sommo tradimento venendo meno contemporaneamente alla fiducia dello zio e alle direttive del proprio sovrano; infatti, in *Finnegans Wake*, è ironicamente chiamato «Tristan» (FW 383.17), che racchiude in sé «Tristan»

⁵⁶ D. Hayman, *A First-Draft Version*, cit., p. 210n.

e 'trust', 'fiducia'. Il giovane infrange i valori più sacri, a livello personale e sociale; in tal senso, si può ravvisare un punto di contatto tra la vicenda dei due amanti e l'immagine del rituale presentata in «Night-piece» che, parimenti, trasgredisce ogni regola. La poesia, quindi, risulta arricchita nei suoi significati dall'accostamento con *Finnegans Wake* e con la vicenda di Tristano e Isotta: vi sono introdotte, o evidenziate, le tematiche del desiderio amoroso, del rapporto illecito, della celebrazione del peccato e del mistero, o magia.

4. «Alone»

The moon's greygolden meshes make
All night a veil,
The shorelamps in the sleeping lake
Laburnum tendrils trail.

The sly reeds whisper to the night
A name – her name –
And all my soul is a delight,
A swoon of shame. (PP 51)

«Alone» fu composta durante una passeggiata sul lago di Zurigo nel 1916, come testimonia Georges Borach, uomo d'affari e studente di Joyce, il quale sottolinea anche come in questi momenti serali lo scrittore propendesse al lirismo.⁵⁷ La poesia è costituita da due quartine a rima alternata, dal ritmo regolare. La prima strofa presenta una descrizione di un notturno sul lago, resa tramite metafore: la luce diffusa della luna crea un velo, quella dei lampioni un viticcio di avorno.⁵⁸

L'avorno è altresì una pianta dai semi velenosi; Joyce era al corrente di questa caratteristica, dal momento che inserisce tale elemento all'interno di un'enumerazione di sostanze mortali, in FW 450.31. La

⁵⁷ Borach è citato in: W. Potts, *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*, Seattle, University of Washington Press, 1979, p. 72.

⁵⁸ Sono state fornite diverse traduzioni per il termine «laburnum»; Gozzi sottolinea giustamente come il termine «alborno» non sia esatto; ma anche i termini da lui proposti non traducono tutti correttamente «laburnum». (Cfr. F. Gozzi, *op. cit.*, p. 170n). Infatti, solo «avorno», «lamborno», «avornello», «anagiri», «maggociondolo» ed «eghero» indicano la pianta dai densi racemi di fiori gialli penduli, che corrisponde all'immagine creata nella poesia; altre espressioni, come «ornello» o «orniello», designano invece una pianta dalla fioritura bianca in ciuffi, tipica del sud Europa. Le informazioni sono tratte da: L. Giacomelli, «Il maggociondolo, come grappoli di sole», a cura della Banca Popolare di Sondrio, in http://www.popso.it/libro_funghi/alberi/pdf_alberi/A02.pdf.

componente di 'pericolo' cui alludono la velenosità del'avorno e le «meshes», che sono anche maglie di una rete, rivelano un elemento ostile sotteso alle immagini rassicuranti.

Mentre la prima strofa sembra incentrata su ciò che il parlante vede, nella seconda l'attenzione si sposta su ciò che percepisce, a livello sensoriale ed emotivo. Tutto è quindi focalizzato sulle sensazioni dell'io poetico: sono rappresentati i processi mentali attraverso i quali il parlante elabora le informazioni che provengono dall'esterno, ma in totale assenza di verbi di percezione. Compare, infatti, una figura femminile, individuata dal solo possessivo «her name» (v. 6), che sembra meramente rientrare in un processo percettivo e intellettuale dell'io poetico, o in un contesto noto solamente a quest'ultimo.

Il v. 5 presenta un riferimento alla mitologia greca; «the sly reeds» richiamano uno dei miti su Mida, re di Frigia.⁵⁹ Per un suo giudizio avventato in una competizione musicale, Apollo trasformò le orecchie musicalmente così poco critiche di Mida in quelle di un asino. Il sovrano copriva la propria diversità sotto al cappello frigio, e l'unico a conoscenza del segreto era il suo barbiere, al quale era stato intimato il silenzio, pena la morte. Il barbiere, però, non riuscì a soffocare il desiderio di comunicare tale notizia: scavò una fossa sulla riva di un fiume e vi sussurrò ciò che aveva visto. In quella stessa fossa crebbero dei giunchi che, ad ogni soffio di vento, bisbigliavano e rendevano noto a chiunque che Mida aveva orecchie d'asino.

Il riferimento alla vicenda del re frigio introduce in «Alone» il tema del segreto causa di imbarazzo: nella poesia è apparentemente legato alla rivelazione del nome della donna, che provoca «a swoon of shame» (v. 8). Si può supporre, quindi, che il personaggio femminile nominato dalle canne fosse l'oggetto di un amore inconfessato, che pertanto provoca nel parlante sia «shame», sia «delight».

J.C.C. Mays indica come più rilevante un riferimento al mito di Syringa («Syrinx»), descritto da Ovidio nelle *Metamorfosi* (l.689).⁶⁰ La ninfa è insistentemente seguita da Pan, che tenta di usarle violenza e, per preservare la propria purezza, prega di essere trasformata prima che la divinità la raggiunga; Pan, convinto di aver afferrato Syringa presso un fiume, scopre con sconforto di stare stringendo un pugno di canne. Proprio in quel momento il vento risuona nei giunchi, ispi-

rando al dio l'idea di crearvi uno strumento musicale per avere sempre accanto a sé la ninfa.

Sebbene non si possa negare la coesistenza di entrambe le relazioni, il mito di Pan mi pare presentare connessioni tematiche meno rilevanti con l'argomento della poesia, nella quale, invece, la leggenda di re Mida ed il tema del segreto divulgato ben si legano alla rivelazione del nome della donna.

Il 'mancamento' menzionato nell'ultimo verso di «Alone» è riconducibile alla letteratura dell'amor cortese: la vista dell'amata provoca spesso lo svenimento del parlante, per il quale la forte emozione è generalmente congiunta al piacere dell'incontro (espresso da «delight» nella poesia). «Swoon» (v. 8) è un termine ricorrente nel corpus joyceano; in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, in particolare, l'espressione «swoon of sin» (P 108) instaura un legame tra il deliquio ed il peccato. Un rapimento estatico che priva quasi dei sensi è connesso alla 'colpa' anche in *Dubliners*, «Araby» (D 31) e nei versi giovanili di Joyce, cioè nei frammenti disponibili di *Shine and Dark*.⁶¹ È avvalorata, quindi, l'ipotesi che la poesia alluda ad un sentimento segreto e inconfessabile, per il quale il parlante prova senso di colpa e, conseguentemente, imbarazzo.

Modifiche testuali

«Alone» presenta soprattutto fenomeni di sostituzione, che in alcuni casi determinano anche contrazione o accrescimento. Ad esempio, al v. 1 l'aggettivo «soft» è sostituito con «grey», che a sua volta è unito a «golden» in un vocabolo composto; si tratta di un fenomeno che combina tra loro sostituzione e contrazione, in quanto due parole sono adesso incluse in un unico termine:

v. 1

MS 1916 (?), Buffalo VI.B.16-125 ⁶²	The moon's soft golden meshes make
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	The moon's soft golden meshes make
MS 1919 ca, Huntington E.6.b	The moon's greygolden meshes make
TYP 1927, Huntington E.6.b	The moon's greygolden meshes make
Testo pubblicato	The moon's greygolden meshes make

⁶¹ J. Joyce, *Shine and Dark*, XI, v. 7; Cfr. J. Joyce, *Poems and Exiles*, cit., p. 62.

⁶² Il punto interrogativo tra parentesi accanto alla data indica l'incertezza sulla collocazione temporale del frammento. Nelle caselle successive, è inserito un tratto orizzontale al posto del testo, poiché non è disponibile alcuna redazione dei vv. 5 e 6 sul documento.

⁵⁹ Cfr. M. Leach (a cura di), *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, New York, Funk and Wagnalls, 1949, «Mida».

⁶⁰ Cfr. J.C.C. Mays, «Notes», in J. Joyce, *Poems and Exiles*, Harmondsworth, Penguin, 1992, p. 295.

Con l'inserimento del termine composto, si passa da un dato sensoriale («soft») ad un elemento visivo («grey»), che crea un'opposizione di colori. Il motivo del tessere, associato alla luna, instaura un legame tra «Alone» e «Simples» («the moon a web of silence weaves», v. 2); in «Alone», però, è il risultato della tessitura che passa in primo piano, («veil», v. 2) mentre in «Simples» l'enfasi è sul processo.

v. 5

MS 1916 (?), Buffalo VI.B.16-125	–
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	The frail reeds whisper in the night
MS 1919 ca, Huntington E.6.b	The sly reeds whisper to the night
TYP 1927, Huntington E.6.b	The sly reeds whisper to the night
Testo pubblicato	The sly reeds whisper to the night

Nei testi successivi al 1919 è sottolineato il piano simbolico della descrizione: la fragilità è una caratteristica 'oggettiva' delle canne in quanto elementi inanimati, ed è una qualità visivo-tattile; «sly» indica invece una disposizione d'animo, o un temperamento. Similmente, la sostituzione di «in the night» con «to the night» comporta una sorta di personificazione della notte, che diviene il destinatario di una comunicazione, anziché il contesto dell'evento.

v. 6

MS 1916 (?), Buffalo VI.B.16-125	–
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	Softly her name –
MS 1919 ca, Huntington E.6.b	A name – her name –
TYP 1927, Huntington E.6.b	A name – her name –
Testo pubblicato	A name – her name –

L'avverbio «softly» è sostituito con una struttura iterativa. La composizione del verso sembra riprodurre le fasi della percezione: l'io poetico ascolta e distingue un nome, solo un attimo dopo capisce che il nome sussurrato è il nome 'di lei'. L'inserimento di una nuova pausa che suddivide il verso in due unità è finalizzata ad evidenziare il riconoscimento 'protratto' della parola bisbigliata.

Per il confronto tra testi, nel notebook Buffalo VI.B.16 è stato preso in considerazione il frammento più esteso disponibile di «Alone», annotato nel foglio 125; purtroppo, si tratta solamente di due versi completi della poesia, che non è redatta per esteso in nessuna parte del documento. L'interesse del notebook, più che nella testimonianza di differenti letture della poesia, risiede nel fatto che i frammenti di

«Alone» sono annotati tra gli appunti per *Finnegans Wake*. Un'analisi più approfondita di Buffalo VI.B.16 rivela come tale coesistenza abbia dato origine a legami velati tra i testi della poesia e del 'romanzo'.

Notebook Buffalo VI.B.16

Alcuni versi di «Alone» sono annotati nei fogli 65, 75, 123 e 125 del notebook Buffalo VI.B.16, sovrascritti da appunti per *Finnegans Wake*. Le porzioni di testo della poesia non si trovano su fogli tra loro in successione, bensì compaiono in ordine apparentemente casuale all'interno del documento.

Le annotazioni per *Finnegans Wake* in Buffalo VI.B.16 sono per lo più in matita, solo raramente in inchiostro; Joyce ha poi barrato le porzioni di testo reimpiegate nelle stesure successive con pastelli colorati e matita.⁶³ I frammenti della poesia sono annotati in inchiostro, distinguendosi nettamente dagli appunti per il romanzo presenti sugli stessi fogli; inoltre, i versi di «Alone» sono segnati nel senso della lunghezza del foglio, a partire dal margine destro, mentre tutte le altre note sono scritte nel senso della larghezza della pagina.

Nel foglio 65 si trovano le prime parole di «Alone», il titolo e l'articolo «The». Il foglio 75 presenta la prima lettera del titolo, «A»; la posizione, l'impiego di inchiostro e il fatto che anche questa lettera sia scritta nel senso della lunghezza sono tutti elementi che portano a ritenere la parte della poesia.⁶⁴ Soltanto nei fogli 123 e 125 compare una redazione più estesa: Joyce scrive il titolo e parte di alcuni versi. Il foglio 123 contiene la porzione di testo «Alone/ The moon's soft golden», mentre nel foglio 125 compaiono due versi e un sintagma del terzo: «Alone/ The moon's soft golden meshes make/ All night a veil/ The shorelamps». È evidente che il testo della poesia in Buffalo VI.B.18-123 e 125 non corrisponde a quello pubblicato, dove compare la lettura «greygolden», anziché «soft golden».

Spielberg data approssimativamente il notebook tra il 1922 e il 1927; Mc Hugh restringe il lasso di tempo al solo 1924, basandosi sulla destinazione degli appunti contenutivi, che confluiscono in FW III.1-2. David Hayman suppone che la sezione del notebook in cui è annotata anche la poesia sia stata composta nella primavera del

⁶³ Le informazioni sull'uso dei materiali sono tratte da D. Hayman, «Preface», in *JJA*, 32, p. xiii.

⁶⁴ Anche in *The James Joyce Archive* l'iniziale è considerata parte di «Alone», Cfr. *JJA*, 1, p. 191.

1924.⁶⁵ Tuttavia, i frammenti di «Alone» sottostanti le annotazioni per *Finnegans Wake* sono stati redatti certamente prima del 1924; A. Walton Litz suggerisce che risalgano al 1916,⁶⁶ cioè all'anno indicato da Joyce per la composizione della poesia, probabilmente dando per scontato che si tratti di una prima stesura.

Joyce, quindi, annota piccole porzioni di testo su quattro pagine del notebook, lasciando sempre incompleta la poesia; l'incertezza nella stesura è molto interessante, poiché i versi non sembrano abbozzati per la prima volta. Contrariamente a quanto ipotizzato da Litz, infatti, ritengo possibile che il manoscritto contenga una bella copia di «Alone» e non i primi appunti per la sua composizione: la grafia è molto accurata, le parole sono scritte chiaramente e compaiono le stesse caratteristiche dei manoscritti che Joyce consegnava al dattilografo, come, ad esempio, il tratto a penna sotto il titolo. A mio parere, è persino possibile notare una 'progressione' nella forma attraverso la sequenza dei manoscritti.⁶⁷

1. Foglio 65 del notebook: il titolo è scritto con l'iniziale minuscola, poi corretta. È presente solo la prima parola del testo, l'articolo «The».
2. Foglio 75: compare soltanto la lettera iniziale del titolo, la «A» maiuscola, in corsivo.
3. Foglio 123: Joyce scrive la lettera iniziale «A» in stampatello, anziché in corsivo. Si aggiunge un tratto a penna sotto il titolo; l'autore è solito inserire tale segno nelle stesure destinate al dattilografo, come separazione tra il titolo e il primo verso, o negli spazi tra le strofe. Anche in questo caso, il testo della poesia è interrotto dopo pochi vocaboli.
4. Foglio 125: La lettera iniziale del titolo è nuovamente variata: la «A» maiuscola è, questa volta, in corsivo. Il tratto di separazione compare di nuovo ed il testo sottostante è più esteso: sono annotati due versi completi e parte del terzo.

Sulla base di queste caratteristiche dei manoscritti, è possibile ipotizzare che i cambiamenti siano finalizzati a ricercare una forma di presentazione ottimale; l'autore, infatti, impiega un foglio diverso per

⁶⁵ A. Walton Litz, «Preface», in *JJA*, 1, p. xix; Cfr. anche R. Mc Hugh, «Chronology of the Buffalo Notebooks», *A Wake Newsletter*, 9, 1972, pp. 19-32; 36-38.

⁶⁶ A. Walton Litz, «Preface», in *JJA*, 1, p. xviii.

⁶⁷ Di seguito, i documenti sono presentati nello stesso ordine in cui compaiono nel notebook.

ogni 'tentativo', invece di apportare modifiche sul medesimo. Sembra, infatti, che Joyce, insoddisfatto dell'aspetto del manoscritto, lo abbandonasse prima di terminarlo, per tentare una nuova modalità di presentazione.⁶⁸

Se nel notebook non è annotata una prima stesura dei versi, ma una bella copia, il problema della datazione si fa più complesso. Infatti, l'idea di base che ha portato alcuni studiosi a far risalire questi frammenti di «Alone» al 1916 è che rappresentino una prima elaborazione;⁶⁹ se si trattasse di prove di trascrizione in bella copia, potrebbe essere necessario ampliare la data di riferimento. All'interno del materiale che ci è giunto della poesia, la lettura «soft golden» è sostituita con «greygolden» nella redazione del 1919 circa (Huntington). Sulla base della documentazione disponibile, quindi, ritengo che i frammenti di «Alone» potrebbero essere stati redatti in un periodo variabile tra il 1916 e il 1919.

Rimane oscuro il motivo che ha spinto Joyce ad annotare i versi su fogli non in successione, pur disponendo di un intero notebook: lo scrittore si è servito di un foglio a circa metà del blocco, per poi proseguire dieci fogli più avanti e, infine, nelle ultime pagine. Anche se le varie stesure di «Alone» fossero avvenute a distanza di tempo l'una dall'altra, è difficile spiegare un tale andamento discontinuo.

Permangono dubbi anche sul successivo re-impiego del notebook: dopo aver annotato alcuni fogli tra il 1916 e il 1919, Joyce avrebbe redatto gli appunti per *Finnegans Wake* su queste stesse pagine nel 1924. Tra il primo impiego ed il successivo intercorrerebbero almeno cinque anni, durante i quali l'autore ha compiuto continui spostamenti tra Zurigo, Parigi e Trieste. È noto, inoltre, che di solito Joyce non viaggiava con tutte le sue carte, sebbene alcune fossero importanti – come dimostra la lettera del 5 gennaio 1921 ad Italo Svevo (L I: 154), nella quale l'autore chiede che gli siano inviati degli appunti lasciati a Trieste, necessari per completare *Ulysses*. Stupisce, quindi, che un blocco per appunti praticamente vuoto abbia accompagnato l'autore nei suoi spostamenti. Si può anche supporre che i frammenti di «Alone»

⁶⁸ Il manoscritto del 1918-19 (Buffalo IV.A.1) sembra presentare la medesima impostazione riscontrata nei frammenti della poesia nel notebook VI.B.16, in particolare nel foglio 125. Il titolo è scritto esattamente allo stesso modo, con la maiuscola in corsivo, ed è seguito da un trattino. Non si può escludere che la ricerca di una forma di presentazione grafica nel manoscritto in VI.B.16 abbia preceduto di poco questa stesura.

⁶⁹ Hayman non stabilisce se si tratti di appunti o di una bella copia, ma suggerisce di considerarla una prima stesura definendo le annotazioni «tentative jotting[s]». D. Hayman, «Preface», in *JJA*, 32, p. xxi.

siano stati annotati più o meno contemporaneamente agli appunti per *Finnegans Wake* e che Joyce avesse deciso di prendere nuovamente in considerazione una delle prime redazioni della poesia. Nessuna ipotesi, però, sembra trovare pieno riscontro.

Gli appunti per *Finnegans Wake* contenuti nei fogli 65, 75, 123 e 125 appartengono per la maggior parte al libro III, episodi 1-3: prendendo in considerazione alcune delle note barrate (e quindi certamente reimpiegate) abbiamo, infatti, «I'm not myself at all» (foglio 125) che nel testo pubblicato appare come «I'm not meself at all» (FW 487.18); «or my name is not Ferdinand» (foglio 123, seconda e terza riga), che è inserito come «my name's not penitent Ferdinand!» (FW 457.03).

In FW 450 (III.2), la parola «alone» è ripetuta per ben tre volte in otto righe; lo stesso brano contiene inoltre «laburnums», termine che caratterizza la poesia (v. 4, «Laburnum tendrils trail») e che, all'interno di *Finnegans Wake*, ricorre soltanto in questo brano:

I give, a king, to me, she does, alone, up there, yes see, I double give, till the spinney all eclosed asong with them. Isn't that lovely though? I give to me alone I trouble give! [...] Nature you might lower register me as diserecordant, but I'm athlone in the lillabilling of killarnies. That's flat. Yet ware the wold, you! What's good for the gorse is a goad for the garden. Lethals lurk heimlocked in logans. Loathe laburnums. (FW 450.20-31)

Sebbene qualsiasi connessione con *Finnegans Wake* sia sempre caratterizzata da una certa indeterminatezza, dovuta alle innumerevoli possibilità di interpretazione del testo, alcuni elementi tematici sembrano confermare un tenue legame con «Alone». In questo brano, Shaun sta riposando di notte presso l'acqua, guarda la luna e ascolta i rumori della notte.⁷⁰ L'insieme di elementi è simile a quello presentato nella poesia.

Non ritengo si possa parlare di intenzionalità nella presenza di «Alone» tra le note per *Finnegans Wake*, ma mi pare possibile ipotizzare che tale presenza abbia in qualche modo influenzato lo scrittore nel comporre le annotazioni per il romanzo. Anche se difficilmente dimostrabile, è verosimile che Joyce, nel riesaminare gli appunti per una stesura successiva, abbia preso in considerazione anche i versi sottostanti, che certamente non potevano sfuggire alla sua attenzione.

⁷⁰ L'interpretazione è fornita in D. Rose e J. O'Hanlon, *Understanding 'Finnegans Wake': A Guide to the Narrative of James Joyce's Masterpiece*, New York, Garland, 1982, p. 230.

«Alone» e *Finnegans Wake*, quindi, risulterebbero legate da una connessione «involontaria», frutto di pulsioni insite nel processo di scrittura e, in una certa misura, di casualità; l'interferenza tra i due testi è soprattutto a livello genetico, si riscontra perciò nella fase di elaborazione, mentre appare decisamente meno evidente da un'analisi dei soli testi pubblicati.

5. «A Memory of the Players in a Mirror at Midnight»

They mouth love's language. Gnash
The thirteen teeth
Your lean jaws grin with. Lash
Your itch and quailing, nude greed of the flesh.
Love's breath in you is stale, worded or sung,
As sour as cat's breath,
Harsh of tongue.

This grey that stares
Lies not, stark skin and bone.
Leave greasy lips their kissing. None
Will choose her what you see to mouth upon.
Dire hunger holds his hour.
Pluck forth your heart, saltblood, a fruit of tears.
Pluck and devour! (PP 52)

«A Memory of the Players in a Mirror at Midnight» è composta di due strofe di sette versi, con rima ABAACBC, DEEEFDF. I primi quattro versi presentano tutti *enjambement*, così come i vv. 8 e 10 della seconda stanza. Il titolo, molto descrittivo, presenta una prima ambiguità: «players» può significare «giocatori», «attori», o «musicisti». Il testo non fornisce alcuna informazione che permetta una più specifica identificazione; solo l'espressione «mouth love's language» sembra suggerire che possa trattarsi di attori. L'ambiguità si riflette inevitabilmente nelle traduzioni italiane della raccolta: ad esempio, Alberto Rossi rende il titolo di questa poesia «Ricordo degli Attori nello Specchio a Mezzanotte»,⁷¹ mentre Aldo Camerino la intitola «Ricordo dei Giocatori in uno Specchio a Mezzanotte».⁷²

L'interpretazione di «players» come «attori» è anche suggerita dalla

⁷¹ Cfr. J. Joyce, *Poesie*, Milano, Mondadori, 2000, (1961¹), p. 147.

⁷² Cfr. J. Joyce, *Poemi un soldo l'uno*, Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia, 1988, p. 41.

documentazione extratestuale: un evento della biografia dell'autore è comunemente associato a questa poesia.⁷³ Joyce aveva a lungo aiutato una compagnia teatrale, gli «English Players», sia dal punto di vista artistico, sia organizzativo, partecipando attivamente ad alcune rappresentazioni: aveva cantato, ad esempio, in occasione della messa in scena di *In a Balcony* di Browning.⁷⁴

La prima strofa della poesia si apre con il pronome personale «they» (v. 1), che trova il proprio referente nel titolo: si allude senza dubbio a «the players». Al v. 3, il parlante si rivolge invece ad uno o più interlocutori; non è possibile stabilire se, in questo contesto, il pronome «your» sia singolare, o plurale. Data la precedente menzione di «they» e la comparsa di «players» nel titolo, è possibile supporre che si tratti di un pronome di seconda persona plurale e, quindi, che i «players» costituiscano l'interlocutore.

È parimenti verosimile, tuttavia, che il parlante determini il contesto in «They mouth love's language» (v. 1): ascolta, o meglio, come suggerisce il titolo della poesia, ricorda i «players», per poi rivolgersi ad un unico interlocutore nei versi successivi. In tal caso, l'allocuzione scaturirebbe dalla percezione di un'analogia tra l'interlocutore ed i «players»: questa connessione appare stabilita a livello semantico e sintattico attraverso le connotazioni negative che caratterizzano sia il verbo «mouth» (v. 1), sia immagini ed espressioni inserite nei vv. 2-11 («lean jaws», v. 3, «stale breath», v. 5, «harsh tongue», v. 7, «mouth upon», v. 11). Non è da escludere, infine, che il parlante rivolga l'allocuzione a se stesso; «in a mirror», nel titolo, può anche suggerire che l'io poetico stia osservando la propria immagine allo specchio, mentre ricorda i «players». Nel v. 4 è presente un'ulteriore ambiguità: «nude greed of the flesh» può avere funzione predicativa sia di «itch and quailing», sia di «you».

La seconda strofa è nuovamente caratterizzata dalla possibilità di differenti letture: il significato dei vv. 10-11 («[...] None/ Will choose her what you see to mouth upon») non è chiaro. In primo luogo, non è possibile identificare la donna cui si riferisce il pronome personale femminile attraverso alcun elemento del contesto. In secondo luogo, la costruzione sintattica della frase è alquanto complessa: «her» potrebbe essere oggetto diretto di «choose», oppure significare «for her».

⁷³ Cfr. J.C.C. Mays, «Notes», in J. Joyce, *Poems and Exiles*, Harmondsworth, Penguin, 1992, p. 290.

⁷⁴ Cfr. F. Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, Oxford, Oxford U. P., 1972, p. 196.

«What you see», a sua volta, potrebbe avere funzione di oggetto diretto di «choose», oppure dipendere da «her»; infine, «to mouth upon» potrebbe dipendere da «choose», o da «see». Ancora una volta la difficoltà di interpretazione si riflette nelle traduzioni: Alberto Rossi rende questi due versi come «[...] Non uno per lei sceglie/ Quel che ora vedi, a declamarci sopra», diversamente da Aldo Camerino, che traduce «[...] Nessuno/ Sceglierà colei per la quale vedete gridare».⁷⁵ A mio parere, il verso si potrebbe tradurre come: «Nessuno sceglierà lei per declamare ciò che vedi (vedete)». Una nuova ambiguità si riscontra al v. 13: «saltblood» può essere un appellativo della seconda persona, oppure un predicativo di «heart», come il termine che lo segue, «a fruit of tears».

Nel testo della poesia appaiono continue allusioni all'atto del cibarsi, suggerite attraverso voci verbali e menzioni di parti del corpo, quasi tutte caratterizzate da connotazioni negative («Gnash», v. 1, «thirteen teeth», v. 2, «lean jaws», v. 3, «greed», v. 4, «greasy lips», v. 10 – come di chi si è appena sporcato la bocca pasteggiando – e «devour», v. 14). Il motivo del nutrimento è connesso alla «dire hunger» (v. 12), ovvero alla mancanza di cibo; le mascelle sono «lean» (v. 3), il corpo è costituito da «stark skin and bone» (v. 9). Desiderio e privazione, quindi, sono tra loro strettamente correlati.

La bramosia sembra essere contemporaneamente di cibo e carnale («itch and quailing», «nude greed of the flesh», v. 4), tanto da far supporre un'identificazione tra i due elementi; è anche indubbio che la voracità e, conseguentemente, il desiderio sessuale, siano da collegare al tema della morte, o della malattia («breath [...] is stale», v. 5, «grey», v. 8, «skin and bone», v. 9), viste da una prospettiva prettamente materiale e «corporea». Temi solitamente connessi al piacere ed al benessere, quali il nutrimento e l'appagamento fisico, sono caricati di connotazioni sgradevoli e vengono descritti nel loro aspetto più animalesco e triviale; si sottolineano esclusivamente gli aspetti «violenti» del nutrimento e del desiderio.

L'avida sensualità e le allusioni al «divorare» creano un legame con l'episodio «Lestrygonians» di *Ulysses*: nel romanzo, Bloom sta cercando un posto dove fermarsi per rifocillarsi, ma resta disgustato dalla visione degli avventori di un locale, che mangiano con una voracità brutale. Il «carnivoro» Bloom, che predilige le interiora, è talmente colpito da questa espressione di aggressività che si limita a pasteggiare con un

⁷⁵ In J. Joyce *Poesie*, cit., p. 147 e J. Joyce, *Poemi un soldo l'uno*, cit., p. 41.

'mite' panino al formaggio ed un bicchiere di vino. I pensieri del personaggio sono altresì legati al cibo; ricorda un annuncio pubblicitario della carne in scatola, inserito proprio sotto gli annunci mortuari (U 195.11-2; U 218.13-16): in entrambi i testi è presente, quindi, l'associazione cibo/morte. Alcuni brani di *Ulysses* e «A Memory of the Players in a Mirror at Midnight» presentano specifici nessi lessicali, mentre il legame tematico appare solo parziale:

A barefoot arab stood over the grating, breathing in the fumes. *Deaden the gnaw of hunger* that way. (U 199.2-6, corsivo mio.)

[...] garlic of course it stinks Italian organgrinders crisp of onions, mushrooms, truffles. Pain to animal too. *Pluck and draw fowl*. Wretched brutes there at the cattlemarket waiting for the poleaxe to split their skulls open. (U 217.19-23, corsivo mio.)

Gli ultimi due versi della poesia sembrano contenere un'eco dantesca: nella *Vita Nuova*, il parlante narra di aver sognato l'amata che si nutre del suo cuore (III.2).⁷⁶ Il riferimento va, nel caso di Dante, ad un sentimento d'amore straziante; anche in «A Memory of the Players in a Mirror at Midnight», il tema della sofferenza per amore non è da escludere. «Love», infatti, compare più volte e pare che il sentimento sia perduto definitivamente (v. 5). Tuttavia, qui si invita lo stesso interlocutore a divorare il proprio cuore, atto che forse suggerisce metaforicamente l'incapacità di provare qualsiasi sentimento positivo, piuttosto che una disperazione per amore.

Modifiche testuali

Il dossier di «A Memory of the Players in a Mirror at Midnight» presenta due documenti datati entrambi attorno al 1919: il dattiloscritto in Yale e il manoscritto in Huntington E.6.b. È possibile che il manoscritto sia successivo al dattiloscritto, vista l'amplificazione che vi subisce il titolo della poesia, poi mantenuta nelle redazioni successive. Tuttavia, in Huntington, il termine «gaze» è parzialmente leggibile sotto la parola «mouth»; «gaze» è una lettura del 1917, la cui modifica era già stata introdotta e accettata nel dattiloscritto in Yale. Rimane, quindi, dubbio l'ordine cronologico dei due documenti; di seguito, sono presentati nella successione che, in base al cambiamento apportato al titolo, ritengo più probabile.

⁷⁶ Cfr. D. Alighieri, *Vita Nuova*, Milano, Rizzoli, 1999 (1984¹), pp. 94-6.

Il materiale disponibile presenta solamente tre fenomeni di sostituzione, che coinvolgono una congiunzione, un articolo e un verbo (vv. 5, 8, 11). Il titolo, come già menzionato, subisce un fenomeno di incremento nel 1919:

Titolo

MS 1917, Buffalo IV.A.2	—
TYP 1919, Yale	A Memory of the Players in a Mirror
MS 1919 c.a, Huntington E.6.b	A Memory of the Players in a Mirror at Midnight
TYP 1927, Huntington E.6.b	A Memory of the Players in a Mirror at Midnight
Testo pubblicato	A Memory of the Players in a Mirror at Midnight

L'aggiunta di «at Midnight» rafforza l'allitterazione di /m/; a livello semantico, la porzione di testo diviene più specifica. L'immagine è ambientata di notte, quando la visibilità è più scarsa; ciò che è riflesso dallo specchio risulta quindi ottenebrato. Mezzanotte è anche l'ora degli spiriti, ed il suo inserimento sottolinea i riferimenti alla morte presenti nella poesia.

Tutti gli elementi del titolo alludono all'ipocrisia ed alla falsità: se con «players» si intendono gli attori, si sottolinea qui il loro ruolo di simulatori, personaggi ambigui; il riflesso allo specchio è una riproduzione dell'apparenza, così come la rappresentazione teatrale, dove le vere identità e la realtà sono dissimulate. Infine, di questa scena non si ha che un ricordo («A Memory») e la memoria è selettiva ed imprecisa, non riuscendo mai a fornire alla mente la riproduzione esatta degli eventi. In questo contesto, quindi, si viene ad aggiungere l'ulteriore elemento che indica la difficoltà di 'vedere', vale a dire l'oscurità.

v. 5

MS 1917, Buffalo IV.A.2	—
TYP 1919, Yale	Love's breath in you is stale, worded and sung,
MS 1919 c.a, Huntington E.6.b	Love's breath in you is stale, worded or sung,
TYP 1927, Huntington E.6.b	Love's breath in you is stale, worded or sung,
Testo pubblicato	Love's breath in you is stale, worded or sung,

«Sung» pare costituire un riferimento ad uno dei significati di «players», cioè 'musicisti'. La sostituzione di «and» con «or» suggeri-

sce che tra i due termini non debba sussistere necessariamente contemporaneità.

v. 8

MS 1917, Buffalo IV.A.2	This grey that stares
TYP 1919, Yale	The grey that stares
MS 1919 c.a, Huntington E.6.b	This grey that stares
TYP 1927, Huntington E.6.b	This grey that stares
Testo pubblicato	This grey that stares

Rispetto all'articolo determinativo, l'aggettivo dimostrativo «this» determina una vicinanza spaziale e temporale al parlante. Il colore grigio si distingue attraverso il campo visivo e a sua volta «osserva»: la reciprocità dello sguardo è collegata all'immagine dello specchio, inserita nel titolo. Il grigiore è quindi una caratteristica dell'interlocutore, o dei «players» (a seconda che si intenda «you» come pronome singolare o plurale). Se «grey» è collegato all'immagine riflessa dallo specchio, potrebbe rappresentare un riferimento all'incanutimento, oppure, più probabilmente, ad una carnagione pallida, «malsana».

v. 11

MS 1917, Buffalo IV.A.2	Will choose what you see to gaze upon.
TYP 1919, Yale	Will choose her what you see to mouth upon
MS 1919 c.a, Huntington E.6.b	Will choose her what you see to mouth upon.
TYP 1927, Huntington E.6.b	Will choose her what you see to mouth upon.
Testo pubblicato	Will choose her what you see to mouth upon.

La sostituzione di «gaze upon» con «mouth upon» coinvolge soltanto parte del verbo, mantenendo invariata la preposizione; il piano sensoriale ne risulta modificato. «Mouth» richiama il v. 1 e rafforza un duplice significato del termine all'interno della poesia: esprime l'atto creativo (il parlare), così come quello distruttivo (divorare). Attraverso la sostituzione, un dato visivo si fa, quindi, uditivo/tattile e si creano collegamenti alla tematica cibo/voracità, assenti in «gaze».

Nel 1919, l'inserimento di «her» determina la menzionata ambiguità del verso, rafforzando una complessità sintattica già evidente nel 1917. Il pronome personale non ha un referente individuabile, compare «improvvisamente» nel verso; non è chiara, inoltre, la sua funzione sintattica. L'aggiunta instaura anche un forte livello di polisemia nel verso, che presenta, ora, multiple letture possibili.

Il manoscritto Buffalo IV.A.2, nel quale compaiono solo quattro

versi di «A Memory of the Players in a Mirror at Midnight», contiene altre annotazioni in calce, molto probabilmente redatte per la composizione di *Ulysses*; si stabilisce un ulteriore legame tra la poesia ed il romanzo. Le opere sono connesse, quindi, a livello tematico, lessicale e «genetico».

Manoscritto Buffalo IV.A.2

La prima testimonianza di «A Memory of the Players in a Mirror at Midnight» compare sul manoscritto Buffalo IV.A.2, del 1917 circa. Si tratta di un foglio di carta pelure gialla (26,8x21,3 cm), privo di linee-guida e annotato solamente nel recto.

Nella parte superiore della pagina Joyce trascrive⁷⁷ quattro versi della poesia (vv. 8-11) in inchiostro; non è presente alcun titolo. Nella parte inferiore del foglio sono annotati alcuni appunti in matita, con calligrafia quasi illeggibile, presumibilmente finalizzati ad un inserimento in *Ulysses*. Il contenuto del manoscritto è il seguente:⁷⁸

—
This grey that stares
Lies not, stark skin and bone.
Leave Greasy lips their kissing. None
Will choose her what you see to gaze upon.

High C – elm
Maria Reinigay*
May's* [Mary's*] Churching
his first word when he* saw* [his* son*]
bids* [???] milksop
was: church

La differenza tra i due testi riportati sul manoscritto è evidente: il frammento di «A Memory of the Players in a Mirror at Midnight» compare già scritto in buona calligrafia, molto probabilmente in bella copia, anche se la strofa rimane incompleta; le annotazioni, invece, presentano un carattere di scrittura privata, sembrano appunti presi

⁷⁷ L'accuratezza della calligrafia, la mancanza assoluta di correzioni e l'ordine con cui sono stati scritti i versi ne è una prova convincente, soprattutto se confrontato con la parte inferiore della pagina.

⁷⁸ La seguente trascrizione è basata sul facsimile in *JJA* 1, p. 245. I termini la cui interpretazione non è certa sono marcati con asterischi; i punti interrogativi segnalano un segmento di frase in cui la calligrafia non è leggibile. In parentesi quadra sono riportate altre possibili letture.

molto rapidamente, con calligrafia quasi indecifrabile. I versi della poesia sono preceduti da un tratto orizzontale, apparentemente una linea di divisione tra le strofe; è quindi possibile ipotizzare l'esistenza di un altro manoscritto, contenente la prima strofa, che forse è stato separato dal secondo foglio proprio nel momento in cui sono stati redatti gli appunti in calce.

Le annotazioni sembrano essere idee abbozzate per *Ulysses*; ricostruendone la destinazione, è possibile stabilire eventuali ulteriori collegamenti tra il romanzo e la poesia, sui quali Joyce stava lavorando contemporaneamente. Purtroppo, gli appunti non sono riconducibili ad un episodio di *Ulysses* in particolare: le porzioni di testo trovano possibili connessioni in più punti del romanzo. La parola «Milk sop» (o «milk-sop») è l'unica ad avere un inequivocabile riferimento in «Oxen of the Sun», dove Buck Mulligan così scherzosamente definisce se stesso nel presentare il proprio progetto per una futura attività:

His project, as he went on to expound, was to withdraw from the round of idle pleasures such as form the chief business of sir Fopling Popinjay and sir *Milk sop* Quidnunc in town and to devote himself to the noblest task for which our bodily organism has been framed. (U 525.18-23, corsivo mio)

«High C» potrebbe rappresentare un riferimento musicale (do maggiore), ma tale interpretazione non sembra connettersi al termine «elm» che lo segue; «High C elm» sembra piuttosto collegato al «chieftain elm of Kildare» (U 424.1), ovvero al «Brigid's elm in Kildare» (U 856.29). A tale proposito, la spiegazione di Don Gifford giustificherebbe eventualmente anche l'espressione «high C» che precede il termine:

The elm was a 'Common', not a 'Chieftain' tree, and the name Kildare derives from the Irish Cill-dair, the church of the oak. The oak was a 'Chieftain' tree; the one in question was not renowned for the chieftain associated with it but for St. Brigid.⁷⁹

La singolarità del duplice riferimento all'olmo di Kildare in *Ulysses* consiste proprio nel fatto che la chiesa di S.ta Brigida a Kildare è definita «the church of the oak», vale a dire la «chiesa della quercia» e non «dell'olmo»; tuttora non è chiaro se questo «riferimento errato» sia inserito nel romanzo intenzionalmente e, in tal caso, quale sia la sua funzione.

⁷⁹ D. Gifford, *Ulysses Annotated. Notes for James Joyce's Ulysses*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 352, nota 12.1262-63.

«Maria Reinigay*» non compare all'interno di alcuna opera del corpus joyceano; richiama alla memoria le liste di nomi preparate per «Cyclops» che, però, hanno una datazione più tarda (giugno 1919). «May's* Churching», o «Mary's* Churching» sono entrambe possibili letture della terza riga di annotazioni. «Mary's* Churching» appare l'interpretazione più interessante e ricca di associazioni: indicherebbe la cerimonia legata alla presentazione di Gesù al tempio di Gerusalemme, meglio conosciuta come Candelora o «purificazione di Maria». Ricordiamo che, negli anni in cui fu annotato questo manoscritto, Joyce viveva e lavorava a Zurigo; in tedesco, il rituale «Mary's Churching» è chiamato «Maria Reinigung», che presenta evidenti similitudini con l'annotazione precedente, «Maria Reinigay*».

La candelora, che cade anche nel giorno del compleanno di Joyce, si festeggia il giorno seguente al «St. Brigid day», ulteriore connessione con le annotazioni precedenti. Molto spesso, le due festività sono erroneamente considerate concomitanti; in realtà, la festa di S. Brigida ricorre il primo febbraio, mentre la candelora è festeggiata il 2 dello stesso mese.

Dalle possibili connessioni rilevate, si può ipotizzare che gli appunti sottostanti la poesia rappresentino in parte riflessioni su coincidenze di date, specialmente festività che, nella ibridazione culturale celtico-cattolica irlandese, sono fatte corrispondere più o meno erroneamente. Gli «incontri casuali» di eventi di natura diversa, come sottolinea anche Ellmann, rappresentavano importanti spunti creativi per Joyce:

James Joyce liked to think about his birthday. In later years, fond of coincidences, he was pleased to discover that he shared his birth year, 1882, with Eamon De Valera, Wyndham Lewis and Frank Budgen, and his birthday and year with James Stephens. That February 2 was Candlemas helped to confirm its importance; that it was Groundhog Day added a comic touch; and Joyce made it even more his own by contriving, with great difficulty, to see the first copies of both *Ulysses* and *Finnegans Wake* on that white day.⁸⁰

È interessante notare, però, che nell'episodio «Ithaca», ricco di date, indicazioni e «coincidence» (U 801.31), a poche righe dal riferimento «Brigid's elm in Kildare» (U 856.29), compare un altro «errore»: i numeri 1 e 2 sono scambiati tra loro in «their (respectively) 1st and 2nd cousin» (U 852.29), così come il primo ed il secondo giorno del mese di febbraio sembrano essere confusi tra loro nelle annotazioni.

⁸⁰ R. Ellmann, *op. cit.*, p. 23.

È possibile supporre che, negli appunti in IV.A.2, Joyce stesse valutando l'inserimento di 'errori volontari', ovvero che le inesattezze di «Ithaca» rappresentino, in realtà, uno dei «many enigmas and puzzles» che «will keep the professors busy for centuries». ⁸¹

6. «A Prayer»

Again!

Come, give, yield all your strength to me!

From far a low word breathes on the breaking brain

Its cruel calm, submission's misery,

Gentling her awe as to a soul predestined.

Cease, silent love! My doom!

Blind me with your dark nearness, O have mercy, beloved enemy of my will!

I dare not withstand the cold touch that I dread.

Draw from me still

My slow life! Bend deeper on me, threatening head,

Proud by my downfall, remembering, pitying

Him who is, him who was!

Again!

Together, folded by the night, they lay on earth. I hear

From far her low word breathes on my breaking brain.

Come! I yield. Bend deeper upon me! I am here.

Subduer, do not leave me! Only joy, only anguish,

Take me, save me, soothe me, O spare me! (PP 54)

«A Prayer», costituita da tre strofe di sei versi ciascuna, presenta notevoli difficoltà di interpretazione: il significato della maggior parte del testo non è chiaro a causa di numerose ambiguità, determinate soprattutto dall'impossibilità di identificare i referenti dei pronomi personali. Il titolo, «A Prayer», suggerisce che il testo appartenga ad una composizione di natura religiosa, attraverso la quale ci si rivolge ad un'istanza superiore; la struttura stessa della poesia, costruita attraverso invocazioni, è tipica delle orazioni.

Il primo verso è costituito da un'unica parola, «Again»: la sensazione è che la poesia si apra in *medias res*, e che il parlante viva emozioni già conosciute, che si ripetono. Il secondo verso è segnalato in carattere corsivo; spesso, nei libri di preghiere, come nella trascrizione di salmi, cantici, o orazioni, alcune parti sono riportate in caratteri

⁸¹ *Ivi*, p. 535.

diversi, per indicare che devono essere recitate dalla collettività degli oranti, ovvero che si tratta della risposta dei fedeli alle parole del sacerdote. È anche possibile, tuttavia, che il corsivo indichi una citazione, vale a dire l'appartenenza della frase ad un'altra persona, la cui voce è ascoltata dal parlante.

Nel verso successivo, una parola alita da lontano su un cervello che sta andando in pezzi; «low» può avere due connotazioni, significa che la parola è stata pronunciata a bassa voce, oppure che il termine è scurrile, turpe. Non c'è alcuna menzione di chi l'abbia proferito: «breathes» è riferito alla parola stessa, non a chi l'ha pronunciata, quindi, a «low word» è attribuita un'azione propria degli esseri viventi. Al v. 4, «cruel calm» e «submission's misery» sono oggetti diretti di «breathes» e «its» si riferisce a «word», che, così, presenta anche qualità proprie dell'animo umano, la calma e la crudeltà.

«Awe», al v. 5, indica timore reverenziale o soggezione; per il possessivo «her» non è possibile identificare alcun referente. «Her awe» contiene un'ambiguità, dato che potrebbe significare sia 'la soggezione di lei', sia 'la soggezione per lei'. La 'parola' ha la capacità di mitigare tale timore, nella coscienza della predestinazione; «a soul predestined» richiama nuovamente l'idea del divino e suggerisce l'impotenza di fronte ad un volere superiore.

Nel v. 6, compare un'ulteriore ambiguità; da un lato, il parlante sembra invocare la fine di un amore, dall'altro, «silent love» potrebbe essere un appellativo. In tal caso, l'io poetico chiederebbe al suo interlocutore, il suo 'amore silenzioso', di terminare un'azione non specificata. La menzione del fato/condanna («My doom») si ricollega alla predestinazione menzionata nel verso precedente e richiama l'idea della morte.

Nella seconda strofa, il parlante esita tra due atteggiamenti discordanti: chiede di essere accecato dall'oscura vicinanza dell'interlocutore, ma, allo stesso tempo, domanda pietà. Il contrasto è rafforzato dall'ossimoro «beloved enemy of my will» (v. 7), che rappresenta probabilmente un nuovo appellativo. Nel v. 8, l'io poetico dichiara di non osare opporsi al freddo tocco che teme: sembra sia sottintesa nuovamente l'idea della morte, attraverso le immagini dell'accecamiento, dell'oscura vicinanza e del freddo tocco. Questa idea è rafforzata dal verso successivo, dove il parlante chiede che sia tratta da lui la vita.

«Still» potrebbe avere valore avverbiale, indicando che il processo era già in atto (e si collegherebbe ad «Again», v. 1); in questa sua accezione, il vocabolo suggerisce anche un'azione protratta più a lungo del previsto. D'altra parte, «still» potrebbe assumere una funzione at-

tributiva, indicando l'immobilità del parlante; ciò rafforzerebbe l'atteggiamento passivo dell'io poetico.

Egli si rivolge, poi, alla testa minacciosa dell'interlocutore, chiedendole di chinarsi di più su di lui; si rinnova, quindi, l'appello ad una maggiore vicinanza ed un atteggiamento di attrazione verso una figura potenzialmente dannosa, come già al v. 7. La «threatening head» è fiera della caduta (o rovina) del parlante, che è da intendersi in senso morale, più che materiale. La testa ricorda 'colui che è e colui che fu'; non ci sono elementi sufficienti per identificare il referente dei pronomi personali maschili («him» [...] «him», v. 12) e non è chiaro, quindi, se si tratti di una sola persona, oppure se i pronomi si riferiscano a due figure distinte. Si può supporre che l'io poetico stia parlando di se stesso in terza persona, riferendosi alla propria condizione prima e dopo 'la caduta'.

L'ultima strofa si apre nuovamente con «Again!», ripetendo il v. 1; l'iterazione di questo avverbio rafforza l'idea di continuazione e presuppone la ripetizione di eventi o sensazioni già vissute. Al v. 14 è inserito un pronome in terza persona plurale, «they», il cui referente, ancora una volta, non è individuabile. 'Essi' giacciono assieme sulla terra, avvolti dalla notte, che li chiude quasi in un abbraccio: l'immagine potrebbe essere quella di due amanti, oppure di corpi senza vita adagiati al suolo.

Il v. 15 è una ripetizione del v. 3, con la differenza che gli articoli sono sostituiti da pronomi possessivi: è chiara, ora, la provenienza della parola, pronunciata dalla donna, e del cervello che si spezza, che appartiene al parlante. Al v. 16, è ripetuto l'imperativo «come!» già inserito al v. 2; il verbo è nuovamente segnalato attraverso il corsivo, ma, in questo caso, è seguito da «I yield». L'ipotesi avanzata per il v. 2, vale a dire che le parti in corsivo provengano dalla voce di un'altra persona, appare corroborata: si ha la sensazione che il parlante stia 'cedendo' ad una chiamata e decida di assecondare la voce che sente. Infatti, «I am here», nello stesso verso, sembra suggerire che l'io poetico si sia ora avvicinato, risponda seguendo il richiamo.

Al verso successivo, il parlante chiede di non essere abbandonato; definisce il suo interlocutore «subduer» (v. 17), rendendo così esplicita l'asimmetrica relazione interpersonale tra se stesso e l'altra figura poetica. Ancora una volta, l'io è dibattuto tra sentimenti contrastanti: considera l'interlocutore contemporaneamente la propria unica gioia e unica angoscia. Nell'ultimo verso, il parlante ritiene il proprio interlocutore capace di salvarlo o risparmiarlo («save me», «spare me»), come se si trattasse di una divinità.

Van der Weel e Hisgen evidenziano una connessione tra la poesia e le lettere scritte da Joyce a Nora nel 1909:

I remember the first night in Pola when in the tumult of your embraces you used a certain word. It was a word of provocation, of invitation and I can see your face over me (you were over me that night) as you murmured it. There was madness in your eyes too and as for me if hell had been waiting for me the moment after I could not have held back from you.⁸²

Sulla base di questo collegamento, molti studiosi riconoscono Nora nella figura femminile della poesia, identificando completamente il personaggio fittizio con quello reale. A mio parere, le lettere dimostrano semplicemente che Joyce si è ispirato alla propria esperienza nel creare alcune immagini inserite in «A Prayer», così come ha fatto per la maggior parte delle proprie opere: il significato dei versi non è esaurito da questa relazione. La connessione tra i testi mi pare, infatti, solo parziale. Tanto «A Prayer» quanto la lettera sono caratterizzate da richiami alla sensualità: nella poesia, però, la carnalità emerge come tematica sottesa ai versi, rappresentando quasi un secondo livello di lettura. È più evidente, infatti, un dissidio tra due impulsi divergenti: unione e autodistruzione, o morte (cui alludono invocazioni come «Draw from me still/ my slow life», vv. 9-10).

Sulla base di quanto è scritto nella lettera per Nora, inoltre, in «A Prayer» la critica tende ad identificare l'interlocutore del parlante con la figura femminile menzionata ai vv. 5 e 15 («her») e quest'ultima con la moglie di Joyce; a lei si rivolgerebbe, quindi, la 'preghiera' dell'io poetico. Condividendo in parte tale prospettiva, Gozzi menziona la 'donna vampiro' della letteratura *fin de siècle*, mettendo in relazione «A Prayer» con la poesia decadente di Swinburne o Baudelaire.⁸³ A mio parere, tuttavia, nel testo non sono presenti elementi sufficienti per sostenere un'identità tra l'interlocutore e la figura femminile, né tanto meno per associare quest'ultima a Nora; le invocazioni potrebbero essere rivolte ad una figura non specificata, o ad un elemento intangibile quale, ad esempio, la morte.

Modifiche testuali

«A Prayer» è interessata principalmente da sostituzioni, soprattutto di aggettivi e sostantivi. Dal manoscritto del 1924 (Buffalo VI.B.5),

⁸² J. Joyce, citato in A. van der Weel e R. Hisgen, *op. cit.*, p. 173.

⁸³ F. Gozzi, *op. cit.*, p. 176.

emerge anche l'importanza delle aggiunte; nella documentazione disponibile di *Pomes Penyeach*, i fenomeni di aggiunta sono estremamente rari e generalmente subordinati alla sostituzione. Il v. 2 presenta variazioni nella segnalazione della citazione; la sottolineatura (o corsivo, nel testo pubblicato) caratterizza tutti i testi disponibili, escluso il manoscritto del 1924:

v. 2

MS 1924, Buffalo VI.B.5	Come, yield , give, yield all your force strength to me, ⁸⁴
TYP 1924, Buffalo IV.A.4	<u>Come, give, yield all your strength to me.</u>
TYP 1927, Huntington E.6.b	<u>Come, give, yield all your strength to me.</u>
Testo pubblicato	<i>Come, give, yield all your strength to me!</i>

«Force» è sostituito con «strength»; tra i due termini, praticamente sinonimi, esiste solamente una minima sfumatura di significato, dal momento che «force» è impiegato principalmente per esprimere la capacità di compiere un'azione, mentre «strength» per contraddistinguere la resistenza. Si ha, quindi, un passaggio da funzione attiva a passiva; l'aggiunta del punto esclamativo a fine verso conferisce un'enfasi maggiore.

Nel v. 3, le sostituzioni apportate prima della pubblicazione tendono a inserire ulteriori ambiguità nel testo:

v. 3

MS 1924, Buffalo VI.B.5	From far I hear the low word *wanderer* From far the one low word speaks touches to my quaking brain
TYP 1924, Buffalo IV.A.4	From far a low word breathes on my fading brain
TYP 1927, Huntington E.6.b	From far a low word breathes on my fading brain
Testo pubblicato	From far a low word breathes on the breaking brain

Il possessivo «my» scompare nel testo pubblicato, rendendo oscu-

⁸⁴ Nella trascrizione di VI.B.5, le parole eliminate in favore di un altro vocabolo sono segnate con un tratto orizzontale, i termini sostituiti sono in grassetto, i termini sostituiti e nuovamente cancellati sono in grassetto e barrati, i termini aggiunti sono in corsivo e le parole difficilmente decifrabili sono seguite da un asterisco.

ra l'appartenenza del cervello; nelle poesie precedenti, invece, è immediatamente chiaro che il parlante si riferisce alla propria mente.

Nella prima redazione disponibile, «quaking», cioè 'tremante', sembra esprimere paura. «Fading», inserito nel dattiloscritto del 1924, indica, invece, una diminuzione graduale delle capacità mentali. Infine, «breaking», che compare nel testo pubblicato, determina un'immagine più distruttiva e sembra contenere anche un'allusione al dolore. Diversamente da «fading», il fenomeno di degenerazione non è graduale, ma improvviso e violento. Il verbo 'to break' è comunemente usato in rapporto ad un altro organo, il cuore, per indicare metaforicamente una forte delusione sentimentale; l'espressione 'breaking brain' sembra, quindi, quasi un ossimoro.

«The low word», nel manoscritto del 1924, indica che la parola udita è costituita da un elemento conosciuto, specifico e riconoscibile: potrebbe trattarsi di «wanderer*», nell'accezione di 'colui che ha smarrito la retta via'. «One low word», invece, sottolinea l'unicità della parola bisbigliata, senza che questa sia ulteriormente precisata. Nei testi del 1927, l'uso dell'articolo indeterminativo rende la parola indefinita, suggerendo che si tratti di un vocabolo indistinto.

Il soggetto ed il verbo («I hear») sono espliciti solamente nella prima redazione disponibile; vengono, poi, omessi in tutte le letture successive, dove l'azione è compiuta da «low word» e, conseguentemente, è offuscato il destinatario della parola, cui si allude solamente attraverso sineddoche. Sempre a partire dal manoscritto del 1924, il passaggio da «speaks» a «touches» apporta un cambiamento sul piano sensoriale; tuttavia, Joyce non si risolve per alcuno dei due termini, lasciando persino invariata la preposizione che seguiva «speaks». «Breathes» compare nel documento successivo, senza che sia disponibile l'olografo in cui tale lettura è stata adottata. La parola, ora, bisbiglia sul cervello: il vocabolo è reso impalpabile, forse per mettere in evidenza la sua volatilità.

v. 4

MS 1924, Buffalo VI.B.5	The cruel joy, submission's misery,
TYP 1924, Buffalo IV.A.4	Its cruel joy, submission's misery,
TYP 1927, Huntington E.6.b	Its cruel joy, submission's misery,
Testo pubblicato	Its cruel calm, submission's misery,

«Cruel joy» sembra alludere ad una maggiore passionalità; la crudeltà è accompagnata da un sentimento di esaltazione, che sottolinea una natura quasi diabolica. Nel testo pubblicato, «joy» è sostituito con

«calm», termine che dà la sensazione di 'freddezza' e premeditazione. L'inserimento del possessivo «its» attribuisce il sentimento crudele alla parola, quindi, per sineddoche, alla persona che l'ha pronunciata.

v. 6

MS 1924, Buffalo VI.B.5	Kind love Cease, silent love, my doom!
TYP 1924, Buffalo IV.A.4	Cease, silent love! My doom!
TYP 1927, Huntington E.6.b	Cease, silent love! My doom!
Testo pubblicato	Cease, silent love! My doom!

«Kind», nella prima redazione disponibile, comporta un sentimento di gentilezza e compassione che si collega a «gentling» (v. 5). «Silent», invece, richiama l'immagine della parola che 'respira' sul cervello, come se non producesse suono. Nel passaggio da «kind» a «silent» si ha, inoltre, uno spostamento da una qualità dell'animo ad un dato uditivo, prettamente sensoriale.

v. 7

MS 1924, Buffalo VI.B.5	Blind me in with in your deep dark embraces nearness, I dare beloved foe enemy of my will.
TYP 1924, Buffalo IV.A.4	Blind me with your dark nearness, O, have mercy, beloved enemy of my will!
TYP 1927, Huntington E.6.b	Blind me with your dark nearness, O, have mercy, beloved enemy of my will!
Testo pubblicato	Blind me with your dark nearness, O have mercy, beloved enemy of my will!

Nel manoscritto del 1924 coesistono più letture diverse; «with your deep embraces», da un lato, esprime una sensualità che potrebbe alludere ad una relazione sentimentale, dall'altro, fa riferimento ad una corporeità esplicita che scompare nelle redazioni successive. La 'concretezza fisica' cui allude «embraces» è trasformata in un'entità astratta, «dark nearness», che, attraverso l'elemento dell'oscurità, sembra motivare l'accecamento del parlante. L'interlocutore appare, quindi, 'oscurato' e reso impalpabile, indefinito e privo di materialità.

v. 7

MS 1924, Buffalo VI.B.5	I dare not now withhold deny answer the call I dread withstand the cold touch that I dread
TYP 1924, Buffalo IV.A.4	I dare not withstand the cold touch that I dread.

TYP 1927, Huntington E.6.b	I dare not withstand the cold touch that I dread.
Testo pubblicato	I dare not withstand the cold touch that I dread.

I termini «withhold» e «deny» indicano una forte opposizione alla chiamata: il parlante non osa contrastare il richiamo che teme. «I dare not answer» esprime una situazione diversa: il parlante è spaventato dal richiamo, ma questo, oltre ad intimorirlo, sembra attirarlo; non ha il coraggio di *accettare* la chiamata, probabilmente connessa alla 'parola' menzionata al v. 3. «Withstand» esprime un rifiuto più debole rispetto a «withhold»: significa, infatti, 'resistere' più che 'opporsi'. Si rafforza, quindi, l'attrazione per l'elemento di pericolo che è già implicita in «answer» ed è sottolineata l'impossibilità di trattenersi da parte del parlante.

Con la sostituzione di «call» con «touch» si passa, inoltre, da un elemento uditivo, la chiamata, ad uno tattile, il tocco freddo. È ribadita, quindi, per implicazione, 'l'assenza di suono' inserita tramite le sostituzioni ai vv. 3 («breathes») e 6 («silent love»). «Cold touch» presenta connessioni più esplicite all'idea di morte rispetto alla 'chiamata'; inoltre, la contraddizione insita nel provare attrazione per ciò che si teme è evidenziata dalla natura non gradevole del contatto.

v. 10

MS 1924, Buffalo VI.B.5	My life slow life. Bend down on deeper on me, threatening head,
TYP 1924, Buffalo IV.A.4	My slow life. Bend deeper on me, threatening head,
TYP 1927, Huntington E.6.b	My slow life. Bend deeper on me, threatening head,
Testo pubblicato	My slow life! Bend deeper on me, threatening head,

L'aggiunta dell'aggettivo «slow» qualifica la vita del parlante, che ha un ritmo lento, forse da intendersi come 'poco emozionante'. La sostituzione di «down» con «deeper», inoltre, presuppone che, nel secondo caso, la testa sia già chinata sul parlante. L'inserimento del punto esclamativo nel testo pubblicato, infine, rende più ferventi i toni della 'preghiera'.

v. 11

MS 1924, Buffalo VI.B.5	Proudly on by my abasement of my downfall abasement yet pitying, remembering
TYP 1924, Buffalo IV.A.4	Proud by my downfall, remembering, pitying
TYP 1927, Huntington E.6.b	Proud by my downfall, remembering, pitying
Testo pubblicato	Proud by my downfall, remembering, pitying

«Downfall» indica solamente una 'caduta morale', mentre «abasement» implica anche un'umiliazione, o sottomissione. Nel manoscritto del 1924 è inserita una frase avversativa («yet pitying, remembering»); la congiunzione scompare nei testi successivi, dove «remembering, pitying» potrebbero avere la funzione di subordinate temporali. La dislocazione dei gerundi, il cui ordine appare invertito nel dattiloscritto del 1924, sembra riprodurre il processo mentale della «threatening head»: prima rammenta il passato, poi, forse nel confrontarlo con la situazione attuale, prova un sentimento di pietà.

v. 14

MS 1924, Buffalo VI.B.5	They lay on earth, under sheltered enfolded by the night They lay on earth, nightfolded, folded by night, and I heard Together
TYP 1924, Buffalo IV.A.4	Folded by the night they lay on earth I heard
TYP 1927, Huntington E.6.b	Together, folded by the night, they lay on earth. I hear
Testo pubblicato	Together, folded by the night, they lay on earth. I hear

La prima stesura disponibile appare ampiamente rielaborata. Il verbo «sheltered» esprime un senso di protezione da parte della notte, che non emerge nelle scelte lessicali successive; probabilmente, in questo testo, l'oscurità rappresenta un rifugio dagli sguardi altrui. I verbi «enfolded» e «folded» indicano che la notte avvolge le persone, come in un abbraccio; l'aggiunta di «together» sottolinea ulteriormente l'unione e l'intimità. «Nightfolded» rappresenta un composto di invenzione dell'autore, nel quale l'unione dei due termini mette meno in evidenza l'elemento della notte; si può notare una progressiva tendenza a far risaltare «night» nel passaggio da «nightfolded», «folded by night» e «folded by the night».

v. 15

MS 1924, Buffalo VI.B.5	From far her low word breathed on my me, on my fading brain
TYP 1924, Buffalo IV.A.4	From far her low word breathe on my fading brain.
TYP 1927, Huntington E.6.b	From far her low word breathe on my breaking brain.
Testo pubblicato	From far her low word breathe on my breaking brain.

Nel manoscritto del 1924, la scelta di ripetere «my fading brain», anziché menzionare la prima persona in modo diretto («me»), crea un parallelismo con il v. 3; in entrambi i casi, il parlante allude a se stesso solamente attraverso sineddoche. Anche la sostituzione di «fading» con «breaking» sembra istituire e rafforzare un legame tra i due versi.

I dattiloscritti del 1924 e 1927 mantengono i possessivi, eliminati, invece, nelle espressioni analoghe al v. 3; è ritardata, quindi, la comprensione del testo da parte del lettore. Nelle redazioni più tarde, siamo informati solamente in chiusa di poesia del fatto che «la parola» è pronunciata dalla donna e che il cervello appartiene all'io poetico.

v. 16

MS 1924, Buffalo VI.B.5	And I come to you. Bend deep upon me, I am here. Come! Take me! I yield I yield, Bend deep upon me. I am here!
TYP 1924, Buffalo IV.A.4	<u>Come!</u> I yield. Bend deeper upon me. I am here.
TYP 1927, Huntington E.6.b	<u>Come!</u> I yield. Bend deeper upon me! I am here.
Testo pubblicato	<u>Come!</u> I yield. Bend deeper upon me! I am here.

«Come» non è sottolineato nel manoscritto del 1924; la presenza della sottolineatura, tuttavia, non è determinante ai fini di sciogliere l'ambiguità su chi proferisca l'invito. Anche se, in *Pomes Penyeach*, questo segnale testuale è solitamente associato con l'intervento di una fonte esterna (come, ad esempio, in «Simple»), non è chiara la funzione che assume in questo testo.

Nel primo stadio di elaborazione disponibile, è reso esplicito che il parlante si avvicina al proprio interlocutore; l'espressione «and I co-

me to you» sembrerebbe rafforzare l'ipotesi che l'imperativo «come!» sia pronunciato da un interlocutore, al cui richiamo il parlante non può che arrendersi. In VI.B.5, invece, la presenza di «take me!» di seguito a «come!» fa pensare che il parlante chieda al proprio interlocutore di raggiungerlo, rimanendo completamente passivo. È possibile, quindi, che sia avvenuto un mutamento nel ruolo dell'io poetico all'interno del manoscritto: in una prima redazione, egli si avvicina all'interlocutore; in una redazione successiva rimane immobile, e chiede che sia l'altro/a a spostarsi verso di lui. L'eliminazione di «take me», a partire dal dattiloscritto del 1924, aggiunge ulteriore ambiguità al verso.

v. 17

MS 1924, Buffalo VI.B.5	Subduer of pride, my only love, my anguish,
TYP 1924, Buffalo IV.A.4	Subduer, do not leave me. Only love, only anguish.
TYP 1927, Huntington E.6.b	Subduer, do not leave me. Only joy, only anguish,
Testo pubblicato	Subduer, do not leave me! Only joy, only anguish,

Il manoscritto del 1924 presenta la specificazione «of pride» che, oltre a creare un legame con il v. 11, chiarisce che l'interlocutore è l'artefice della caduta. Nella redazione dattiloscritta dello stesso anno, non è specificato in cosa consista la sottomissione; si aggiunge, inoltre, la richiesta di non essere lasciato. È evidenziato, così, l'atteggiamento ambivalente verso l'interlocutore, che provoca angoscia, ma anche attrazione, e suscita un desiderio di attaccamento. Nella prima stesura disponibile, la ripetizione del pronome possessivo connette in modo diretto i sentimenti all'io poetico; in seguito, è il termine «only» ad essere ripetuto e «my» è soppresso, creando più indeterminatezza.

Il termine «joy», eliminato al v. 4 nel 1927, è qui reinserito e sostituito a «love»: si tratta, quindi, di un fenomeno di dislocazione di un termine. L'indicazione affettiva nei confronti del «subduer» appare attenuata.

La complessità di «A Prayer» caratterizza anche il suo dossier e le modifiche apportate al testo; in particolare, il manoscritto del 1924 in Buffalo VI.B.5 è ampiamente rielaborato, e presenta simultaneamente una grande varietà di testi. Tuttavia questa caratteristica non è l'unica a rendere Buffalo VI.B.5 un documento di particolare interesse; i tre fogli su cui è redatta «A Prayer» si trovano all'interno di un notebook

di appunti per *Finnegans Wake*, alle pagine 11, 13 e 15. La compresenza del testo della poesia e delle annotazioni per il 'romanzo' sembra aver dato luogo a legami di varia natura tra le due opere, che vale la pena analizzare nel particolare.

Notebook Buffalo VI.B.5

Il notebook Buffalo VI.B.5 è costituito da novanta fogli, non tutti annotati; il documento contiene soprattutto appunti per *Finnegans Wake*, ma vi sono anche trascritti versi di altri autori (fogli 83, 121, 123 e 125) e sono presenti appunti personali (ad esempio un 'messaggio' a Nora, nel foglio 57).

Nella stesura delle annotazioni, che sono scritte a matita, pastello e inchiostro, sono riscontrabili anche calligrafie diverse da quella di Joyce: i problemi alla vista, evidentemente, lo avevano costretto ad avvalersi di aiuti esterni. Molte annotazioni sono barrate in pastello rosso, arancione, verde e marrone, oppure a matita.⁸⁵

Il notebook è generalmente datato 1924; nel foglio 39, un appunto è completo di riferimenti di giorno, mese ed anno: «Today 16 of June 1924 twenty years after. Will anybody remember this date».⁸⁶ Buffalo IV.B.5 sembra contraddistinto dal 'carattere privato' di parte delle annotazioni, che variano da informazioni biografiche a riferimenti ad altre opere dell'autore. Il tema dominante in appunti e note è sempre la perdizione, o caduta nel peccato. Ad esempio, Joyce annota un sogno, che si conclude con l'espressione «good God/ cry of shame/ & horror/ she only 15» (foglio 107), inserisce una trascrizione della poesia «Ebauche d'un serpent» di Paul Valéry (fogli 113, 115, 117) ed un ironico riferimento a Milton: «Paradise Lost worst consequence of origin[al] sin (Chesterfield)» (foglio 108).⁸⁷ Non priva di attinenza con la tematica sottesa agli appunti, «A Prayer» è annotata nei fogli 11, 13 e 15 del notebook:⁸⁸

⁸⁵ Cfr. anche P. Spielberg, *James Joyce's Manuscripts and Letters at the University of Buffalo: A Catalogue*, Buffalo, University of Buffalo, 1962, p. 103. Le informazioni sui materiali di scrittura sono tratte da questo testo.

⁸⁶ Cfr. D. Hayman, «Preface», in *JJA*, 30, p. xi.

⁸⁷ *Ivi*, pp. xii-xiii.

⁸⁸ La seguente trascrizione è basata sul facsimile in *JJA*, 1, pp. 198-200. Le parole eliminate in favore di un altro vocabolo sono segnate con un tratto orizzontale, i termini sostituiti sono in grassetto, i termini sostituiti e nuovamente cancellati sono in grassetto barrato, i termini aggiunti sono in corsivo, le parole difficilmente decifrabili sono seguite da un asterisco e la fine di ciascun foglio è segnalata con il simbolo «#».

Again!

Come, ~~yield~~, give, yield all your ~~force strength~~ to me,

From far I hear the low word ~~wanderer~~^{*89}

From far ~~the one~~ low word ~~speaks touches~~ to my quaking brain

The cruel joy, submission's misery,

Gentling her awe as to a soul predestined

~~Kind love~~ //

Cease, silent love, my doom!

—
Blind me

Karrosse Karredge

#

Blind me ~~in with in~~ your ~~deep dark embraces~~ nearness,

~~I dare beloved foe enemy~~ of my will.

I dare not now ~~withhold deny answer the call I dread~~ withstand the cold
touch that I dread

Draw from me still

My ~~life slow life~~. Bend ~~down on~~ deeper

on me, threatening head,

~~Proudly on by my abasement of my downfall~~ abasement yet Pitying, re-
membering

Him who is, him who was.

#

Again!

~~They lay on earth, under sheltered enfolded by the night~~

~~They lay on earth, nightfolded, folded by night, and I heard~~

~~Her word~~

~~Together~~ Folded by the night they lay on earth I heard

From far her low word breathed on ~~my me, on my fading brain~~

~~Come~~

~~And I come to you. Bend deep upon me, I am here.~~

Come! ~~Take me! I yield I yield~~, Bend deep upon me. I am here!

Subduer of pride, my only love, my anguish,

Take me, save me, soothe me, O spare me!

Si può ipotizzare che Buffalo VI.B.5 sia una delle prime stesure della poesia: il testo è ampiamente modificato, soprattutto attraverso

⁸⁹ La parola è scarsamente leggibile, poiché è barrata con un ampio tratto: potrebbe trattarsi di «wanderer», «wonderer», o «wounderer».

aggiunte e sostituzioni apportate in corso di scrittura. Non sussistono, tuttavia, elementi sufficienti per determinare se possa trattarsi della prima redazione in assoluto.

Il foglio 11 contiene la prima strofa di «A Prayer», ancora priva di titolo; nel manoscritto, la calligrafia va progressivamente ampliandosi, come se si trattasse di una scrittura impulsiva e frettolosa. L'intero secondo verso è cancellato e sostituito, altre sostituzioni di singoli termini sono apportate avvalendosi del margine superiore del foglio. In un primo momento, sembra che Joyce pensasse di concludere la strofa al v. 5; si può ipotizzare, infatti, che il v. 6 sia stato aggiunto dopo che l'autore aveva già tracciato la linea orizzontale per segnare la fine della strofa. Il termine della prima stanza appare, di fatto, marcato per due volte: il primo tratto orizzontale, cancellato, precede il v. 6, sotto al quale il segno è poi ripetuto.

In calce al foglio, in calligrafia più piccola rispetto al resto del testo, sono 'anticipate' le prime due parole della strofa successiva della poesia, «Blind me». Accanto, compaiono due termini scritti verticalmente rispetto alla pagina, «Karosse» e «Karredge». I due vocaboli, molto probabilmente destinati ad essere inseriti in *Finnegans Wake*, sono parzialmente scritti sopra i versi e segnati con un tratto differente: è pensabile che si tratti di un'annotazione avvenuta successivamente alla stesura di «A Prayer» e non connessa con la poesia.⁹⁰

Il foglio 13 contiene la seconda strofa di «A Prayer»; vi è ripetuto anche l'imperativo «Blind me», già annotato nel recto precedente. Le cancellazioni e sostituzioni sono molto numerose e le dimensioni dei caratteri aumentano ulteriormente. Alcuni termini sono sovrapposti ad altri e le modifiche occupano gran parte dello spazio tra i versi. Anche la conclusione di questa stanza è segnalata attraverso una linea orizzontale; la terza strofa della poesia compare nel foglio 15 del notebook, similmente caratterizzato da numerose trasformazioni del testo in fase di scrittura: il primo verso è cancellato e sostituito per tre volte.

Buffalo VI.B.5 è un documento unico nel dossier di *Poems Penyeach*; di nessuna altra poesia ci è giunto uno stadio compositivo iniziale. Il materiale disponibile si colloca, di solito, in una fase di elaborazione decisamente più avanzata e non presenta, ad esempio, cambiamenti apportati in corso di scrittura. Il manoscritto in questione è contraddistinto principalmente da aggiunte e sostituzioni; è interessante

⁹⁰ «Karosse» potrebbe essere stato modificato e inserito in FW II.1: «sempry Lot-ta Karssens» (FW 241.33). Altri due termini simili ricorrono in FW 339.06 («carrse») e 339.14 («Karr»).

notare che il fenomeno dell'aggiunta interessa solo raramente gli altri dossier delle poesie. Non è da escludere, quindi, che l'ampliamento caratterizzasse le fasi di elaborazioni iniziali dei versi.

Ad accrescere l'interesse dei documenti, i tre fogli sui quali è redatta «A Prayer» sono preceduti e seguiti da appunti per *Finnegans Wake*. Pare che la coesistenza delle due opere sulle stesse pagine abbia dato luogo a fenomeni di influenza reciproca più o meno intenzionali; i versi presentano legami con il 'romanzo' che non sarebbero, altrimenti, immediatamente percepibili.

La poesia, come già detto, compare priva di titolo nel notebook; tuttavia, il foglio 17, vale a dire il recto immediatamente successivo a quelli in cui sono annotati i versi, contiene la seguente porzione di testo, tra gli appunti per *Finnegans Wake*:

A Prayer = S.P. Breastplate⁹¹

È possibile che Joyce abbia tratto ispirazione da questo appunto nella scelta del titolo per la poesia, se non altro inconsciamente, dato che il segmento di testo compariva nell'immediata prossimità dei versi. L'annotazione è stata poi reimpiegata nella stesura di *Finnegans Wake* II.1, ampiamente modificata:

But, by Jove Chronides, Seed of Summ, after at he had bate his *breastplates* for, forforget, forforgetting his birdsplace, it was soon that, that he, that he rehad himself. By a *prayer*? No, that comes later. (FW 231:23-7, corsivi miei)

Il contesto in cui compaiono i termini «a prayer» e «breastplates» è ricco di riferimenti poetici: a poche righe di distanza, Joyce inserisce una parodia della prima poesia da lui composta, «Et tu, Healy» (FW 231.5-8); compaiono, contigue, allusioni a poeti, ad esempio Shelley (FW 231.12-3), le espressioni «pumme» (FW 230.36) e «petty» (FW 231.3), che significano anche 'pome' e 'penny', e la esplicita menzione di «poetry» (FW 230.24). La presenza di «A Prayer» sul notebook VI.B.5, quindi, potrebbe aver influenzato la stesura di *Finnegans Wake*, ispirando in parte i numerosi riferimenti all'arte poetica.

Attraverso il titolo della poesia si istituisce un legame lessicale e genetico tra le due opere; ma ancora più notevole è il fatto che alcuni *patterns* stilistici e strutturali di *Finnegans Wake* sembrano aver influito sulla composizione dei versi. Il romanzo e la poesia appaiono, infatti, accomunati dalla iterazione di serie costituite da tre, o quattro

elementi. Ad esempio, l'ultimo verso di «A Prayer» è costituito da quattro imperativi («Take me, save me, soothe me, O spare me!»), formula che richiama espressioni come «Harry me, marry me, bury me, bind me» in *Finnegans Wake* (414.31-2), allusive dei tre cicli, più il ricorso, teorizzati dalla filosofia di Giovanbattista Vico. Proprio in relazione al pensiero di Vico, *Finnegans Wake* è costruita su una struttura tri-quadripartita ed è suddivisa in tre libri più un quarto (il 'ricorso'). La struttura della poesia è, parimenti, tripartita: consta di tre stanze, in ciascuna delle quali sono presenti altri gruppi di tre o quattro elementi. La prima strofa di «A Prayer», infatti, contiene tre verbi imperativi, «come, give, yield» (v. 2), seguiti da un quarto, «Cease» (v. 6); nella seconda strofa, sono presenti «blind me», «have mercy» (v. 7), «draw from me» (v. 9), «bend [...] on me» (v. 10); infine, nella terza strofa, oltre ai quattro imperativi nell'ultimo verso, compaiono altri tre verbi, sempre nel modo imperativo: «come», «bend» (v. 16) e «do not leave me» (v. 17). La ripetizione di «Again!» sembra altresì indicare il susseguirsi e ripetersi di un ciclo immutabile.

È possibile affermare, quindi, che «A Prayer» e *Finnegans Wake* siano legate a vari livelli: geneticamente, per la compresenza delle annotazioni compositive delle due opere nello stesso notebook, lessicalmente, per il probabile re-impiego di appunti del romanzo come titolo della poesia; strutturalmente, infine, per le analogie formali legate alla tri-quadripartizione e iterazione di elementi affini in configurazioni simili.

⁹¹ JJA, 30, p. 10. «S.P.» è un'abbreviazione per «Saint Patrick».

V. The capture of uncertain comets

La seconda tendenza che caratterizza i processi compositivi dei *pomes* consiste nel progressivo inserimento di ambiguità nel testo, soprattutto attraverso fenomeni di 'spersonalizzazione' delle figure poetiche. Si è visto che il graduale 'oscuramento' dei versi nel corso della rielaborazione spesso coesiste con l'altra caratteristica tipica della scrittura di *Pomes Penyeach*, già definita 'intertestuale'. Esempari per illustrare la concomitanza delle due tendenze sono le poesie «Tilly», «Tutto è Sciolto», «A Memory of the Players in a Mirror at Midnight» e «A Prayer», che presentano sia connessioni con altre opere di Joyce, sia l'inserimento di elementi di indeterminatezza del testo.

Come già menzionato, nel testo pubblicato di «Tilly» è soppresso ogni riferimento alla familiarità del mandriano con il percorso che compie con gli animali e, nel 1927, la chiusa della poesia è trasformata in un'immagine simbolica di difficile interpretazione. In «Tutto è Sciolto», la sostituzione di pronomi possessivi con articoli (v. 5) determina un ritardo nell'attribuzione dei dettagli fisici descritti ad una figura femminile; in «A Memory of the Players in a Mirror at Midnight», al contrario, è proprio l'inserimento di un pronome possessivo femminile in terza persona («Will choose her what you see to mouth upon», v. 11) ad instaurare una complessità semantica nel verso, che si apre a molteplici letture. Il dossier di «A Prayer», infine, presenta vari fenomeni volti a rendere più ambiguo il testo, quali, ad esempio, eliminazioni di pronomi personali.

Le poesie «On the Beach at Fontana», «Simples», «She weeps over Ragoon» e «Bahnhofstrasse» presentano simili procedimenti di progressivo oscuramento del testo; anche in questi dossier, i cambiamenti apportati a pronomi e articoli si rivelano fondamentali nel produrre un effetto di maggiore indeterminatezza, o nel ritardare la comprensione del lettore. Ciò nondimeno, la tendenza intertestuale è rilevabile anche in queste poesie, in modi più o meno espliciti: «On the Beach at Fontana», «Simples» e «Bahnhofstrasse» presentano connessioni

con *Ulysses*, mentre «She weeps over Ragoon» entra in relazione con il racconto «The Dead» in *Dubliners*.

«On the Beach at Fontana» è documentata in due manoscritti del 1918-19 e 1919 circa (Buffalo IV.A.1 e Huntington E.6.b) e due dattiloscritti, entrambi del 1927 (British Library Add.MS 57349, folio 23 e Huntington E.6.b). Anche il dossier di «Simples» consta di quattro documenti; il primo materiale disponibile è un dattiloscritto del 1915 (Cornell 54). Due manoscritti, datati 1918-19 e 1919 circa, sono conservati rispettivamente in Buffalo IV.A.1 e Huntington E.6.b; quest'ultima raccolta include anche un dattiloscritto del 1927. Di «She weeps over Ragoon» ci sono giunte due copie dattiloscritte del 1915 (Cornell 54), due manoscritti del 1918-19 e 1919 circa (Buffalo IV.A.1 e Huntington E.6.b) ed un dattiloscritto del 1927 (Huntington E.6.b).

L'elaborazione di «Bahnhofstrasse» è testimoniata oggi in tre documenti: in Buffalo IV.A.1 è conservato un manoscritto del 1918-19, mentre la collezione Huntington E.6.b include un manoscritto del 1919 ed un dattiloscritto del 1927. Il manoscritto Buffalo IV.A.1 presenta in calce le indicazioni «Basel: 1918», sebbene in quell'anno lo scrittore dimorasse a Zurigo, in Universitätstrasse, ed il titolo della poesia stessa richiami una via principale di questa città.

Proprio il termine «Bahnhofstrasse» è riportato erroneamente nella documentazione in Huntington E.6.b, intitolata «Banhofstrasse». Questa svista, apparentemente banale, ben esemplifica le possibili implicazioni, o pulsioni inconsce, dell'errore autoriale. In inglese, 'ban', infatti, ha un significato molto vicino a 'exile', rimandando all'esilio volontario di Joyce dall'Irlanda. Tale lapsus può essere spiegabile anche alla luce del fatto che il 25 maggio 1918, lo stesso anno di composizione di «Bahnhofstrasse», *Exiles* fu pubblicato da Richards in Inghilterra e da Huebsch negli Stati Uniti: l'idea del 'bando' doveva essere, in quel periodo, al centro dei pensieri dell'autore.

1. «On the Beach at Fontana»

Wind whines and whines the shingle,
The crazy pierstake groan;
A senile sea numbers each single
Slimesilvered stone.

From whining wind and colder
Grey sea I wrap him warm
And touch his trembling fineboned shoulder
And boyish arm.

Around us fear, descending
Darkness of fear above
And in my heart how deep unending
Ache of love! (PP 47)

«On the Beach at Fontana», composta di tre strofe a rima alternata, si apre con un paesaggio marittimo nel quale non emergono figure umane: è descritta, infatti, solo la percezione che il parlante ha dello spazio circostante. I rumori del vento, dei ciottoli e dei piloni sono come lamenti («whines», v. 1, «groan», v. 2), le allitterazioni di /w/ e di fricative che caratterizzano la stanza sembrano evocare i suoni del vento e del mare; «w» costituisce, inoltre, una rappresentazione grafica dell'onda. Il movimento ondoso è anche suggerito attraverso il chiasmo: il v. 1, infatti, è costruito simmetricamente con l'inversione di soggetto e verbo.

Nella seconda quartina, si esplicita l'io poetico (v. 6) in rapporto ad un «him», una terza persona di cui non è possibile ricostruire il referente: non è presente alcun elemento che consenta l'identificazione di questa figura, eccetto la descrizione del suo fragile braccio e della spalla. Nell'ultima stanza, la prima e la terza persona sono uniti in un «us» inclusivo (v. 9), mentre gli ultimi due versi riguardano il solo parlante («my heart», v. 11) e la sua sensazione («ache of love», v. 12). L'associazione dell'oscurità con la paura suggerisce che la percezione dello spazio da parte del parlante sia simbolica di una situazione interiore.

La critica attribuisce comunemente a questa poesia una forte matrice autobiografica, riconoscendo nelle due figure presso il mare l'autore James Joyce ed il figlio Giorgio.¹ All'origine di tale interpretazione è anche un evidente collegamento tra i vv. 7-8 della poesia ed alcuni appunti 'personali' nel «Trieste notebook»:²

Giorgino

You were a few minutes old. While the doctor was drying his hands I

¹ Cfr. F. Gozzi, *op. cit.*, pp. 161-2 e J.C.C. Mays, «Notes», in J. Joyce, *Poems and Exiles*, cit., p. 291.

² Spesso definito anche «alphabetical notebook», il «Trieste notebook» è contrassegnato Cornell 25:1-48 e riprodotto in *JJA*, 7. Il manoscritto comprende appunti su fogli simili a quelli di una rubrica telefonica: Joyce, infatti, ha utilizzato 48 'schede', nelle quali ha suddiviso gli appunti per argomento; ogni argomento è indicato da un 'titolo', posto a capo di ciascuna sezione di appunti. Infine, i vari 'titoli' sono stati ordinati alfabeticamente. Ad esempio, alla lettera «D» corrispondono «Dedalus (Stephen)» e varie porzioni di testo riguardanti questo personaggio (Cornell 25:7).

walked up and down with you, humming to you. You were quite happy, happier than I.

I held him in the sea at the baths of Fontana and felt with humble love the trembling of his frail shoulders: *Asperge me, Domine, hyssopo et munda-bor: lavabis me et super nivem dealbalor*. Before he was born I had no fear of fortune.³

Il brano costituisce una riflessione sulla nascita del figlio Giorgio, avvenuta il 26 luglio 1905. I bagni Fontana sono strettamente legati a questo evento: lo scrittore aveva pianificato di trascorrervi un pomeriggio, ma fortunatamente anticipò il proprio rientro a casa, trovando Nora in preda alle doglie.⁴

Indubbiamente la poesia contiene echi di questo brano e di queste riflessioni; tuttavia, espressioni tratte dalla stessa annotazione del «Trieste notebook» compaiono anche in *Ulysses* («Before born babe bliss had», U 502.7). Gli appunti del notebook sembrano essere reimpiegati per entrambe le opere, rafforzando l'idea che le immagini descritte in «On the Beach at Fontana» non offrano necessariamente una mera rappresentazione di Joyce e del figlio. Mi pare, anzi, che il contesto dei versi sia molto più ampio: attraverso una serie di allusioni, si propone una riflessione sull'avanzare dell'età umana, all'interno della quale il rapporto padre/figlio emerge da molteplici prospettive.

Nella descrizione del porto, ad esempio, «crazy» può avere il significato di «malfermo», «rotto»; la sua prossimità con «senile», però, mette in luce un collegamento semantico tra i due termini, dal momento che entrambi hanno anche l'accezione di «senile», «mentalmente confuso». Il verbo «numbers» (v. 3) può far pensare alla lentezza tipica dell'età avanzata: il mare passa sulle pietre sfiorandole ad una ad una. Inoltre, i sassi che il mare «conta» sono caratterizzati dal colore grigio, per l'esattezza argento («slimesilvered», v. 4) ed il mare è definito «grey», al v. 6; questo colore è comunemente legato all'incanutimento.

Il verbo «numbers», associato alle pietre in riva al mare, ricorda le «unnumbered pebbles» in «Proteus» (U 50.23); in entrambi i casi, sebbene in modo più evidente nel romanzo, è presente un richiamo

all'opera di Shakespeare. In *King Lear* compare un'espressione simile: «[...] the murmuring surge/ That on the unnumbered idle pebbles chafes/ Cannot be heard [...]».⁶ Nella tragedia, la scena sulla spiaggia vede protagonisti padre e figlio; l'anziano genitore, Gloucester, cieco, vorrebbe gettarsi dal Dover Cliff, ma il figlio, che lo guida senza farsi riconoscere, gli fa credere che la spiaggia sia la cima della scogliera. Egli aiuta poi il padre prendendogli il braccio («Give me your arm»⁷), così come, nella poesia, il parlante tocca il «boyish arm» (v. 8) della persona che lo accompagna.

L'idea della senilità è ripresa al v. 7: «his trembling fineboned shoulder» suggerisce nuovamente la fragilità dell'anziano. «Boyish arm», al verso successivo, sembra cambiare radicalmente la rappresentazione dell'insieme, modificando l'immagine in quella di un bambino. Emerge, però, un'ambiguità: «boyish» potrebbe anche significare «boy-like», indicando la rassomiglianza del braccio a quello di un ragazzino, senza implicare che l'arto appartenga ad una persona giovane.

I vv. 7 e 8 introducono, quindi, una molteplice lettura della poesia: non è possibile stabilire con certezza se il parlante si trovi in compagnia di un bambino, o di un anziano. Il tema del rapporto padre-figlio, introdotto già dal riferimento a *King Lear*, è sviluppato in una duplice direzione: l'io poetico appare simultaneamente nel ruolo di padre e di figlio, dal momento che al suo fianco potrebbe esserci tanto un bambino, quanto un anziano.

Vale la pena di evidenziare che «On the Beach at Fontana» condivide due connessioni con *Ulysses*, probabilmente determinate dall'impiego delle stesse fonti nelle opere: infatti, poesia e romanzo presentano relazioni con il «Trieste notebook» e con *King Lear* di Shakespeare. Ancora una volta, quindi, si viene a creare una rete intertestuale che, in modo più o meno diretto, connette tra loro sia le opere di Joyce, sia testi di altra origine.

Modifiche testuali

«On the Beach at Fontana» presenta alcuni cambiamenti nella punteggiatura, che non sembrano apportare trasformazioni di particolare rilievo: il manoscritto del 1919 e il dattiloscritto del 1927 presentano una virgola dopo «groan» (v. 2); nel manoscritto del 1918 sono inseriti

³ Dal «Trieste Notebook», trascritto in R. Scholes and R. M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp.98-9.

⁴ R. Ellmann, *op. cit.*, p. 204.

⁵ «Senile» è definito dall'*Oxford English Dictionary*: «having the infirmity, weakness, diseases of old age, esp. a loss of mental faculties, spec. afflicted with senile dementia» (corsivi miei). Cfr. *The Oxford English Dictionary*, cit.: «Senile».

⁶ W. Shakespeare, *The History of King Lear* (The Quarto Text), 4.5, Sc.20: 21-2; Cfr. W. Shakespeare, *The complete Works*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 933.

⁷ *Ivi*, Sc. 20: 64, p. 934.

due punti in chiusura del v. 10 e, al v. 12, tutti i testi, escluso quello pubblicato, presentano un punto anziché un punto esclamativo.

Le modifiche più rilevanti interessano, invece, i vv. 7-8 della poesia, il cui testo subisce importanti trasformazioni attraverso la dislocazione di due aggettivi:

v. 7

MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	And touch his fineboned boyish shoulder
MS 1919 ca., Huntington	And touch his trembling fineboned shoulder and b
TYP 1927, BL57349-23	And touch his trembling fineboned shoulder
TYP 1927, Huntington	And touch his trembling fineboned shoulder
Testo pubblicato	And touch his trembling fineboned shoulder

v. 8

MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	And trembling arm.
MS 1919 ca., Huntington	And boyish arm.
TYP 1927, BL57349-23	And boyish arm.
TYP 1927, Huntington	And boyish arm
Testo pubblicato	And boyish arm

A partire dal testo del 1919 in Huntington, «boyish» modifica «arm» anziché «shoulder» ed è dislocato al verso successivo. Tale spostamento ritarda la comparsa del vocabolo, creando un maggiore senso di sorpresa nel lettore: si incontra l'aggettivo «boyish» dopo termini che implicano riferimenti all'anzianità. La modifica attribuisce, quindi, maggiore ambiguità ai versi, mettendo in luce come «boyish» possa indicare una qualità del braccio, anziché la sua appartenenza.

Oltre alla trasformazione dei versi centrali, il dossier di «On the Beach at Fontana» presenta una sostituzione al v. 11:

v. 11

MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	And in my heart how sweet unending
MS 1919 ca., Huntington	And in my heart how deep unending
TYP 1927, BL57349-23	And in my heart how deep unending
TYP 1927, Huntington	And in my heart how deep unending
Testo pubblicato	And in my heart how deep unending

Dal testo del 1919, il pathos delle poesie risulta accresciuto; l'ossimoro «sweet [...] ache» è sostituito dal riferimento alla profondità del sentimento, che così sembra «scavare» nell'animo del parlante, perdendo la connotazione parzialmente positiva. «Deep» crea una di-

mensione spaziale per l'emozione, da affiancare a quella temporale, suggerita da «unending».

Centrali appaiono, comunque, le modifiche apportate ai vv. 7-8 di «On the Beach at Fontana», che inseriscono un elemento di ambiguità e aprono il testo della poesia a molteplici livelli di lettura. Nelle stesure più tarde, le figure di un anziano e di un bambino si sovrappongono e coesistono, suggerendo un intero percorso di vita, che vede l'uomo passare dal ruolo di figlio a quello di genitore. In un certo senso, «On the Beach at Fontana» può essere accostata a «Ecce Puer», in cui il parlante sembra sentire di essere nel mezzo della propria vita, mentre assiste alla nascita di un nipote e alla contemporanea morte del padre. Il tema del cambiamento, fonte di gioia e sofferenza ad un tempo, è al centro di entrambe le poesie. Rispetto ad «Ecce Puer», in «On the Beach at Fontana» è attribuita particolare enfasi al ruolo protettivo che la «generazione di mezzo» assume nei confronti dei più giovani come dei più anziani e, per implicazione, del nuovo come del vecchio.

2. «Simple»

*O bella bionda,
Sei come l'onda!*

Of cool sweet dew and radiance mild
The moon a web of silence weaves
In the still garden where a child
Gathers the simple salad leaves.

A moon dew stars her hanging hair
And moonlight kisses her young brow
And, gathering, she sings an air:
Fair as the wave is, fair, art thou!

Be mine, I pray, a waxen ear
To shield me from her childish croon
And mine a shielded heart for her
Who gathers simples of the moon. (PP 48)

«Simple» è costituita da tre quartine a rima alternata, precedute da un'epigrafe di due versi, in italiano, che richiama una canzone popolare del Trentino,⁸ nella canzone originale, però, solo i capelli della ragazza

⁸ «Come porti i capelli/ bella bionda!/ Tu li porti/ alla bella marinara!/ Tu li porti/ come l'onda/ come l'onda/ in mezzo al mar!». Cfr. J.C.C. Mays, «Notes», in J. Joyce, *Poems and Exiles*, cit., p. 292.

sono associati all'onda, mentre l'epigrafe e il v. 8 della poesia suggeriscono che sia l'intera persona a far pensare al movimento ondoso.

Il titolo della poesia può assumere differenti significati: «simple» indica semplicità, schiettezza, ma anche innocenza o ingenuità; al plurale, il termine designa comunemente i medicamenti naturali, ovvero le erbe curative. Quest'ultima è certamente l'accezione primaria di «simples» nella poesia,⁹ ma si gioca anche sull'ambiguità del vocabolo, che compare come aggettivo al v. 4. La molteplicità di significati cui il titolo rimanda istituisce un collegamento tra l'innocenza della bambina, l'ordinarietà del gesto che compie, la genuinità delle foglie d'insalata ed i «simples of the moon» (v. 12), il cui significato non è del tutto chiaro.

I rimedi naturali sono menzionati anche in *Ulysses*: Bloom serba una patata nella tasca della giacca, una sorta di talismano, forse per la credenza che attribuisce a questo ortaggio, portato crudo sulla persona, la facoltà di guarire dai disturbi reumatici. Il termine «simples» compare nell'episodio «Lotus Eaters», in cui è frequentemente menzionato l'impiego di erbe per curare le malattie:

The first fellow that picked an herb to cure himself had a bit of pluck. Simples. Want to be careful. Enough stuff here to chloroform you. Test: turns blue litmus paper red. Chloroform. Overdose of laudanum. Sleeping draughts. Lovephiltres. (U 104.8-12)

In *Ulysses*, è sottolineato un elemento di pericolo in rapporto alle erbe curative; sono in grado di nuocere e di annullare la volontà, o la coscienza. La presenza del vocabolo «lovephiltres» nello stesso contesto in cui si parla di rimedi casalinghi, inoltre, attribuisce a questi ultimi un'aura di magia, la stessa che sembra emergere dai versi della poesia: il gesto di raccogliere foglie d'insalata alla luce lunare sembra appartenere ad una sorta di superstizione.

Sottolineare la duplice natura dei «semplici» rientra, inoltre, in una tradizione folklorica e poetica, espressa in modo esemplare in *The Quest of Cinthia* di Michael Drayton:

Of simples in these groves that grow,
We'll learn the perfect skill,
The nature of each herb to know
Which cures and which can kill.¹⁰

⁹ Tale significato è suggerito in particolare dalla menzione di «salad leaves» (v. 4) ed «simples» (v. 12).

¹⁰ M. Drayton, *The Quest of Cinthia*, II.626, citato in *The Folk-Lore Journal*, 2, 5, 1884, p. 145.

La prima strofa di «Simples» presenta un'immagine notturna di un giardino dove «a child» (dapprima non è possibile stabilire se si tratti di un bambino, o di una bambina) coglie alcune foglie d'insalata. L'ambiente appare quieto e protetto («sweet» e «mild», v. 1, «silence», v. 2, «still», v. 3): il giardino, luogo chiuso dove la natura è sottomessa, può essere simbolo di una vita non ancora affrontata pienamente, in tutte le sue difficoltà.

La seconda quartina chiarisce che si parla di una bambina, e si delinea un rapporto tra lei e la luna; si tratta di una relazione quasi affettiva, o protettiva, dal momento che l'astro «stars her [...] hair» (v. 5) e «kisses her [...] brow» (v. 6). L'ultimo verso riprende l'epigrafe della poesia, costituendo una sorta di traduzione dell'italiano «O bella bionda/ Sei come l'onda!».¹¹

Nell'ultima quartina emerge l'io poetico, che in un'invocazione supplica di essere difeso dal canto della bambina attraverso un orecchio di cera e un cuore «corazzato» (v. 9). La necessità di tale protezione fa supporre una capacità della bambina di ammaliare; richiama, inoltre, l'episodio delle sirene nell'*Odissea* di Omero, nel quale Ulisse dispone che i membri del proprio equipaggio si difendano dal canto di tali creature con tappi di cera.¹²

L'associazione tra la bambina e la sirena richiama e chiarisce parzialmente anche l'epigrafe della poesia, in cui si stabilisce una relazione tra donna e onda, ribadita anche al v. 8. In «Simples», la «sirena» intona un «childish croon» (v. 10), che non è propriamente un canto, ma una sorta di «cantilena»; l'immagine è, comunque, quella di una *femme-enfant* dal fascino irresistibile, che ricorda il personaggio femminile di «Tutto è Sciolto».

La duplicità della figura femminile, ad un tempo innocente bambina e temibile incantatrice, è strettamente connessa al concetto dei «semplici» espresso da Bloom in *Ulysses*; i rimedi naturali, apparentemente i più genuini, sono potenzialmente dannosi, a volte persino letali. È sottolineato, quindi, l'elemento di pericolo sotteso alle immagini di «Simples», che sembrano suggerire quanto possa rivelarsi ingannevole un'apparenza pura e innocua. L'ultima strofa capovolge la percezione iniziale della bambina; in chiusa di poesia, la semplice creatu-

¹¹ Il termine «fair» significa sia «bella» sia «bionda» e sembra quasi racchiudere in un solo vocabolo l'espressione costituita da aggettivo e sostantivo nella canzone popolare («bella bionda»).

¹² «De' compagni incerei senza dimora/ le orecchie di mia mano [...]»; libro XII, vv. 230-1. Cfr. Omero, *Odissea*, Milano, Mondadori, 1947, p. 217.

ra che coglie insalata nel giardino appare quasi una figura edenica, il cui canto, come suggerisce Kuberski, «is cure [...] and poison».¹³

Oscar Schwarz, allievo di Joyce, testimonia che l'autore dedicò «Simple» alla figlia Lucia;¹⁴ tuttavia, la dedica non implica che l'immagine della bambina rappresentata in questi versi *corrisponda* a Lucia, come suggeriscono ad esempio Fagnoli e Gillespie:¹⁵ probabilmente la figlia fu solo fonte di ispirazione. La figura della 'innocente seduttrice' potrebbe, piuttosto, avvicinarsi a Issy in *Finnegans Wake*, altra ragazzina caratterizzata dal contrasto tra innocenza e sensualità. Van der Weel e Hisgen propongono un'interpretazione condivisibile dei versi, sottolineando un'evoluzione nell'immagine della bambina, che da creatura semplice e innocente acquisisce progressivamente un fascino 'adulto', dal quale è necessario difendersi:

The girl in «Simple» [...] receives her initiation from the moon, a first step toward dark consciousness of her instincts and loss of innocence.¹⁶

La luna ha, infatti, una connessione simbolica con la ragazza e sembra avere un'influenza su di lei: probabilmente le dona la capacità di sedurre. Alcuni brani di *Ulysses* presentano legami affini tra l'astro e la femminilità, rivelando possibili significati impliciti in «Simple»:

How many women in Dublin have it today? Martha, she. Something in the air. That's the moon. (U 479.20-1)

What special affinities appeared to him to exist between the moon and woman?

Her antiquity in preceding and surviving successive tellurian generations: her nocturnal predominance [...] (U 823.27-30)

L'astro è tradizionalmente associato alla variabilità, al mutamento di forma attraverso fasi diverse; si può collegare sia alla ritmicità dei cicli mestruali, sia alla trasformazione e alla crescita in generale. È lecito supporre, quindi, che in «Simple» la luna indichi lo sbocciare della femminilità e del fascino della ragazzina, descritta nel momento

¹³ P. Kuberski, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴ R. Ellmann, *op. cit.*, p. 382.

¹⁵ N. Fagnoli, A. Nicholas, M.B. Gillespie, *James Joyce from A to Z: The Essential Reference to His Life and Writings*, New York, Facts on File, 1996, p. 57.

¹⁶ A. Van der Weel, R. Hisgen, «The Wandering Gentile: Joyce's Emotional Odyssey in *Pomes Penyeach*», in M. Beja e D. Norris (a cura di), *Joyce in the Hibernian Metropolis*, Columbus, Ohio State University Press, 1996, p. 170.

in cui la sua capacità di sedurre si sviluppa. La mutazione, l'incantamento e l'apparenza ingannatrice sono alla base della poesia; ciò che può sembrare 'semplice' si rivela irto di pericoli, quasi a negare l'esistenza di una sola essenzialità: la natura delle cose appare composita e tutto subisce, o provoca, cambiamenti.

Modifiche testuali

A partire dal manoscritto Buffalo IV.A.1, del 1918-19, nei testi predominano i suoni in /w/ al v. 2; la stesura del 1915 presenta, invece, allitterazione di /s/ (in «subtle silence»):

v. 2

TYP 1915, Cornell 45	The moon her subtle silence weaves
MS 1918-19, Buffalo IV.A.I	The moon a web of silence weaves
MS 1919 ca, Huntington	The moon a web of silence weaves
TYP 1927, Huntington	The moon a web of silence weaves
Testo pubblicato	The moon a web of silence weaves

Graficamente il simbolo «w» ricorda l'onda e, considerato che ricorre due volte anche nel primo verso, può rappresentare un legame con l'epigrafe della poesia: lo stesso vocabolo «weaves» 'contiene' in sé «wave».

L'introduzione di «web» rafforza, inoltre, la metafora della tessitura. Nel testo del 1915 la tela non è menzionata esplicitamente, ma vi si allude attraverso la menzione di una sua qualità, la finezza («subtle»). Nella stessa stesura, il pronome personale «her» implica che la luna è personificata, oltre a sottolineare la 'femminilità'; è introdotta, quindi, la figura metaforica di una donna che tesse, trasformata, nelle redazioni successive, attraverso la sostituzione del pronome possessivo con un articolo indeterminativo.

v. 5

TYP 1915, Cornell 45	The moon's dew stars her hanging hair
MS 1918-19, Buffalo IV.A.I	The moon's dew stars her hanging hair
MS 1919 ca, Huntington	A moondew stars her hanging hair
TYP 1927, Huntington	A moondew stars her hanging hair
Testo pubblicato	A moondew stars her hanging hair

Nei testi del 1915 e 1918-19, il genitivo sassone attribuisce a «moon» la funzione di determinativo, mentre, nel composto inserito

successivamente, il termine diviene un aggettivo che premodifica «dew». Questo termine compare anche al v. 1, dove la rugiada è lo strumento della luna, che tesse il suo 'velo di silenzio'. Adesso la stessa rugiada orna i capelli della ragazza, sottolineandone così la purezza. In *Chamber Music*, infatti, i capelli raccolti¹⁷ indicano generalmente verginità e castità¹⁸ e possono rappresentare, quindi, un ulteriore segno di innocenza.

v. 6

TYP 1915, Cornell 45	The moon's light touches her young brow
MS 1918-19, Buffalo IV.A.I	The moon's light touches her young brow
MS 1919 ca, Huntington	And moonlight kisses her young brow
TYP 1927, Huntington	And moonlight kisses her young brow
Testo pubblicato	And moonlight kisses her young brow

Joyce potrebbe aver scelto un altro composto («moonlight») per ragioni di simmetria con il verso precedente; la sostituzione di «the» con «and», invece, sembra conseguente all'inserimento dell'articolo indeterminativo al v. 5.

Il verbo 'to kiss' denota maggiore affetto rispetto a 'to touch'; contemporaneamente, ne racchiude in sé il significato. In tutte le stesure la luna appare 'trasmettere' qualcosa alla ragazza attraverso il contatto; nel testo pubblicato, la tenerezza del bacio suggerisce una protezione quasi materna.

v. 7

TYP 1915, Cornell 45	And, as she kneels, she sings an air:
MS 1918-19, Buffalo IV.A.I	And, gathering, she sings an air:
MS 1919 ca, Huntington	And, gathering, she sings an air:
TYP 1927, Huntington	And, gathering, she sings an air:
Testo pubblicato	And, gathering, she sings an air:

Ad una secondaria temporale, completa di soggetto e verbo, si sostituisce una forma gerundiva, nella quale sono omessi marcatori di tempo e persona: ne risulta una compressione sintattica ed una mino-

¹⁷ «Hanging» sembra indicare che i capelli siano raccolti: il verbo indica «to fix (something) at the top so that the lower part is free»; Cfr. M. Rundell (a cura di), *Longman Dictionary of Contemporary English*, Harlow, Longman, 1987 (1978¹), «Hang».

¹⁸ Si veda ad esempio *Chamber Music XI*: («The snood upon thy yellow hair» (v. 6), «And softly to undo the snood/ That is the sign of maidenhood.» vv. 11-2)

re chiarezza nel significato. «As she kneels», inoltre, crea un'immagine quotidiana e concreta, 'semplice': il gesto dell'inginocchiarsi, che probabilmente contiene un riferimento alla reverenza religiosa, è sostituito con un atto che ne rappresenta lo scopo, il raccogliere le foglie.

v. 11

TYP 1915, Cornell 45	And mine a shielded heart to her
MS 1918-19, Buffalo IV.A.I	And mine a shielded heart to her
MS 1919 ca, Huntington	And mine a shielded heart for her
TYP 1927, Huntington	And mine a shielded heart for her
Testo pubblicato	And mine a shielded heart for her

«For» sembra suggerire una resa parziale alla 'sirena': il cuore, sebbene 'protetto', è comunque 'per' lei.

Attraverso la sostituzione di pronomi con articoli (v. 2), *definite* con *indefinite reference* (vv. 5-6) e l'introduzione di proposizioni gerundive (v. 7) nel corso della rielaborazione, «Simples» sembra muovere verso una maggiore indeterminatezza. Nel testo pubblicato, la sensazione che permanga un ampio margine di 'non detto' si fa più intensa, giacché le immagini appaiono più indistinte; conseguentemente, la presenza di un livello di lettura simbolico sotteso ai versi si fa più evidente.

3. «She weeps over Ragoon»

Rain on Ragoon falls softly, softly falling,
Where my dark lover lies.
Sad is his voice that calls me, sadly calling,
At grey moonrise.

Love, hear thou
How soft, how sad his voice is ever calling,
Ever unanswered and the dark rain falling,
Then as now.

Dark too our hearts, O love, shall lie and cold
As his sad heart has lain
Under the moongrey nettles, the black mould
And muttering rain. (PP 45)

«She weeps over Ragoon» è costituita da tre quartine con rima ABAB CAAC EFEF. La prima strofa introduce l'io poetico, che si definisce in relazione all'amante («my dark lover», v. 2) in qualità di de-

stinario del suo richiamo («calls me», v. 3). Nella seconda quartina compare un'allocuzione ad un'altra persona («love», v. 5). Il pronome «thou» si riferisce all'attuale amato, come indica anche «his voice» al v. 6, che individua, invece, il «dark lover» della prima quartina. Tutta la strofa è costruita sull'opposizione tra la seconda e la terza persona («thou» e «his voice», v. 6), mentre non sono presenti riferimenti espliciti all'io poetico. Infine, nella terza ed ultima quartina, continua l'allocuzione diretta alla seconda persona; compare anche un «noi» inclusivo («our», v. 9), che lega il parlante e l'interlocutore e vi contrappone nuovamente la terza persona («his sad heart», v. 10).

Il titolo presenta un pronome personale femminile in terza persona il cui referente non è identificabile nei versi che seguono. Dalla menzione di un «lover» di sesso maschile («his voice», v. 3), si può supporre che, nel testo, il parlante sia una donna, presumibilmente la stessa «she» del titolo. L'enunciazione, quindi, appartiene a due diversi parlanti e il personaggio femminile cui fa riferimento il titolo diviene l'io poetico nel testo.

Nei versi, inoltre, non c'è ulteriore menzione esplicita del pianto («she weeps») che, tuttavia, sembra riflettersi metaforicamente nel cadere della pioggia.

A mio avviso, «She weeps over Ragoon» pare caratterizzata da «moti ondosi», riconoscibili a vari livelli del testo: alcuni termini sono ripetuti all'interno dello stesso verso, con ordine invertito («falls softly, softly falling»);¹⁹ allo stesso tempo, nella prima e terza strofa, ad un verso lungo ne segue uno breve, alternanza che riproduce visivamente il movimento ondoso. La quartina centrale è caratterizzata da rima incrociata; anche l'alternanza tra il verso lungo ed il verso breve è rovesciata, creando un'inversione di movimento nella poesia.

Il continuo «ritorno» è suggerito anche da simmetrie lessicali, sintattiche e tematiche nel testo della poesia, ricco di collegamenti incrociati: sono presenti, infatti, numerose ripetizioni, specialmente di aggettivi, che creano reti di relazioni semantiche tra i sostantivi che qua-

¹⁹ Questo andamento «alternato» è stato già individuato e commentato in alcune liriche di *Chamber Music* da Thomas Michael O'Shea. Lo studioso illustra uno stile di scrittura utilizzato nel greco antico, la «boustrophedonic writing», che consisteva nel redigere un testo alternando una riga scritta da sinistra verso destra ad una scritta da destra verso sinistra. O'Shea nota come in *Chamber Music* questo procedimento sia applicato a livello sintattico e soprattutto a livello di tematiche e di immagini, che spesso sono ripetute all'interno delle liriche, ma con ordine invertito. Cfr. T.M. O'Shea, *Symmetry and Self: James Joyce and Boustrophedonic Writing*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1994, *passim*.

lificano. Questa caratteristica determina una peculiare modalità d'espressione del parlante, che Gozzi definisce «primitiva»²⁰, poiché basata su pochi sostantivi e aggettivi. Ad esempio, l'attributo «dark» è riferito a «lover», «rain» e «hearts» (vv. 2, 7, 9); può, inoltre, essere connesso a «black mould» (v. 11). Ancora, le espressioni «soft» e «sad» si alternano come modificatori di «rain» e «voice» (vv. 3, 6, 10), mettendo in relazione la voce del defunto e il cadere della pioggia. Tale legame è rafforzato dall'impiego del verbo «muttering» (v. 12), che richiama la voce udita dalla donna. La relazione evidente tra la pioggia e la voce del defunto suggerisce che le gocce, cadendo, producano un suono simile ad un sussurro alle orecchie del parlante.

Alcune notizie biografiche relative al passato di Nora Joyce sono al centro delle interpretazioni critiche di questa poesia:²¹

[...] an incident in Galway. There Michael ('Sonny') Bodkin courted Nora Barnacle; but he contracted tuberculosis and had to be confined to bed. Shortly afterwards, Bodkin seems to have stolen out of his sickroom, in spite of the rainy weather, to sing to her. He died soon after.²²

La morte di Michael aveva sconvolto profondamente Nora, che continuava a provare un sentimento di pietà e tenerezza per il giovane; ella confessò, inoltre, di essersi sentita attratta da Joyce proprio per una certa rassomiglianza nell'aspetto con Michael Bodkin.²³

Alla luce di queste vicende personali, è svelata l'origine del collegamento tra pioggia e voce in «She weeps over Ragoon». Tuttavia, non si possono ravvisare corrispondenze specifiche tra Nora ed il parlante della poesia, che appare, piuttosto, una sorta di «eterno femminile». Indubbiamente, Joyce si è ispirato a questa vicenda nella composizione dei versi, ma l'evento reale è «rivisitato» e arricchito di ulteriori significati. Se l'amore di Nora e Bodkin fa parte di un paratesto che, in questo caso, si rivela significativo, non può assurgere, però, a chiave di decodifica per la poesia: nell'opera di Joyce, la vicenda della morte del giovane si fa un paradigma ripetutamente riletto e ricombinato in vari testi.

«The Dead», ultimo racconto della raccolta *Dubliners*, contiene numerosi e importanti elementi di collegamento con «She weeps over Ragoon». Nella short story, il personaggio femminile, Gretta, racconta

²⁰ F. Gozzi, *op. cit.*, p. 158.

²¹ Cfr. anche N. Halper, «The Grave of Michael Bodkin», *James Joyce Quarterly*, 12, 3, 1975, pp. 273-80.

²² R. Ellmann, *op. cit.*, p. 243.

²³ *Ibid.*

al marito Gabriel di essere rimasta sconvolta nell'udire una canzone che le ricordava un ragazzo conosciuto molti anni addietro, Michael Furey. I due intrattenevano una relazione, ma il giovane, di salute delicata, si era gravemente ammalato; essendo venuto a sapere che l'amata sarebbe presto partita, non esitò a sfidare una notte piovosa per cantare per lei. Dopo appena una settimana, Gretta apprese con dolore che Michael era morto; pensò sempre che fosse morto per lei.

I collegamenti tra il racconto e la poesia non sono soltanto tematici ma anche lessicali e sintattici; divengono particolarmente evidenti nella conclusione di «The Dead», tanto da far supporre una derivazione di «She weeps over Rahoon» da questo brano:

A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead. (D 255-56)

Il racconto e la poesia sono accomunati da chiasmi con poliptoto quali («falling softly [...] softly falling»); in «the Dead», però, l'inversione è collegata in modo più diretto all'onda («into the dark mutinous Shannon waves», corsivo mio) e, anziché la pioggia, è menzionata la neve.

La vicenda di Bodkin ha ulteriore eco nell'opera joyceana; è menzionata esplicitamente in alcuni appunti per *Exiles*, datati 1913, che presentano affinità sintattiche con il testo della poesia:

Moon: Shelley's grave in Rome. He is rising from it: blond she weeps for him. He has fought in vain for an ideal and died killed by the world. Yet he rises. Graveyard at Rahoon by moonlight where Bodkin's grave is. He lies in the grave. She sees his tomb (family vault) and weeps. The name is homely. Shelley's is strange and wild. He is dark, unrisen, killed by love and life, young. The earth holds him. [...] Bodkin died. Kearns died. In the convent they called her the man-killer: (woman-killer was one of her names for me). I live in soul and body.²⁴

²⁴ J. Joyce, *Poems and Exiles*, cit., p. 346.

Questo brano di appunti è connesso al viaggio a Roma che Joyce intraprese con la moglie per visitare la tomba di Shelley, nel 1906. In quella occasione, pare che Nora avesse parlato dei propri ricordi, commovendo il marito.²⁵ L'associazione tra Shelley e Bodkin sottolinea la tragicità della morte di quest'ultimo: mentre il poeta «sorge» dal proprio sepolcro, ancora vivo nelle sue opere, Bodkin è «unrisen», legato alla terra, dimenticato.

L'idea dell'annullamento nella morte è rafforzata ulteriormente in altre annotazioni per *Exiles*:

[...] She weeps over Rahoon too, over him whom her love has killed, the dark boy whom, as the earth, she embraces in death and disintegration. He is her buried life, her past. His attendant images are the trinkets and toys of girlhood (bracelet, cream sweets, palegreen lily of the valley, the convent garden). His symbols are music and the sea, liquid formless earth, in which are buried the drowned soul and body. There are tears of commiseration. She is Magdalen who weeps remembering the loves she could not return.²⁶

È difficile dire se il titolo della poesia sia tratto da questo brano, o viceversa: non abbiamo certezze assolute sull'ordine cronologico di composizione dei due testi. La donna appare collegata alla terra, principio femminile, mentre l'uomo trova significativamente i propri simboli nell'acqua e nella musica (è vivo nel ricordo per la canzone che ha intonato). La donna, come la terra, contiene in sé l'amato, poiché è probabilmente l'unica a ricordarlo e piangerlo, ma appare anche causa involontaria della sua fine.

«She weeps over Rahoon» si inserisce, quindi, in una rete di connessioni intertestuali che la legano sia a *Dubliners*, sia alle annotazioni per *Exiles*: è messo in evidenza il tema di una femminilità materna e distruttiva ad un tempo, la donna si fa dispensatrice di vita e di morte, come suggerisce anche il memento mori rivolto all'interlocutore nell'ultima strofa.

Modifiche testuali

I vari stadi di rielaborazione della poesia testimoniano una particolare attenzione per il ritmo e alla musicalità dei versi. Le modifiche quantitativamente più rilevanti riguardano la punteggiatura: l'inseri-

²⁵ B. Maddox, *Nora. A Biography of Nora Joyce*, Harmondsworth, Penguin, 1988, p. 103.

²⁶ J. Joyce, *Poems and Exiles*, cit., pp. 346-7.

mento di una virgola in chiusura del v. 1 e di un punto alla fine del v. 2 istituiscono ulteriori parallelismi tra i vv. 1, 3, 6, 7 e 2, 4, 8, 12. Il v. 3 presenta sostituzione di un aggettivo e un avverbio:

v. 3

TYP 1915, Cornell 54	Soft is the voice that calls me, softly calling,
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	Soft is the voice that calls me, softly calling,
MS 1919 ca, Huntington	Sad is his voice that calls me, sadly calling,
TYP 1927, Huntington	Sad is his voice that calls me, sadly calling,
Testo pubblicato	Sad is his voice that calls me, sadly calling,

Nei primi testi disponibili è più evidente il collegamento tra i vv. 1 e 3 («softly falling», «softly calling») e, quindi, è ulteriormente confermato il legame tra la pioggia e la voce; inoltre, la modifica di «soft» e «softly» in «sad» e «sadly» istituisce tra i termini un legame di senso, rafforzato dalla corrispondenza con il v. 1. L'inserimento di «sad» specifica una caratteristica della voce, la tristezza, che, insieme alla 'darkness' della figura ed al colore «grey» (v. 4), crea nel complesso un'immagine melanconica.

Infine, a partire dal manoscritto in Huntington, il pronome possessivo «his» meglio identifica la provenienza del richiamo, rendendo esplicito che la voce appartiene ad un uomo; la presenza dell'articolo «the» nei testi precedenti produce, invece, maggiore ambiguità, in quanto non chiarisce a chi appartenga la voce. L'inserimento del pronome possessivo è legato alle modifiche apportate al v. 6, dove a «the heart» è sostituito «his voice»:

v. 6

TYP 1915, Cornell 54	How sad, how old the heart is, ever calling,
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	How sad, how old the heart is, ever calling,
MS 1919 ca, Huntington	How soft, how sad his voice is ever calling,
TYP 1927, Huntington	How soft, how sad his voice is ever calling,
Testo pubblicato	How soft, how sad his voice is ever calling,

Gli aggettivi «soft» e «sad» sono nuovamente sostituiti tra loro, a conferma del loro legame reciproco: nelle stesure più tarde, la voce è «soft», come la pioggia al v. 1, evidenziando ulteriormente la relazione tra i due elementi. Le sostituzioni creano anche un disegno fonico di suoni fricativi, che sottolinea ulteriormente il legame tra «soft», «sad» e «voice».

La scomparsa di «old heart» offusca un possibile collegamento con

i vv. 9-10, dove il compare lo stesso sostantivo («Dark too our hearts [...] shall lie», «As his sad heart has lain»). Nelle redazioni successive al 1919, tuttavia, il legame è mantenuto attraverso l'aggettivo «sad», anziché attraverso il sostantivo «heart».

Nei testi in Cornell e Buffalo, «how old the heart is» descrive una condizione, probabilmente di colui che emette il richiamo, evocato per sineddoche attraverso il proprio cuore: non è chiaro, però, a chi appartenga «the heart». I testi successivi presentano, invece, un'azione in corso di svolgimento (is [...] calling), la cui continuità è espressa da «ever»; si ha l'effetto di una dilatazione temporale all'infinito. Il pronome possessivo «his» prende il posto dell'articolo determinativo «the», rendendo evidente che la voce appartiene all'uomo defunto; è pertanto eliminata una possibile ambiguità delle redazioni precedenti al 1919, dove non è specificato a chi appartenga «the heart».

v. 8

TYP 1915, Cornell 54	Then as now.-
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	Then and now.
MS 1919 ca, Huntington	Then as now.
TYP 1927, Huntington	Then as now.
Testo pubblicato	Then as now.

Joyce sostituisce «as» con «and» nel 1918, per poi tornare alla prima lettura. L'ultima elaborazione sottolinea maggiormente l'immutabilità della situazione nel tempo, dando così una sensazione di continuità tra passato e presente.

v. 9

TYP 1915, Cornell 54	Dark too our hearts, O love, shall lie and cold,
MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	Dark too our hearts, O love, shall lie and cold
MS 1919 ca, Huntington	Dark too our hearts, O love, shall lie and cold
TYP 1927, Huntington	Dark too our hearts, O love, shall lie and cold
Testo pubblicato	Dark too our hearts, O love, shall lie and cold

Nelle redazioni posteriori al 1915 la punteggiatura alla fine del verso è soppressa, determinando una variazione nel ritmo: tutti i versi di quest'ultima strofa presentano *enjambement* nel testo pubblicato, cambiando parzialmente il ritmo della poesia. L'*enjambement* sottolinea la continuità con il verso successivo, creando una 'confluenza' di significati: ciò contribuisce ad istituire un legame tra il futuro (espresso in questo verso da «shall lie») ed il passato (al v. 10, «has lain»),

che suscita nuovamente una sensazione di immutabilità. L'uso dell'ausiliare modale «shall» esprime anche un'obbligatorietà, alludendo, quindi, ad un destino inevitabile: una sorta di *memento mori*.

Come si è visto, la particolarità della poesia consiste soprattutto nel ritmo e, nel corso della rielaborazione, Joyce ha riservato particolare interesse a pause e musicalità. Nel manoscritto del 1919, in due casi la sostituzione coinvolge un articolo ed un pronome possessivo (vv. 3 e 6), ma il 'percorso' è da termini meno specifici a espressioni che forniscono un livello maggiore di informazioni. Non per questo il testo pubblicato risulta più esplicito delle stesure precedenti; le relazioni stabilite attraverso le dislocazioni di aggettivi e avverbi («soft», «sad», «softly», «sadly», vv. 3,6) creano relazioni più complesse tra i vari termini della poesia.

4. «Bahnhofstrasse»

The eyes that mock me sign the way
Whereto I pass at eve of day.

Grey way whose violet signals are
The trysting and the twining star.

Ah star of evil! star of pain!
Highhearted youth comes not again

Nor old heart's wisdom yet to know
The signs that mock me as I go. (PP 53)

«Bahnhofstrasse» è composta di quattro stanze di due versi ciascuna, a rima baciata; i vv. 1-2, 3-4 e 6-7 sono legati tra loro da *enjambement*. La prima strofa presenta un'ambiguità: il parlante afferma che gli occhi che lo deridono segnano la strada sulla quale cammina. Non è chiaro se «the eyes» appartengano a delle persone che lo osservano con scherno, oppure se stia riferendosi ai propri occhi, i quali dovrebbero indicargli la via, ma non lo fanno correttamente e, quindi, 'si prendono gioco di lui'.

La successiva coppia di versi descrive la strada menzionata al v. 1, di colore grigio, forse anche perché si tratta del crepuscolo; i segnali che caratterizzano il percorso sono probabilmente gli stessi forniti dagli occhi («sign», v. 1). Anche al v. 4 si evidenzia un'ambiguità di lettura: «the trysting and the twining» potrebbero riferirsi entrambi ad un'unica stella, oppure a due entità distinte. Il plurale «signals», al v.

3, sembra indicare la presenza di due astri, ma l'allocuzione nella strofa successiva è diretta ad una sola stella.

Nel v. 8, la ripetizione di «mock» instaura un collegamento con il v. 1, nel quale il soggetto era, però, «eyes»: è evidente, quindi, una relazione tra gli occhi e i 'segni', che si prendono entrambi gioco del parlante.

Sembra che «Bahnhofstrasse» sia caratterizzata da due tematiche basilari: lo sguardo, collegato all'interpretazione di simboli e segnali («eyes», «sign», v. 1, «signals», v. 3, «signs», v. 8) ed il motivo dell'età che avanza («eve of day», v. 2, «Highhearted youth comes not again», v. 6; «old heart», v. 7).

Il significato attribuito a questi versi dalla critica è legato ad un evento nella vita di James Joyce. Richard Ellmann testimonia che nel 1917 un attacco di glaucoma colpì lo scrittore proprio mentre camminava in Bahnhofstrasse: ciò giustificerebbe, secondo lo studioso, i riferimenti agli occhi ed all'oscurità calante nella poesia.²⁷ Fritz Gysling, medico, illustra come i sintomi del glaucoma possano essere riconoscibili nelle immagini descritte in «Bahnhofstrasse»: in particolare, l'espressione «the trysting and the twining star» può indicare lo sdoppiamento della visione, una delle possibili caratteristiche sintomatiche della malattia sofferta da Joyce. Luci e punti colorati nel campo visivo sono, infine, una conseguenza della patologia.²⁸ Alle osservazioni di Gysling aggiungerei che, in tedesco, 'grüner Star' significa glaucoma: il termine «star» acquisisce un senso del tutto nuovo in questo contesto.

Gysling cita anche una lettera in cui Joyce descrive tre condizioni patologiche della vista, così come gli erano state spiegate da un medico: «green Starr, that is [...] glaucoma; grey Starr, that is, cataract; and black Starr, that is, dissolution of the retina» (L I: 269). È stato notato che il grigio pervade anche la poesia: studiosi quali Hedberg sottolineano un collegamento tra il colore della strada e la malattia.²⁹

È indubbio che in «Bahnhofstrasse» siano presenti riferimenti al glaucoma ed alle sofferenze provate da Joyce per questa affezione. A mio parere, però, nella poesia si allude all'attacco di glaucoma solo in secondo piano: i riferimenti alla strada, all'età che avanza ed alla sta-

²⁷ R. Ellmann, *op. cit.*, p. 450.

²⁸ F. Gysling, «A Doctor's Look at a Neglected Poem», *James Joyce Quarterly*, 7, 3, 1970, pp. 251-252.

²⁹ Cfr. J. Hedberg, «James Joyce on Bahnhofstrasse», in J. Hedberg (a cura di), *Pieces on Joyce*, Lund, Novapress, 1986, p. 50.

zione sembrano suggerire innanzi tutto un percorso di vita in procinto di giungere ad una meta ('Bahnhof'). Una simile lettura è proposta anche da Max Wildi, che accenna ad un disagio interiore accanto a quello puramente fisico.³⁰

Ritengo sia di centrale importanza il riferimento ai 'segni', ricorrente nella poesia, che può essere spiegato alla luce del significato che essi assumono in *Ulysses*. In «Proteus», infatti, le 'signatures' devono essere interpretate per poter acquisire la conoscenza,³¹ cui si allude al v. 7 della poesia. Inoltre, nel romanzo, il regno dei significanti è prettamente visivo³² e l'esperimento sulla cecità che Stephen compie sulla spiaggia è anche una rinuncia a tali significanti.³³ In «Bahnhofstrasse», la visione appare oscurata, o impedita, perciò le «signatures of all things» (U 45.2-3) non possono essere decifrate: la conoscenza rimane ancora da acquisire («yet to know», v. 7). Il discorso in «Bahnhofstrasse», quindi, è anche filosofico e, in parte, filologico; la poesia sembra alludere al problema specifico dello scrittore, la cui capacità di creare ed interpretare segni è fondamentale.

Modifiche testuali

I manoscritti e i dattiloscritti disponibili di «Bahnhofstrasse» presentano alcuni cambiamenti al v. 2:

v. 2

MS 1918-19, Buffalo IV.A.1	Whereon I follow as I may,
MS 1919, Huntington E.6.b	Whereto I pass at eve of day,
TYP 1927, Huntington E.6.b	Whereto I pass at eve of day,
Testo pubblicato	Whereto I pass at eve of day,

³⁰ M. Wildi, «The Lyrical Poems of James Joyce», in A.M. Jensen (a cura di), *Language and Society. Essays Presented to Arthur M. Jensen on His Seventieth Birthday*, Copenhagen, Det Berlingske Bogtrykkeri, 1961, p. 184.

³¹ In «Proteus», il mondo è rappresentato metaforicamente come linguaggio; gli oggetti visibili sono trasformati in 'scrittura' e l'attività intellettuale consiste nel 'leggere', decodificare o decifrare i segni – la semplice visione non dà accesso alla verità. Secondo lo schema Linati, l'arte associata all'episodio è la filologia.

³² «Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs.» U 45.6-10.

³³ Stephen chiude gli occhi fingendosi cieco; annulla in tal modo lo spazio attorno a sé e può percepire solamente attraverso l'udito («ineluctable modality of the audible», U 45.23).

Il modo in cui il parlante cammina è sostituito con un'indicazione temporale, eliminando il riferimento alla prima persona che la subordinata contiene. «Whereon I follow as I may» potrebbe indicare una difficoltà di movimento; il parlante esprime una limitazione delle proprie possibilità («as I may»), che rende il tragitto difficoltoso. Tale espressione è sostituita con un dato temporale che, rispetto al testo precedente, non fornisce alcuna informazione sull'io poetico, e non indica impedimento nel muoversi. Anche l'inserimento del verbo «pass» sembra voler rendere l'azione più rapida e disinvolta rispetto a «follow».

Il testo pubblicato nel 1919 in *The Anglo-French Review*, citato da Hedberg in «James Joyce on Bahnhofstrasse»,³⁴ non compare in alcun documento disponibile; i vv. 1-2 presentano le seguenti letture:

The eyes that mock me sign my way,
My hour, this ashen eve of day.³⁵

L'impiego di «my» al posto di «the» è presente solamente in questa testimonianza, mentre parte del secondo verso compare anche nel manoscritto del 1919 in Huntington («eve of day»). È possibile supporre, quindi, che questa stesura sia da collocare cronologicamente tra il manoscritto del 1918-19, in Buffalo IV.A.1, e il manoscritto del 1919 in Huntington E.6.b.

La lettura del v. 2 appare particolarmente interessante: «my way», «my hour» e «this ashen eve of day» sono tutti complementi di «sign». «Ashen» anticipa «grey» al verso successivo (v. 3). Il collegamento di «way» con il titolo passa in secondo piano, perché il riferimento di luogo riveste qui pari importanza rispetto a quello temporale, «my hour», che specifica un momento preciso ed esclusivo della vita del parlante. L'uso dei possessivi suggerisce che l'io poetico stia riflettendo sulla propria esistenza, cui si allude attraverso le metafore de 'la mia strada' e 'la mia ora', immagini tradizionali per alludere percorso di vita ed alla morte; in «ashen eve of day» è più esplicito anche il riferimento all'età che avanza.

Secondo Hedberg, il testo 'corretto' della poesia dovrebbe presentare «Nor old hearts' wisdom yet to know» (anziché «heart's») al v. 7; lo studioso sostiene che tale lettura compaia sia nel testo pubblicato in *The Anglo-French Review*, sia nella prima edizione di *Pomes*

³⁴ La poesia compare in *The Anglo-French Review*, vol. II, n.1, 15 agosto 1919, p. 44 ed è trascritta in J. Hedberg, *op. cit.*, p. 48.

³⁵ *Ivi*, p. 49.

Penyeach (1927). Nessuna delle testimonianze manoscritte e dattiloscritte, tuttavia, presenta tale lettura; inoltre, la copia della prima edizione della raccolta di proprietà della «Zürich James Joyce Foundation»³⁶ presenta il testo «Nor old heart's wisdom yet to know» (evid. mia). Non è escluso che alcune ristampe di *Pomes Penyeach* possano presentare una lettura differente; vorrei ricordare, però, che nel 1927 fu necessario inserire un foglio di 'errata' in chiusura del volume, che quindi potrebbe rappresentare una fonte 'poco attendibile' sulla quale basare qualsiasi argomentazione filologica.

Il fatto che il testo pubblicato in *The Anglo-French Review* presenti letture del tutto sconosciute alla documentazione pervenutaci rappresenta un'ulteriore conferma che il materiale disponibile di *Pomes Penyeach* non è completo e che manca non solo della maggior parte delle prime bozze, ma anche di importanti stadi di elaborazione intermedi tra i testi.

La testimonianza indiretta, ovvero esterna al dossier genetico, permette di ricostruire una parte importante della documentazione. Sulla base degli elementi a nostra disposizione, mi pare evidente che, rispetto alle prime stesure, il testo pubblicato in *Pomes Penyeach* presenti la progressiva eliminazione di pronomi personali e di riferimenti espliciti all'io poetico; ne risulta una spersonalizzazione, un minore coinvolgimento del parlante nella scena illustrata. Nei testi più tardi, appare diminuito il *pathos*; soprattutto, mentre l'allusione alla Bahnhofstrasse ('via della stazione') come percorso di vita è evidente nel testo in *The Anglo-French Review*, appare decisamente meno immediata nel testo pubblicato.

³⁶ Ho consultato la prima edizione di *Pomes Penyeach* presso la «Zurich James Joyce Foundation» di Zurigo, dove è conservata una delle copie. Cfr. J. Joyce, *Pomes Penyeach*, Paris, Shakespeare and Company, 1927.

VI. Every telling has a taling

Dall'analisi delle singole poesie della raccolta è emerso come l'approccio biografico non esaurisca l'interpretazione dei versi. In *Pomes Penyeach*, non esiste una tendenza autoriale a presentarsi in modo diretto o esplicito, giacché l'elemento biografico non è più rilevante che altrove nel corpus joyceano.

Non si intende negare qui la presenza di elementi biografici: la relazione con il vissuto è innegabile, ad esempio, in testi quali «A Flower given to my Daughter», «She weeps over Ragoon», o «A Prayer». Tuttavia, è anche vero che, oltre a *Pomes Penyeach*, tutte le opere di Joyce contengono varie forme di 'confessione privata'. In particolare, spesso ci si riferisce a *Stephen Hero* e *A Portrait of the Artist as a Young Man* come a romanzi autobiografici. Peter Spielberg commenta a tale proposito:

The temptation to see autobiographical material in the *Bildungsroman*, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, and in *Ulysses* is understandable, but regrettable since it leads towards confusion. Because of this merging, the real has become fictional, and the fictional has become glued so tightly to the truth that separation of the two now seems impossible without tearing the print from the page and the skin from the flesh.¹

Se le poesie di *Pomes Penyeach* possono essere definite 'autoritratti' di Joyce, i racconti di *Dubliners* sono stati visti come allobiografie, in altre parole, direzioni alternative che il destino avrebbe potuto prendere (memorie di cosa sarebbe potuto succedere, non di cosa è successo); i personaggi Leopold Bloom e Stephen Dedalus in *Ulysses* sono spesso connessi, se non identificati, con l'autore, rispettivamente nella sua maturità e nella sua giovinezza. Infine, *Finnegans Wake* è resa viva da molteplici *ego* joyceani modificati (H.C.E., ad esempio); come fa notare Fritz Senn, basti pensare alla descrizione del Gracchopper

¹ P. Spielberg, «Take a Shaggy Dog by the Tale», *James Joyce Quarterly*, 1, 3, 1964, p. 42.

nell'episodio «The Ondt and the Gracehoper», «hoppy on akkant of his joycity» (FW 414.22), per avere parziale conferma che egli 'sia' in qualche modo Joyce.²

Giorgio Melchiori osserva che:

La dottrina flaubertiana dell'impersonalità dell'artista creatore, entusiasticamente adottata da Joyce fin dai suoi primissimi scritti, se da un lato sembra escludere rigidamente dall'opera l'elemento autobiografico, dall'altro, paradossalmente, lo esalta al punto che non può darsi creazione se non come proiezione dell'esperienza del creatore. È la sua vita stessa che si fa sostanza dell'opera, o meglio, l'opera è la sua vita nella sua totalità, e perciò di per sé stessa autobiografia. L'arte, il mestiere di Joyce, è fin dall'inizio un continuo esercizio di comunicazione della sua visione di un universo che sta entro di lui, che egli ricrea assorbendo e trasformando il mondo esterno. È per questo che ogni pagina di Joyce non può non essere *anche* pagina della sua biografia.³

Lo scrittore faceva certamente affidamento sulla propria esperienza reale nella creazione artistica, ma analizzare l'opera solamente attraverso ciò che sappiamo su 'Joyce uomo' significa fornire interpretazioni penalizzate da una prospettiva troppo limitata. Mi pare che l'aspetto più interessante di queste 'autonarrazioni' sia come l'esperienza appare poi plasmata, riadattata, trasformata e resa *fiction*, diventando perciò non autobiografia, ma opera d'immaginazione. L'evento biografico in sé ed i legami che intercorrono tra vita personale e scrittura passano in secondo piano, giacché ciascuna opera d'arte joyceana si dimostra indipendente ed in sé compiuta, al di là delle connessioni con il vissuto.

Fritz Senn sottolinea un'insensatezza nel riconoscere l'autore in ogni suo personaggio, o in ogni sua opera, poiché questo equivale semplicemente a dire che il testo è stato scritto da Joyce e che nessun altro avrebbe potuto comporlo.⁴ Egli osserva, inoltre, che

Joyce mostrò la natura problematica inerente al tradurre la vita, quella di qualcun altro o la propria, in parole strutturate [...] il che ci riporta [ad un] banale paradosso [...]. Ogni cosa scritta da Joyce possiede una singolare *whatness*, ma è anche una risultanza di lui stesso, dell'essenza propria dell'autore.⁵

² Tutte le informazioni riguardanti gli elementi biografici in *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulysses* e *Finnegans Wake* sono tratte da F. Senn, «Scrivendo il libro di se stesso», in E. Agazzi, A. Canavesi (a cura di), *Il Segno dell'io. Romanzo e autobiografia nella tradizione moderna*, Udine, Campanotto, 1992, pp. 113-15.

³ G. Melchiori, *op. cit.*, p. 21.

⁴ Cfr. F. Senn, *op. cit.*, p. 119.

⁵ *Ivi*, p. 120.

I legami tra autore e creazione sono spesso evidenti, ma allo stesso tempo rimangono oscuri, in quanto, se vita e arte si fondono, i loro confini sono difficili da stabilire. Focalizzare l'interesse esclusivamente sull'elemento biografico significa trascurare che la composizione artistica nasce da un concorso di diversi elementi, in modo particolare per un autore affascinato dall'intersecazione di esperienze, eventi, motivi e idee, come appare Joyce. Si è visto che i testi di *Pomes Penyeach* rivelano complessità, ambiguità e sono costituiti da molteplici livelli di significato, oltre che inseriti in complesse reti intertestuali. Le poesie sono caratterizzate da una polisemia che accentua il 'sottinteso' e le rende evocazioni di immagini indistinte, suggerite, e spesso simboliche, che non possono essere semplicemente ricondotte ad eventi della vita dell'autore.

1. Ambiguità nei *pomes*

Alla luce della fitta rete di relazioni che connette *Pomes Penyeach* all'intero corpus di Joyce, parlare di una frattura tra 'Joyce poeta' e 'Joyce narratore' appare quantomeno privo di fondamento. È necessario tenere presente che, in tutta la sua creazione artistica, Joyce estende la sperimentazione stilistica e linguistica in varie direzioni: compone testi narrativi, poetici, teatrali ed ibridazioni di genere quali *Epiphanies* e *Giacomo Joyce*, esperimenti originali di scrittura. Joyce affronta un'intera gamma di modelli e linguaggi diversi: non ritengo, quindi, si possa parlare di uno 'sdoppiamento', ma di una molteplicità di sfaccettature dell'artista, che non mostra 'due facce', ma una sola, poliedrica.

Seppure non vi si possano riscontrare gli stessi livelli di sperimentazione linguistica di *Ulysses* e *Finnegans Wake*, *Pomes Penyeach* è sperimentale e presenta alcuni 'microlegami' stilistici con le 'opere maggiori'. Nelle poesie, infatti, sono inseriti numerosi termini composti, gran parte dei quali ideati dall'autore; tale procedimento di creazione di neologismi è tipico della prosa più tarda. Joyce plasma nuovi vocaboli, in cui si perde la specificità delle singole parole, in favore di un unico termine che riveste un'individualità assoluta. I sostantivi modificati da un attributo come «slimesilvered» o «blueveined» acquisiscono una particolarità che le rende espressioni estremamente personali. Il titolo stesso della raccolta si basa su giochi di parole che, come già detto, richiamano la creazione di vocaboli in *Finnegans Wake*.

Appare ancor più evidente, quindi, che *Pomes Penyeach* non rappresenta solamente un esercizio di stile o un *divertissement*. Symons sembra cogliere un aspetto importante di quest'opera in una sua recensione del 1933, estremamente suggestiva, quasi 'una poesia sulla poesia':

[...] There is in these poems a rare lyrical quality, with touches of pure magic, and some give me the effect of a warm wind wafting the scent of heather over me when in the coast of Cornwall I used to lie near the edge of a cliff [...]

[Joyce] has been a wild vagabond, a vagabond of the mind and the imagination.⁶

Symons suggerisce che *Pomes Penyeach* sia uno dei risultati di un 'vagabondaggio letterario': la natura di «vagabond» ha spinto Joyce a sperimentare nuovi linguaggi in ognuna delle sue opere. Da questo punto di vista, la composizione in versi costituisce un nuovo aspetto di un incessante percorso di ricerca e sperimentazione letteraria, un aspetto troppo spesso sottovalutato.

Ad illustrare questo percorso di sperimentazione linguistica e letteraria è soprattutto la seconda tendenza del processo compositivo di *Pomes Penyeach*, che apre le poesie a vari livelli di ambiguità. Testi quali «A Memory of the Players in a Mirror at Midnight» e «A Prayer» sono caratterizzati da un'alta polisemia e presentano oggettive difficoltà di interpretazione. Come si è visto, parte dell'oscurità dei versi subentra solamente a partire dalle stesure più tarde, di solito datate 1927; all'origine di ambiguità e indeterminatezza delle poesie pubblicate sono spesso mutamenti che coinvolgono pronomi personali e articoli.

Si prendano in considerazione, ad esempio, le modifiche apportate ai vv. 5-6 di «Tutto è Sciolto». Il dattiloscritto del 1915 (Cornell 54) presenta la lettura «Her silent eyes and her soft foamwhite brow/ And fragrant hair», che nel testo pubblicato diviene «The clear young eyes' soft look, the candid brow/ the fragrant hair» (PP 46). I pronomi di terza persona forniscono un'informazione sul genere del referente, ma nessuna sulla collocazione contestuale, quindi, sono generalmente impiegati con funzione anaforica.⁷ L'uso anaforico di tali

⁶ A. Symons, «Epilogue», in H. Hughes (a cura di), *The Joyce Book*, London, The Sylvan Press, 1932, pp. 79-84.

⁷ Quando è impiegato un pronome di terza persona deittico, solitamente esiste una concomitante configurazione paralinguistica (un segno o gesto corporeo) che, nel contesto situazionale della comunicazione, rivolge l'attenzione del destinatario al referente. Cfr J. Lyons, *Semantics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, 2 voll., vol. 2, p. 661. Tutti i riferimenti a questo testo sono relativi al vol. 2.

elementi del discorso presenta riferimento ad un'espressione, o ad un nome, il cui referente sia già conosciuto nella situazione discorsiva.⁸

Nel testo del 1915, il pronome in terza persona fornisce informazione solo sul genere del referente. Il referente del pronome personale è omissso, rendendo impossibile l'identificazione di questa 'lei' da parte del lettore. Si tratta, comunque, di una quantità di informazione leggermente maggiore rispetto al testo del 1927, dove non è specificato se si stia parlando di una donna, o di un uomo: il lettore è ancor meno in grado di stabilire a chi appartengano le parti del corpo menzionate. Si determina, così, un contrasto tra 'detto' e 'non detto'; gli elementi sottaciuti acquisiscono automaticamente particolare rilevanza.

La maggior parte dei pronomi personali in *Pomes Penyeach* non presenta alcun antecedente che permetta un'identificazione; solo in «Simples» tale antecedente è reso esplicito ([...] «a child» [...] «her young brow», PP 48: vv. 3, 6); non sappiamo, tuttavia, chi sia la bambina in questione. Negli altri casi, il parlante lascia completamente oscura l'identità delle persone poetiche, creando ambiguità sull'identità delle figure e, talvolta, sul significato del verso. Ad esempio, nel v. 13 di «A Prayer» («Together, folded by the night, they lay on earth. [...]», PP 54), il referente della terza persona plurale è completamente ignoto. Il pronome sembra comparire 'all'improvviso'; non ci sono elementi testuali che possano condurre il lettore ad un'identificazione. In questa poesia, l'effetto creato dall'uso dei pronomi personali è particolarmente evidente, poiché già dal primo verso si ha la sensazione di entrare in un testo in *medias res*: «A Prayer» si apre, infatti, con «Again!» (PP 54: v. 1), che indica la ripetizione o continuazione di qualcosa che è noto all'io poetico, mentre è del tutto sconosciuto e nuovo per il lettore, il quale è in qualche modo 'escluso'.

La ricorrenza di elementi il cui referente non è identificabile produce diversi effetti: oltre alla sensazione di entrare in un testo in *medias res*, sembra di avere accesso alle riflessioni nella mente di un soggetto che descrive il 'proprio mondo', o, ad esempio, contempla l'ambiente circostante e descrive la realtà filtrandola attraverso propri processi mentali; tuttavia, non sempre i verbi di percezione sono resi espliciti.

Così come l'impiego dei pronomi personali, anche l'inserimento di articoli determinativi e indeterminativi contribuisce a creare ambiguità

⁸ J. Lyons, *op. cit.*, p. 660. In poesia, la situazione è resa più complessa dal fatto che non esiste semplicemente un rapporto tra emittente e destinatario: all'interno del testo è generalmente in atto un ulteriore processo comunicativo tra le persone fittizie.

per il lettore. In generale, la scelta fra articolo determinativo e indeterminativo è definita dalle caratteristiche del referente e dall'organizzazione informativa del testo: l'indeterminativo è adottato nel caso in cui il referente sia una categoria generale, il determinativo se invece il referente è costituito da un termine che indica una o più entità specifiche. Rispetto alla struttura informativa, per un referente già menzionato, o un'entità inferibile in base al contesto e alle conoscenze condivise, si adotta solitamente il determinativo, mentre, nel caso di un referente menzionato per la prima volta, si adotta l'indeterminativo.⁹

L'impiego di articoli determinativi ed indeterminativi in *Pomes Penyeach* è indicativo al fine di attribuire uno status ai referenti del mondo testuale. In alcuni casi, significati o informazioni che rimandano a conoscenze enciclopediche comuni sono precedute da articolo indeterminativo, mentre entità non precedentemente menzionate nel testo e non inferibili in base al contesto, o alle conoscenze condivise, sono precedute da articolo determinativo. Il seguente esempio è particolarmente esplicativo:

*The crazy pierstakers groan;
A senile sea numbers [...]*

(«On the Beach at Fontana», PP 47: vv. 2-3, corsivi miei);

In «On the Beach at Fontana», nonostante il mare sia solitamente considerato una categoria generale, è introdotto come «nuova entità nell'universo testuale»;¹⁰ si tratta, infatti, di un mare insolito, di cui subito si evidenzia la diversità attraverso l'aggettivo «senile», che di norma si usa per le persone.

Semino fa notare come, in poesia, l'uso dell'articolo indeterminativo possa indicare che l'elemento inserito nel mondo fittizio del parlante non è riconosciuto come familiare o prevedibile, con l'effetto conseguente che:

Definite reference is used to introduce unmarked and relatively unimportant entities, forming the background of the scene. The indefinite article [...] is reserved for the main topic [...]¹¹

⁹ Come fa notare Lyons, la scelta dell'articolo è strettamente legata al contesto situazionale e non si possono applicare regole assolute. Cfr. J. Lyons, *op. cit.*, p. 655.

¹⁰ H. Jansen, *Densità informativa: tre parametri linguistico-testuali*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2003, p. 57.

¹¹ E. Semino, *Language & World Creation in Poems & Other Texts*, London and New York, Longman, 1997, p. 26.

Questa considerazione generale è applicabile a molti versi di *Pomes Penyeach*: l'articolo indeterminativo ha spesso la funzione di introdurre un elemento 'inatteso' o 'diverso'. Il procedimento è particolarmente evidente in «Alone»:

*The moon's greygolden meshes make
All night a veil,
The shorelamps in the sleeping lake
Laburnum tendrils trail.*

*The sly reeds whisper to the night
A name – her name –
And all my soul is a delight,
A swoon of shame. (PP 51, corsivi miei)*

Il nome della donna costituisce l'elemento imprevisto e sorprendente: non è subito riconosciuto («a name») e si distacca dal *background* paesaggistico costituito da lampioni e canne, preceduti da articolo determinativo. L'elemento 'nuovo' appare poco dopo riconosciuto dal parlante («her name»), ma non dai lettori, che rimangono all'oscuro dell'identità della donna.¹²

L'impiego di *definite reference* in poesia, in particolare nel caso in cui i referenti non siano individuabili, ha implicazioni importanti sulla comunicazione letteraria poetica:

Because the use of definite reference seems to assume the existence of an addressee who already knows and/or can uniquely identify the relevant referents, it has been argued that texts like [these] ignore or negate the presence of the reader [...]

[...] In those cases where the attribution of definiteness does not seem to take into account the reader's actual familiarity with the referents, definite reference can be interpreted as either addresser-orientated or addressee-orientated. If it is interpreted as addresser-orientated, the resulting impression is that of overhearing the poet (or a fictional character) talking to him/herself; if it is interpreted as addressee-orientated, the addressee could be either an implicit, fictional interlocutor, or the reader.¹³

¹² Le osservazioni di Lo Duca riguardo alla distinzione tra articolo determinativo e indeterminativo sono rilevanti per chiarire ulteriormente gli effetti che determina l'uso dell'articolo in *Pomes Penyeach*. Mentre l'articolo determinativo «dirige l'attenzione del ricevente verso la preinformazione», l'indeterminativo «dirige l'attenzione, cataforicamente, verso la postinformazione, verso ciò che sarà ripreso più avanti nel testo». M.G. Lo Duca, «La ripetizione testuale tra teoria e prassi didattica», in S. Cargnel, G.F. Coemelet, V. Deon (a cura di), *Prospettive didattiche della linguistica del testo*, Scandicci, Nuova Italia Editrice, 1986, p. 19.

¹³ E. Semino, *op. cit.*, p. 26.

Nel caso di *Pomes Penyeach*, ritengo che l'impiego di articoli e pronomi personali crei l'effetto di lasciare varie informazioni 'in penombra', dando luogo ad una sorta di vaghezza rappresentazionale.¹⁴ Testi quali «A Flower given to my Daughter» e «Tutto è Sciolto» sembrano riflessioni private del parlante, rispetto alle quali il lettore si trova ad assumere il ruolo di *outsider*: deve accettare l'esistenza di un contesto fittizio che solo l'io poetico conosce in modo univoco e può ricostruire gli elementi sottaciuti unicamente attraverso le proprie potenzialità immaginative.

Le poesie esprimono soprattutto stati d'animo, che generalmente sembrano suscitati da ricordi; in molti casi, il linguaggio presenta una marcata componente sensoriale e percettiva, tanto da assumere funzione espressiva più che conativa. La comunicazione, pertanto, si fa quasi 'monologo': questa peculiarità dei *pomes* può essere considerata un ulteriore elemento di connessione tra la raccolta e le opere in prosa di Joyce, caratterizzate da tecniche narrative mirate a riprodurre l'interiorità dei personaggi.

Nel contribuire a creare legami tra *Pomes Penyeach* e il corpus delle altre opere di Joyce, la tendenza ad un progressivo 'oscuramento' dei testi entra in relazione con l'altro orientamento caratteristico della rielaborazione delle poesie, già definito 'intertestuale'.

2. Relazioni intertestuali nei *pomes*

La prima tendenza fondamentale che caratterizza il processo compositivo della raccolta, si è detto, è la progressiva apertura a relazioni intertestuali. L'analisi di ciascuna poesia ha messo in luce numerosi legami lessicali, sintattici e tematici sia con fonti esterne, sia con ulteriori opere dell'autore. *Pomes Penyeach* contiene riferimenti ad altre opere letterarie, a miti o leggende, come l'allusione a Mida in «Alone» e a Tantalo in «Flood», a composizioni musicali («Simples», «Tutto è Sciolto»), alle 'opere maggiori' di Joyce, *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulysses* e *Finnegans Wake*, oltre che a quelle 'minori', come *Giacomo Joyce* e *Exiles*.

Un unico paradigma nel testo, inoltre, può includere plurimi referenti culturali: come si è visto, ad esempio, in «Alone», le 'whispering reeds' richiamano la vicenda mitica di re Mida, ma anche le *Metamorfosi* di Ovidio. Il collegamento al mito e, in particolare, la simulta-

neità di riferimenti caratterizza il romanzo *Ulysses*, dove, però, ogni paradigma appare ironicamente o satiricamente distorto. L'investimento semantico di miti riconoscibili è comunque percepibile anche in *Pomes Penyeach*, dove ha funzione diversa rispetto a *Ulysses*: nella raccolta, il passato sembra fondersi con il presente, rivelando l'eterno manifestarsi di modelli archetipici nell'esperienza umana.

Il mito è anche una forma popolare, facilmente riconoscibile dal lettore, caratteristica condivisa dai riferimenti musicali presenti nelle poesie. Le citazioni più o meno esplicite di brani musicali spaziano dall'opera («Tutto è Sciolto», «Watching the Needleboats at San Sabba») alla canzone popolare («Simples») e possono produrre un effetto sia di familiarità, sia di straniamento. Si pensi, ad esempio, in «Simples», all'epigrafe italiana che precede il testo inglese; riflette la multiculturalità dell'autore, che si trovava perfettamente a proprio agio nell'esprimersi con differenti idiomi, ma può costituire un ostacolo alla comprensione per il lettore non italiano, o meglio, per il lettore non trentino, che probabilmente non conosce la natura del testo citato. Tuttavia, persino questa epigrafe instaura contatti e connessioni tra opere diverse: come sottolinea Corinna Del Greco Lobner, il tratto peculiare dei saggi triestini e degli scritti italiani di Joyce consiste nella «marked preference for idioms, proverbs, humorous expressions based on folklore».¹⁵

Proprio l'allusione musicale è caratteristicamente plurireferenziale: la citazione da *La Fanciulla del West* in «Watching the Needleboats at San Sabba» crea anche relazioni con la tradizione poetica del romanticismo, mentre le opere di Bellini e di Von Flotow istituiscono legami tra «Tutto è Sciolto» e l'episodio «Sirens» di *Ulysses*, quali *trait d'union* tra opere diverse. Se in «Alone» e «Watching the Needleboats at San Sabba» lo stesso paradigma include diversi referenti, nel caso di «Tutto è Sciolto» e «Sirens» il medesimo paradigma si ripete in testi diversi dell'autore, con funzioni differenti, istituendo una rete di significati secondari.

Uno degli aspetti più significativi dei *pomes*, quindi, è il fatto che le altre opere del corpus di Joyce arricchiscano e rendano più complessa l'interpretazione dei versi; *A Portrait of the Artist as a Young Man* e *Ulysses* assumono spesso una funzione quasi esplicativa del testo delle poesie, delle quali è possibile cogliere alcuni elementi principalmente alla luce di 'letture incrociate'. L'ambiguità dei versi sfida, quindi, la

¹⁴ Cfr. H. Jansen, *op. cit.*, pp. 64-6.

¹⁵ C. Del Greco Lobner, «James Joyce and the Italian Language», *Italica*, 60, 2, 1983, p. 150.

complessità dei romanzi: appare confutata l'idea di semplicità della raccolta, alla base dei giudizi negativi di recensori e critica. *Pomes Penyeach* diviene un punto d'incontro di diversi testi; è connessa alle opere maggiori, presenta legami con *Giacomo Joyce*, con appunti pre-compositivi per i romanzi, incluso il «Trieste notebook», con le annotazioni per *Exiles* e per *Finnegans Wake*.

Alcune delle modifiche apportate alle poesie possono essere meglio interpretate alla luce dell'intero percorso creativo dell'autore, dell'insieme delle sue opere e delle interferenze reciproche tra testi. Persino interferenze tra diversi stadi compositivi di diverse opere si dimostrano rilevanti ai fini dell'interpretazione: ad esempio, le documentazioni di «Alone» e di «A Prayer» rivelano velate connessioni tra la composizione di *Pomes Penyeach* e quella di *Finnegans Wake*.

I dossier delle opere di Joyce, oltre ad essere tra loro connessi, presentano una sorta di 'memoria comune', costituita da tematiche ricorrenti, o specifiche porzioni di testo lessicalmente e sintatticamente affini. L'analisi della composizione di *Pomes Penyeach* rivela una fitta rete intertestuale che collega tutti i testi di Joyce, così che ogni opera pubblicata appare simultaneamente collegata ad altre.

Le relazioni che legano i dossier, inoltre, sono caratterizzate da dinamicità: subiscono trasformazioni in ogni stadio compositivo. Ciascuna fase di elaborazione di *Pomes Penyeach* ha caratteristiche uniche, come dimostra in modo particolarmente evidente il corpus compositivo di «Nightpiece»: ad un certo punto del suo processo di elaborazione, infatti, la poesia diviene parte di *Finnegans Wake*.

Nel processo di scrittura mutano la funzione dei testi e le connessioni al corpus delle opere di Joyce. Tale fenomeno apre la strada a due ordini di osservazioni; in primo luogo, i risultati dell'analisi mostrano chiaramente come ogni stadio compositivo rappresenti una testualizzazione indipendente, una struttura in sé completa, ad ulteriore conferma di uno dei principi basilari della critica genetica. In secondo luogo, le dinamiche testuali rivelano che non solo ciascuna testualizzazione è indipendente, ma possiede anche un proprio dossier e propri antecedenti. Lo studio del processo creativo di *Pomes Penyeach* rende possibile, quindi, proporre anche un ampliamento delle prospettive genetiche: se gli antecedenti di un testo non sono necessariamente inclusi nello stadio di elaborazione successivo, ogni testualizzazione, piuttosto che ogni testo pubblicato, presenta un proprio dossier genetico.

Alla luce delle varie connessioni cui si aprono i *pomes*, inoltre, il concetto di dossier di un'opera sembra ampliarsi sino ad includere

virtualmente tutto ciò che lo scrittore ha composto fino ad un determinato momento: i confini del dossier genetico si estendono e si dimostrano flessibili.

Ciò non implica, tuttavia, che il dossier genetico possa essere pensato come privo di forma, o di organizzazione. Il problema nel concettualizzare tale insieme dipende forse dall'inadeguatezza degli strumenti tradizionali che si adottano per definirlo, e che tentano di strutturarli secondo principi pre-esistenti. Si è di fronte ad uno spazio dialogico, multidirezionale, in cui si intersecano e interferiscono diverse possibilità di testo, e tale interazione non sembra governata da regole univoche, o universalmente valide.

L'analisi genetica di *Pomes Penyeach*, quindi, non solo rivela alcune modalità di composizione dello scrittore e mette in luce l'importanza che riveste la raccolta nel macrotesto joyceano, ma permette anche di avanzare nuove ipotesi sul concetto di dossier e sui rapporti che sussistono tra le varie testualizzazioni. Lo studio del corpus compositivo di *Pomes Penyeach*, opera generalmente considerata 'minore', si dimostra significativo sia nel campo degli studi joyceani, sia in quello degli studi teorici della critica genetica.

Riferimenti bibliografici

Testi primari

Opere di James Joyce e edizioni consultate:

Chamber Music, London, Elkin Mathews, 1907.

Chamber Music in *Collected Poems*, New York, Viking, 1936.

Chamber Music in *The Portable James Joyce*, a cura di H. Levin, New York, Viking, 1947.

Chamber Music, a cura di W.Y. Tindall, New York, Columbia University Press, 1954.

Edizione consultata: *Chamber Music* in *Poems and Exiles*, a cura di J.C.C. Mays, Harmondsworth, Penguin, 1992.

Dubliners, London, Grant Richards, 1914.

Dubliners, a cura di R. Ellmann, R. Scholes, New York, Viking, 1967.

Dubliners. A Critical Edition a cura di R. Scholes, A. Walton Litz, New York, Viking, 1969.

Dubliners. Revised edition, a cura di H.W. Gabler *et alii*, New York, Viking, 1993.

Edizione consultata: *Dubliners*, Harmondsworth, Penguin, 1996.

A Portrait of the Artist as a Young Man, New York, Huebsch, 1916.

A Portrait of the Artist as a Young Man, a cura di T. Brown, Genova, CI-DEB, 1955.

A Portrait of the Artist as a Young Man, a cura di C. Anderson e R. Ellmann, New York, Viking, 1964.

A Portrait of the Artist as a Young Man. A Critical Edition, a cura di C. Anderson, New York, Viking, 1968.

A Portrait of the Artist as a Young Man, a cura di H.W. Gabler *et alii*, New York, Vintage, 1993.

Edizione consultata: *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Harmondsworth, Penguin, 1992.

Exiles, London, Grant Richards, 1918.

Edizione consultata: *Exiles in Poems and Exiles*, a cura di J.C.C. Mays, Harmondsworth, Penguin, 1992.

Ulysses, Paris, Shakespeare and Company, 1922.

Ulysses, Hamburg and Bologna, The Odyssey Press, 1932, 2 voll.

Ulysses, New York, Random House, 1934.

Ulysses, London, Bodley Head, 1936.

Ulysses. A Critical and Synoptic Edition, a cura di H.W. Gabler, New York, London, Garland, 1984, 3 voll.

Edizione consultata: *Ulysses*, Harmondsworth, Penguin, 1992.

Pomes Penyeach, Paris, Shakespeare and Company, 1927.

Pomes Penyeach in *Collected Poems*, New York, Viking, 1936.

Pomes Penyeach in *The Portable James Joyce*, a cura di H. Levin, New York, Viking, 1947.

Edizione consultata: *Pomes Penyeach* in *Poems and Exiles*, a cura di J.C.C. Mays, Harmondsworth, Penguin, 1992.

Finnegans Wake, London, Faber & Faber, 1939.

Finnegans Wake, New York, Viking, 1959.

Edizione consultata: *Finnegans Wake*, Harmondsworth, Penguin, 1992.

Stephen Hero, a cura di T. Spencer, London, Cape, 1944; New York, New Directions, 1944.

Stephen Hero, a cura di T. Spencer, J. Slocum e H. Cahoon, New York, New Directions, 1955.

Stephen Hero, a cura di T. Spencer, J. Slocum e H. Cahoon, New York, New Directions, 1963.

Epiphanies, a cura di O.A. Silverman, Buffalo, Buffalo U.P., 1956.

Letters, 3 voll.: vol. I, a cura di S. Gilbert, London, New York, Viking, 1957. vol. II e III a cura di R. Ellmann, New York, Viking, 1966.

The Critical Writings of James Joyce, a cura di E. Mason, R. Ellmann, London, Faber & Faber, 1959.

Giacomo Joyce, a cura di R. Ellmann, New York, Viking, 1968.

Selected Letters, a cura di R. Ellmann, London, Faber & Faber, 1975.

Traduzioni italiane consultate:

Joyce, J., *Poemi un soldo l'uno*, tr. di A. Camerino, Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia, 1988.

Joyce, J., *Joyceana. Versione poetica con testo a fronte*, tr. di A. Ranieri Parra, Pisa, Edizioni ETS, 1990.

Joyce, J., *Poesie*, tr. di A. Rossi, Milano, Mondadori, 2000, (1961¹).

Facsimile dei manoscritti:

Groden, M., *et alii* (a cura di), *The James Joyce Archive. Chamber Music, Pomes Penyeach & Occasional Verse. A Facsimile of Manuscripts, Typescripts & Proofs*, New York, Garland, 1978, vol. 1.

Groden, M., *et alii* (a cura di), *The James Joyce Archive. A Portrait of the Artist as a Young Man: A Facsimile of Epiphanies, Notes, Manuscripts and Typescripts*, New York, London, Garland, 1978, vol. 7.

Groden, M., *et alii* (a cura di), *The James Joyce Archive. Finnegans Wake. A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.5 – VI.B.8*, New York, Garland, 1978, vol. 30.

Groden, M., *et alii* (a cura di), *The James Joyce Archive. Finnegans Wake: a Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, New York, Garland, 1978, vol. 32.

Groden, M., *et alii* (a cura di), *The James Joyce Archive. Finnegans Wake. A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.17 – VI.B.20*, New York, Garland, 1978, vol. 33.

Altri testi primari:

Alighieri, D., *La Divina Commedia*, Firenze, La Nuova Italia, 1964 (1955¹), 3 voll.

Alighieri, D., *Vita Nuova*, Milano, Rizzoli, 1999 (1984¹).

Bellini, V., *La Sonnambula. Melodramma in due atti di Felice Romani*, Sesto San Giovanni, Barion Editore, 1931.

Nashe, T., «A Litany in Time of Plague», in M. Ferguson *et alii* (a cura di), *The Norton Anthology of Poetry. 4th Edition*, New York, Norton, 1996, p. 254.

Omero, *Odissea*, a cura di G. Raniolo, Milano, Mondadori, 1947.

Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di N. Scivoletto, Torino, UTET, 2005 (2000¹).

Puccini, G., *La Fanciulla del West. Opera in tre atti dal dramma di David Belasco*, libretto di G. Civinini e C. Zangarini, musica di G. Puccini, Milano, Ricordi, 1986.

Shakespeare, W., *The Complete Works*, a cura di S. Wells e G. Taylor, Oxford, Clarendon Press, 1988.

Shelley, P.B., *Complete Poetical Works*, Cambridge, Riverside Press, 1999.

Testi secondari

- Álvarez Amorós, J.A., «Ciclos creativos en la poesía de James Joyce», *Miscelánea*, XIII, 1992, pp. 5-15.
- Anderson, C., «James Joyce's 'Tilly'», *PMLA*, LXXIII, 3, 1958, pp. 285-98.
- Anderson, C., «Joyce's Verses», in Z. Bowen, J. F. Carens (a cura di), *A Companion to Joyce Studies*, Westport, Greenwood Press, 1984, pp. 128-55.
- Baker, J.R., «Joyce's *Chamber Music*: the Exile of the Heart», *Arizona Quarterly*, XV, 4, 1959, pp. 349-56.
- Barnes, L., Brockman W., Herbert S., Crispi L., *James Joyce Bibliography, Announcing the Online Project www.jjoycebiblio.org. Pomes Penyeach*, Buffalo, University of Buffalo Press, 2002.
- Beach, S., *Shakespeare and Company*, London, Plantin, 1987 (1959¹).
- Bellemin-Noël, J., *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972.
- Benstock, B., *James Joyce*, New York, Ungar, 1985.
- Benstock, S., «The Genuine Christine: Psychodynamics of Issy», in S. Henke, E. Unkeless (a cura di), *Women in Joyce*, Urbana, University of Illinois Press, 1982.
- Bollettieri Bosinelli, R.M., Zacchi, R., Pugliatti, P. (a cura di), *Myriadminded man: jottings on Joyce*, Bologna, CLUEB, 1986.
- Bonnefoy, Y., «Enchevêtrements d'écriture. Entretien avec Michel Collot», *Genesis*, 2, 1992, pp. 123-6.
- Bowen, Z., *Musical Allusions in the Works of James Joyce: Early Poetry through Ulysses*, Albany, New York, New York U.P., 1974.
- Bowman, F.P., «Genetic Criticism», *Poetics Today*, 11, 3, 1990, pp. 627-46.
- Boyle, R., «The Woman Hidden in James Joyce's *Chamber Music*», in S. Henke, E. Unkeless (a cura di), *Women in Joyce*, Urbana, University of Illinois Press, 1982, pp. 3-30.
- Bremer, R., «The Poetry of James Joyce», in J. Schoon (a cura di), *Levende Talen*, Amsterdam, Dutch Modern Language Association, 1970, pp. 447-53.
- Budgen, F., *James Joyce and the Making of 'Ulysses'*, Oxford, Oxford U.P., 1989 (1934¹).
- Burgess, A., *Here Comes Everybody: an Introduction to James Joyce for the Ordinary Reader*, London, Faber and Faber, 1965, pp. 71-80.
- Cianci, G., (a cura di), *Modernismo/Modernismi*, Milano, Principato, 1991.
- Colum, M., Colum, P., *Our Friend James Joyce*, Garden City, New York, Doubleday, 1958.
- Connolly, T. (a cura di), *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for 'Finnegans Wake'*, Evanston, Northwestern U.P., 1961.

- Contat, M., Ferrer, D., (a cura di), *Porquoi la critique génétique? Méthodes, theories*, Paris, CNRS, 1998.
- Cook, T., «Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts», *Archival Science*, 1, 1, 2001, pp. 3-24.
- Crise, S., *Epiphanies & Phadographs. Joyce and Trieste*, Milano, Pesce D'Oro, 1967.
- Dalton, J.P., e Hart, C. (a cura di), *Twelve and a Tilly. Essays on the occasion of the 25th Anniversary of 'Finnegans Wake'*, Evanston, Northwestern U.P., 1966.
- De Biasi, P.M., «What is a Literary Draft? Toward a Functional Typology of Genetic Documentation», *Yale French Studies*, 89, 1996, pp. 27-58.
- Del Greco Lobner, C., «James Joyce's 'Tilly' and Gabriele D'Annunzio's 'I Pastori D'Abruzzo'», *James Joyce Quarterly* 9, 3, 1972, pp. 383-9.
- Del Greco Lobner, C., «James Joyce and the Italian Language», *Italica*, 60, 2, 1983, pp. 140-153.
- Deming, H. (a cura di), *James Joyce. The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970.
- Deppman, J., Ferrer, D., Groden, M., (a cura di), *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004.
- Dietz, B., «Relectura de la obra poética de James Joyce», in F. García Tortosa, M. Almagro Jiménez, J. Carnero González, P. Witkowsky (a cura di), *James Joyce: a New Language. Actas del Simposio Internacional en el Centenario de James Joyce*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982, pp. 27-37.
- Doyle, P.A., «Joyce's Miscellaneous Verse», *James Joyce Quarterly*, 2, 2, 1965, pp. 90-96.
- Doyle, P.A., «Joyce's Miscellaneous Verse. Part II», *James Joyce Quarterly*, 5, 1, 1967, p. 71.
- Ellmann, R., *James Joyce*, New York, Oxford, Oxford U.P., 1959.
- Ellmann, R., *James Joyce*, New York, Oxford, Oxford U.P., 1982.
- Fargnoli, N., Gillespie, M.P., *James Joyce A to Z*, New York, Facts on File, 1995.
- Ferrer, D., «Production, Invention, and Reproduction: Genetic vs. Textual Criticism», in E. Bergmann Loizeaux, N. Fraistat (a cura di), *Reimagining Textuality*, Madison, University of Wisconsin Press, 2002, pp. 48-59.
- Fisher, M., «Joyce's 'Ecce Puer'», *The University of Kansas City Review*, XXV, 4, 1959, pp. 265-71.
- Forsythe, R.S., «Poe's 'Nevermore': A Note», *American Literature*, 7, 4, 1936, pp. 439-52.

- Freud, S., «Obsessive Acts and Religious Practices», in P. Rieff (a cura di), *Character and Culture*, New York, Macmillan, 1963, pp. 17-26.
- Giavieri, M.T., Grésillon, A. (a cura di), *I sentieri della creazione. Tracce, Traiettorie, Modelli*, Reggio Emilia, Diabasis, 1994.
- Gifford, D., *Ulysses Annotated. Notes for James Joyce's 'Ulysses'*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- Goldberg, S.L., *Joyce*, Glasgow, Oliver and Boyd, 1965.
- Goody, J., *The Power of the Written Tradition*, Washington, London, Smithsonian Institution Press, 2000 (tr. it.: *Il potere della tradizione scritta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002).
- Gorman, H., *James Joyce*, New York, Farrar & Rinehart, 1939.
- Gozzi, F., *La poesia di James Joyce*, Bari, Adriatica Editrice, 1974.
- Grennan, E., «The Poet Joyce», in A. Martin (a cura di), *James Joyce. The Artist and the Labyrinth*, London, Ryan Publishing, 1990, pp. 121-47.
- Grésillon, A., Werner, M. (a cura di), *Leçons d'écriture: ce que disent les manuscrits*, Paris, Minard, 1985.
- Grésillon, A., *Éléments de critique génétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- Groden, M., «Ulysses' in Progress», Princeton, Princeton U.P., 1977.
- Groden, M., «Editing Joyce's Ulysses: An International Effort», *Scholarly Publishing*, XII, 1, 1980, pp. 37-54.
- Groden, M., «The National Library of Ireland's New Joyce Manuscripts: A Statement and Document Descriptions», *James Joyce Quarterly*, 39, 1, 2001, pp. 29-51.
- Groden, M., «The National Library of Ireland's New Joyce Manuscripts: A Narrative and Document Summaries», *Journal of Modern Literature*, 26, 1, 2002, pp. 1-16.
- Groden, M., «The National Library of Ireland's New Joyce Manuscripts: An Outline and Archive Comparisons», *Joyce Studies Annual*, 14, 2003, pp. 5-17.
- Groden, M., Lernout, G., «Introducing Genetic Criticism», corso tenuto presso la «Trieste Joyce School», Università degli Studi di Trieste, 25 giugno - 3 luglio 2005.
- Gysling, F., «A Doctor's Look at a Neglected Poem», *James Joyce Quarterly*, 7, 3, 1970, pp. 251-2.
- Halper, N., *The Early James Joyce*, New York and London, Columbia U.P., 1973.
- Halper, N., «The Grave of Michael Bodkin», *James Joyce Quarterly*, 12, 3, 1975, pp. 273-80.
- Hay, L. (a cura di), *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979.

- Hay, L., «Le texte n'existe pas. Réflexions sur la critique génétique», *Poétique*, 62, 1985, pp. 147-58.
- Hay, L., (a cura di), *Les manuscrits des écrivains*, Paris, Hachette-CNRS Éditions, 1993.
- Hay, L., *La littérature des écrivains*, Paris, José Corti, 2002.
- Hayman, D., *A First-Draft Version of 'Finnegans Wake'*, Austin, Texas U.P., 1963.
- Hayman, D., «Tristan and Isolde in *Finnegans Wake*: A Study of the Sources and Evolution of a Theme», *Comparative Literature Studies*, I, 2, 1964.
- Hayman, D., «The Distribution of the Tristan and Isolde Notes Under 'Exiles' in the Scribbledhobble», *A Wake Newslitter*, 2, 5, 1965.
- Hayman, D., «Preface», in M. Groden et alii (a cura di), *The James Joyce Archive. Finnegans Wake: a Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 - VI.B.16*, New York, Garland, 1978, vol. 32, pp. xxix-xlii.
- Hayman, D., *The Wake in Transit*, Ithaca, London, Cornell U.P., 1990.
- Hayman, D., «Transiting the 'Wake': a Response to Danis Rose», *James Joyce Quarterly*, 29, 2, 1992, pp. 411-19.
- Hedberg, J. (a cura di), *Pieces on Joyce*, Lund, Novapress, 1986.
- Henke, S., «Stephen Dedalus and Women: A Portrait of the Artist as a Young Misogynist», in S. Henke, E. Unkeless (a cura di), *Women in Joyce*, Urbana, University of Illinois Press, 1982.
- Henke, S., «Irish Virgins and Phallic Mothers: Women in Joyce», in K.H. Westarp (a cura di), *Joyce Centenary Offshoots*, Aarhus, Aarhus U.P., 1983, pp. 7-16.
- Howarth, R., «Chamber Music and its Place in the Joyce Canon», in T.F. Staley (a cura di), *James Joyce Today*, Bloomington, London, Indiana U.P., 1966, pp. 11-27.
- Hughes, H. (a cura di), *The Joyce Book*, London, The Sylvan Press, 1932.
- Jackson, S., *The Poems of James Joyce and the Use of Poems in his Novels*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1978.
- Jansen, H., *Densità informativa: tre parametri linguistico-testuali*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2003.
- Jenny, L., «Genetic Criticism and its Myths», *Yale French Studies*, 89, 1996, pp. 9-25.
- Joyce, S., *My Brother's Keeper*, London, Faber and Faber, 1982 (1956¹).
- Joyce, S., *The Complete Dublin Diary*, a cura di G.H. Healy, Ithaca (NY), Cornell U.P., 1971.
- Kenner, H., *Joyce's Voices*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1978.

- Kuberski, P., «The Joycean Gaze: Lucia in the I of the Father», *SubStance*, 14, 1, 46, 1985, pp. 49-66.
- Lawson, D., «Chamber Music XXXVI as Prototaxic Experience», *James Joyce Quarterly*, 24, 1, 1986, pp. 83-85.
- Lejeune, P., Viollet, C., (a cura di), *Genèses du «Je»*. *Manuscripts et autobiographie*, Paris, CNRS, 2000.
- Lernout, G., (a cura di), *'Finnegans Wake'. Fifty Years*, Amsterdam, Rodopi, 1990.
- Lernout, G., «Joyce as a Reader», intervento presso la «James Joyce Summer School», Dublino, 1996, dattiloscritto.
- Lewis, W., *Time and Western Man*, London, Chatto and Windus, 1927.
- Lidderdale, J., Nicholson, M., *Dear Miss Weaver. Harriet Shaw Weaver 1876-1961*, London, Faber and Faber, 1970.
- Litz, W.A., *The Art of James Joyce. Method and Design in 'Ulysses' and 'Finnegans Wake'*, London, Oxford U.P., 1961.
- Litz, W.A., *Joyce*, New York, Twayne, 1966.
- Litz, W.A., «Preface», in M. Groden et alii (a cura di), *The James Joyce Archive. Chamber Music, Pomes Penyeach & Occasional Verse. A Facsimile of Manuscripts, Typescripts & Proofs*, New York, Garland, 1978, vol. 1, pp. xxix-xlii.
- Lo Duca, M.G., «La ripetizione testuale tra teoria e prassi didattica», in S. Cargnel, G.F. Comelet, V. Deon (a cura di), *Prospettive didattiche della linguistica del testo*, Scandicci, Nuova Italia Editrice, 1986, pp. 15-38.
- Long, C., «An Old Story: Isolde's Fall, Deception, and Oath in James Joyce's *Finnegans Wake*. A Reader's Version», *EIRE-Ireland*, 24, 2, 1989, pp. 36-52.
- Loss, A.K., «The Pre-Raphaelite Woman, the Symbolist Femme-Enfant, and the Girl with Long Flowing Hair in the Earlier Work of Joyce», *Journal of Modern Literature*, 3, 1, 1973, pp. 42-8.
- Loss, A.K., «Interior and Exterior Imagery in the Earlier Work of Joyce and in Symbolist Art», *Journal of Modern Literature*, VIII, 1, 1980, pp. 99-117.
- Lyons, J., *Semantics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, 2 voll.
- Maddox, B., *Nora. A Biography of Nora Joyce*, Harmondsworth, Penguin, 1988.
- Magalaner, M., Kain, R., *Joyce: the Man, the Work, the Reputation*, Westport, Greenwood Press, 1979.
- Malamud, R., «'What the Heart Is': Interstices of Joyce's Poetry and Fiction», *South Atlantic Review*, 64, 1, 1999, pp. 91-101.
- Maréngo Vaglio, C., *Invito alla lettura di Joyce*, Milano, Mursia, 1977.
- Mays, J.C.C., «Notes», in J. Joyce, *Poems and Exiles*, Harmondsworth, Penguin, 1992, pp. 267-377.

- Mc Hugh, R., «Chronology of the Buffalo Notebooks», *A Wake Newslitter*, 9, 1972, pp. 9-15.
- Mc Hugh, R., *Annotations to Finnegans Wake*, Baltimore, London, Johns Hopkins U.P., 1980.
- Melchiori, G., *Joyce: Il mestiere dello scrittore*, Torino, Einaudi, 1994.
- Moseley, V., «The 'Perilous Theme' of *Chamber Music*», *James Joyce Quarterly*, 1, 3, 1964, pp. 19-24.
- Natali, I., «Waking Joyce's Pomes», *Papers on Joyce*, 7, 8, 2001-2, pp. 81-8.
- Natali, I., «'Adrift with adraft': A Genetic Reading of *Pomes Penyeach*», *Genetic Joyce Studies*, 6, 2006, n. p.
- Neefs, J., «Margins», *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* (Special Issue: Genetic Criticism), 13, 2, 1997, pp. 135-57.
- Nelson, J.G., «James Joyce's First Publisher: Elkin Mathews and the Advent of *Chamber Music*», *James Joyce Quarterly*, 23, 1, 1985, pp. 9-29.
- Noel, L., *James Joyce and Paul L. Léon: the Story of a Friendship*, New York, The Gotham Book Mart, 1950.
- O'Shea, T.M., *Symmetry and Self: James Joyce and Boustrophedonic Writing*, Minnesota, Minnesota U.P., 1994.
- Oriol-Boyer, C., *Critique génétique et didactique de la réécriture*, Toulouse, CRDP Midi-Pyrénées, 2003.
- Pallotti, D., «'An Order in Every Way Appropriate': The Spatial Arrangement of *Giacomo Joyce*», in P. Pugliatti (a cura di), *Mnema*, Messina, Armando Siciliano Editore, 1997, pp. 293-316.
- Pallotti, D., «'Everintermutuomergent': the 'cobweb (hand)writing' of *Giacomo Joyce*», in F. Ruggieri (a cura di), *Classic Joyce*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 339-352.
- Palmer, G.M., *James Joyce's 'Chamber Music'. The Lost Song Settings*, Bloomington, Indiana U.P., 1993.
- Pickering, R., «Word, Pictorial Image and the Genesis of Writing in Valéry's 'Cahiers'», *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* (Special Issue: Genetic Criticism), 13, 2, 1997, pp. 158-71.
- Potts, W. (a cura di), *Portraits of the Artist in Exile. Recollections of James Joyce by Europeans*, Seattle, Washington U.P., 1979.
- Pugliatti, P., «Il nuovo *Ulysses* e la critica del testo», *Strumenti critici*, 1, 2, 1986, pp. 187-224.
- Pugliatti, P., «The New *Ulysses* between Philology, Semiotics and Textual Genetics», *Dispositio*, XII, 30-32, 1987, pp. 113-140.
- Pugliatti, P., «Avantesto e spazio della scrittura», *Il piccolo Hans*, 64, 1989-90, pp. 117-53.

- Pugliatti, P., «Textual Perspectives in Italy: From Pasquali's Historicism to the Challenge of 'Variantistica' (and Beyond)», *Text - An Interdisciplinary Annual of Textual Studies*, 11, 1998, pp. 155-88.
- Rose, D., O'Hanlon, J., *Understanding Finnegans Wake: A Guide to the Narrative of James Joyce's Masterpiece*, New York, Garland, 1982.
- Rose, D., «The Beginning of All Thisorder of 'Work in Progress'. 'The Wake in Transit', by David Hayman», *James Joyce Quarterly*, 28, 4, 1991, pp. 957-65.
- Rossman, C., «Stephen Dedalus' Villanelle», *James Joyce Quarterly*, 12, 3, 1975, pp. 281-93.
- Ruggieri, F., *Introduzione a Joyce*, Roma, Bari, Laterza, 1990.
- Russel, M., «The Elizabethan Connection: The Missing Score of James Joyce's *Chamber Music*», *James Joyce Quarterly*, 18, 2, 1981, pp. 133-45.
- Russel, M., «New Ways of Looking at *Chamber Music*», in C. Hart (a cura di), *Images of Joyce*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1998, vol.1, pp. 353-61.
- Russel, M., «*Chamber Music*: Words and Music Lovingly Coupled», in S.D.G. Knowles (a cura di), *Bronze by Gold. The Music of Joyce*, New York, Garland, 1999, pp. 57-90.
- Schechner, M., «The Song of the Wandering Aengus: James Joyce and his Mother», in T. F. Staley (a cura di), *Fifty Years: Ulysses*, Bloomington, London, Indiana U.P., 1974, pp. 72-89.
- Schlossman, B., «Tristan and Isolde or the Triangles of Desire: Jealousy, Eroticism and Poetics», in D. Hayman and S. Slote (a cura di), *European Joyce Studies*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1995, vol.5, pp. 132-65.
- Scholes, R., *The Cornell Joyce Collection. A Catalog Compiled by Robert E. Scholes*, Ithaca, NY, Cornell U.P., 1961.
- Scholes, R., «The Broadside of James Joyce», in M. Magalaner (a cura di) *A James Joyce Miscellany*, Carbondale, Southern Illinois Press, 1962, pp. 8-18.
- Scholes, R., «James Joyce, Irish Poet», *James Joyce Quarterly*, 1, 1, 1965, pp. 255-70.
- Scholes, R., Kain, R. M., *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for A Portrait of the Artist as a Young Man*, Evanston, Northwestern U.P., 1965.
- Segre, C., *Teatro e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.
- Segre, C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- Semino, E., *Language & World Creation in Poems & Other Texts*, London, New York, Longman, 1997.
- Senn, F., «Scrivendo il libro di se stesso», in E. Agazzi e A. Canavesi (a cura di), *Il segno dell'io: romanzo e autobiografia nella tradizione moderna*, Udine, Campanotto, 1992, pp. 18-32.
- Shawcross, J., «'Tilly' and Dante», *James Joyce Quarterly*, 7, 1, 1969, pp. 61-4.

- Shawcross, J., «'They that dwell under his shadow shall return': Joyce's *Chamber Music* and Milton», in B.K. Scott (a cura di), *New Alliances in Joyce Studies*, Delaware, Delaware U.P., 1988, pp. 200-9.
- Sheffield, E., *Joyce's Abandoned Female Costumes, Gratefully Received*, London, Cranbury, Associated University Presses, 1998.
- Slocum, J.J., Cahoon, H., *A Bibliography of James Joyce, 1882-1941*, New Haven, Yale U.P., 1953.
- Slote S., Van Merlo, W. (a cura di), *Genitricksling Joyce: European Joyce Studies* 9, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1999.
- Spielberg, P., *James Joyce's Manuscripts and Letters at the University of Buffalo. A Catalogue*, Buffalo, University of Buffalo Press, 1962.
- Spielberg, P., «Take a Shaggy Dog by the Tale», *James Joyce Quarterly*, 1, 3, 1964, pp. 42-44.
- Spoo, R., «Rival Confessors in *Chamber Music*: Meaning and Narrative in Joyce's Lyric Mode», *James Joyce Quarterly*, 26, 4, 1989, pp. 483-98.
- Staley, T.F., Benstock, B. (a cura di), *Approaches to Joyce's 'Portrait': Ten Essays*, Pittsburgh, Pittsburgh U.P., 1976.
- Sternfeld, F.W., «Poetry and Music in Joyce's *Ulysses*», in N. Frye (a cura di), *Sound and Poetry*, New York, Columbia U.P., 1957, pp. 16-54.
- Stevens, W., «Joyce and Yeats: Poets Compared», in C. Hart (a cura di), *Images of Joyce*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1998, vol. 2., pp. 800-6.
- Stussi, A., *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- Stussi, A., *Breve avviamento alla filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002, (1983¹).
- Tindall, W.Y., *A Reader's Guide to Finnegans Wake*, London, Thames and Hudson, 1969.
- Van der Weel, A., Hisgen, R., «The Wandering Gentile: Joyce's Emotional Odyssey in *Pomes Penyeach*», in M. Beja e D. Norris (a cura di), *Joyce in the Hibernian Metropolis*, Columbus, Ohio State U.P., 1996.
- Van Dijk, T.A., *Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, London, Longman, 1977 (tr. it.: *Testo e contesto*, Bologna, il Mulino, 1980).
- Van Hulle, D., *Textual Awareness: A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, and Mann*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2004.
- Von Phul, R., «*Chamber Music* at the Wake», *James Joyce Quarterly*, 11, 4, 1974, pp. 355-67.
- Warner, F., «The Poetry of James Joyce», in H. Bloom (a cura di), *James Joyce*, New York, Chelsea, 1986, pp. 201-11.
- Weaver, J.W., *Joyce's Music and Noise. Theme and Variation in his Writings*, Gainesville, Florida U.P., 1998.

Wildi, M., «The Lyrical Poems of James Joyce», in A. M. Jensen (a cura di), *Language and Society*, Copenhagen, Det Berlingske Bogtrykkeri, 1961.

Manuali e Dizionari

Beale, P. (a cura di), *A Dictionary of Slang and Unconventional English*, London, Routledge & Kegan Paul, 1984, (1937¹).

Doyle, P.A. (a cura di), *A Concordance to the Collected Poems of James Joyce*, New York, London, Scarecrow Press, 1966.

Leach, M. (a cura di), *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, S. Francisco, Harper & Row, 1984 (1972¹).

Rundell, M. (a cura di), *Longman Dictionary of Contemporary English*, Harlow, Longman, 1987 (1978¹).

Simpson, J.A. e Weiner, E.S.C. (a cura di), *The Oxford English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1989 (1884¹), 20 voll.

Siti web consultati

Cornell University, Division of Rare and Manuscript Collection, «The Cornell Joyce Collection»: <http://rmc.library.cornell.edu/collections/joyce.html>.

Giacomelli, L., «Il maggiociondolo, come grappoli di sole», a cura della Banca Popolare di Sondrio, in http://www.popso.it/libro_funghi_alberi/pdf_alberi/A02.pdf.

Groden, M., Saint-Amour, P., Shloss, C., Spoo, R., «James Joyce: Copyright, Fair Use, and Permissions FAQ», nel sito web di «The International James Joyce Foundation»: <http://english.osu.edu/research/organizations/ijjf/copyrightfaq.cfm>.

Hay, L., «Génétiq ue et Théorie Littéraire», nel sito web dell'ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes): <http://www.item.ens.fr/atelier/cr/249.php>.

Kobbé, G., «The Complete Opera Book: the Stories of the Operas, together with 400 of the Leading Airs and Motives», in *Opera World*, http://www.intac.com/rfrone/operas/Books/Kobbe_Complete/20.htm/.

Reynolds, H., «James Joyce's Poetry Does Not Suggest 'Ulysses'», *New York Times*, 10 ottobre 1937, in *The New York Times on The Web*, <http://www.nytimes.com>

University of New York at Buffalo, «James Joyce Collection»: <http://ublib.buffalo.edu/libraries/units/pl/collections/joyce/index.html>.

Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, General Collection of Rare Books and Manuscripts, «James Joyce Collection»: <http://webtext.library.yale.edu/xml2html/beinecke.JOYCE.con.html>.

Indice analitico

Alighieri, Dante, 63, 114
La Divina Commedia, 63
Vita Nuova, 114
 Álvarez Amorós, José A., 15, 16n
 Anderson, Chester, 11n, 18, 61n, 62, 67n

Backmann, Reinhold, 28, 29
 Barnacle, Nora, 73, 123, 131, 140, 151
 Barnes, Laura, 20n
 Baudelaire, Charles, 123
 Beach, Sylvia, 20, 21, 22, 23, 24, 46
 Bédier, Joseph, 93

Tristan et Iseult, 93
 Bellemin-Noël, Jean, 37
 Bellini, Vincenzo, 73, 77, 169
La Sonnambula 73, 77, 78, 85
 Benstock, Bernard, 15
 Benstock, Shari, 76n
 Beran, Felix, 43
 «Des Weibes Klage», 43, 44
 Blake, William, 12

Songs of Innocence and of Experience, 12

Bodkin, Michael, 151
 Bonnefoy, Yves, 33
 Borach, Georges, 103
 Brion, Marcel, 16
 Brockman, William S., 20n
 Browning, Robert, 112
In a Balcony, 112
 Buchman, Alexander, 22
 Burgess, Anthony, 18
 Byrne, John F., 62
 Byron, George G., 51, 59
Don Juan, 51

Camerino, Aldo, 111, 113
Chamber Music, vedi: Joyce James, opere

Clarke, Herbert, 20
Collected Poems, 10
 Colum, Padriac, 14, 15, 24, 48
 Connolly Thomas E., 97n
 Contini, Gianfranco, 28
 Cook, Terry, 29
 Crispì, Luca, 20n
 Critica genetica, 27-46
finitude, finition, finalité, 28
 Incremento, decremento, sostituzione
 e dislocazione, definizione di: 41

De Biasi, Pierre M., 37, 39, 40
 Débray-Genette, Raymonde, 28
 Del Greco Lobner, Corinna, 61n, 169
 Della Vigna, Pier, 63, 64
 Deppman, Jed, 27n, 38
 Donna: immagine in *Pomes Penyeach*, 53-56, 72-76, 87-88, 104-105, 121-123, 143-147, 149-153
 Doyle, Paul A., 10
 Drayton, Michael, 144
Dubliners, vedi: Joyce James, opere
 Dunning, Ralph C., 19
The Quest of Cinthia, 144

Eglinton, John (William Kirkpatrick Magee), 14
 Elaborazione di *Pomes Penyeach*: tendenze, 8-9, 47-48, 59-61, 137-138, 163-171
 Ellmann, Richard, 8, 11n, 12, 14n, 55n, 119, 151n, 157
Epiphanies, vedi: Joyce James, opere
Exiles, vedi: Joyce James, opere

Faber & Faber (editore), 25
 Fargnoli, Nicholas, 146
 Ferrer, Daniel, 27n, 38

- Finnegans Wake*, 8, 9, 11, 46, 59, 76, 92, 103, 146, 161, 163, 168, 170
 Annotazioni:
 «Tristan and Isolde» (II.4), 9, 14, 92-103
 Notebook BL47480-267v, 92-103
 Notebook Buffalo IV.A.2, 117-120
 Notebook Buffalo VI.B.16, 107-111
 Notebook Buffalo VI.B.18., 94-5, 146
 Notebook Buffalo VI.B.5, 131-135
 «Scribbledehobble» (Buffalo VI.A), 92, 99
 Fisher, Marvin, 14
 Giacomo Joyce, vedi: Joyce James, opere
 Gifford, Don, 118
 Gillespie, Michael, 146
 Gogarty, Oliver S.J., 14
 Goldberg, Samuel L., 16
 Goody, Jack, 32, 33n
 Gorman, Herbert, 97n
 Goulding, Louis, 16, 17
 Gozzi, Francesco, 15, 18, 78, 123, 151
 Gregory, Isabella A., 14
 Grésillon, Almuth, 30, 31, 32, 34n, 35n, 36, 37, 41
 Groden, Michael, 27n, 38, 97n
 Gysling, Fritz, 157
 Halper, Nathaniel, 151n
 Harmsworth, Desmond, 23
 Hay, Louis, 29, 31, 39
 Hayman, David, 92n, 93n, 94, 95, 97n, 98, 99, 102, 107
 Healy, Tim, 11
 Hedberg, Johannes, 157, 159
 Henke, Suzette A., 73
 Herbert, Stacey, 20n
 Hiller, Robert, 16
 Hisgen, Ruud, 73, 123, 146
 Howart, Herbert, 13, 17
 Intertestualità: concetto di, 8n,
 in *Pomes Penyeach*, vedi: *Pomes Penyeach*, intertestualità in
 in *Ulysses* (cenni), 169
 Influenze tra testi: nei manoscritti, 92-103, 117-120, 131-135, vedi anche: *Pomes Penyeach*, intertestualità in
 Jackson, Selwyn, 12n, 15, 18
 Jansen, Hanne, 166n
 Jenny, Laurent, 27n
 Johnson, Edwin, 22
 Jolas, Eugene, 21
 Joyce, John, 11
 Joyce, Giorgio, 21, 139
 Joyce, Lucia, 21, 23, 24, 55, 56, 146
 Joyce, Nora, vedi: Barnacle, Nora
 Joyce, Stanislaus, 12n, 13, 48, 52, 61
 Joyce, James
 Opere (scritti pubblicati e non pubblicati):
A Portrait of the Artist as a Young Man, 8, 11, 14, 40, 51, 54, 55, 63, 74, 75, 105, 161, 168, 169
 «A Portrait of the Artist» (Buffalo II.A.1-15), 40
Chamber Music, 10, 12, 13, 15, 16, 51, 61, 76, 148
Dubliners, 11, 14, 105, 138, 151, 168.
 «The Dead» 151-153
 «Ecce Puero», 10, 14, 143
Epiphanies, 11, 163
Exiles, 53, 138; annotazioni per: 53, 76, 152, 153, 168, 170
Finnegans Wake, vedi: *Finnegans Wake*
 «Gas form a Burner», 10, 13, 14, 51
 Giacomo Joyce, 11, 54, 59, 75, 76, 163, 168, 170
 «Lament for the Yeoman», 43, 98n
Moods, 12
Pomes Penyeach, vedi: *Pomes Penyeach*
Shine and Dark, 12, 80n, 105
Stephen Hero, 40n, 161
 «The Holy Office», 10, 13
 «Trieste Notebook», 139, 141
Ulysses, vedi: *Ulysses*
 Kahane, Jack, 23
 Kain, Richard M., 18, 95n
 Kenner, Hugh, 55
 Kuberski, Philip, 76n
 Larbaud, Valerie, 21
 Lebrave, Jean-Louis, 32n, 33
 Léon, Paul, 23, 25
 Lernout, Geert, 7n, 97n

- Litz, Walton A., 97n, 108
 Lo Duca, Maria G., 167n
 Loss, Archie K., 76
 Lyons, John, 164n, 166n
 MacLeish, Archibald, 21
 Magalaner, Marvin, 18
 Mathews, Elkin, 12
 Mays, James C.C., 48n, 49, 104
 Mc Hugh, Roland, 107
 McLuhan, Marshall, 35
 Melchiori Giorgio, 11, 54, 162
 Mida (mitologia greca), 104, 168
 Milton, John, 131
 Monnier, Adrienne, 21
Moods, vedi: Joyce James, opère
 Nashe, Thomas, 75
A Litany in Time of Plague, 75
 Neefs, Jacques, 34
 Nutting, Myron, 21
 O'Hanlon, John, 92n
 O'Shea, Thomas M., 150
 O'Sullivan, Seamus, 14
 Omero, 145
Odisea, 145
 Ong, Walter, 35
 Orazio (Quinto Orazio Flacco), 51
 Ovidio (Publio Ovidio Nasone), 62, 104, 168
Metamorfosi, 62, 104, 168
 Pallotti, Donatella, 8n, 11
 Parnell, Charles S., 11
 Paul, Elliott, 21
 Pinker, Ralph, 25
 Poe, Edgar A., 51, 59
 «The Raven», 51
Pomes Penyeach,
 elementi biografici in, 7, 19, 52, 55-56, 62, 73-74, 103, 112, 123, 139-140, 146, 151, 153, 157-158, 161-163
 impiego di articoli e pronomi in, 163-168
 intertestualità in, 59-135, 168-171
 manoscritti: descrizione del materiale di, 42-46, 47-48, 59-61, 137-138
 Poesie:
 «A Flower given to my Daughter», 10, 19n, 43, 44, 45, 47, 52-56, 59, 75, 82, 161, 168
 «A Memory of the Players in a Mirror at Midnight», 9, 25, 44, 45, 59, 60, 111-120, 137, 164
 «A Prayer», 9, 42, 44, 45, 59, 60, 98n, 120-135, 137, 161, 164, 165
 «Alone», 9, 44, 45, 59, 60, 103-111, 167, 169
 «Bahnhofstrasse», 9, 44, 45, 137, 138, 156-160
 «Cabra» [Tilly], 43, 59, 64
 «Flood», 10, 19n, 25, 43, 44, 45, 47-8, 56-58
 «Nightpiece», 9, 19n, 43, 44, 45, 59, 60, 86-103
 «On the Beach at Fontana», 9, 19n, 20n, 44, 45, 137, 138-143
 «Ruminants» [«Tilly»], 59, 64
 «She weeps over Ragoon», 9, 19n, 20n, 43, 44, 45, 74, 137, 138, 149-156, 161
 «Simples», 9, 19n, 43, 44, 45, 106, 137, 138, 143-149, 165, 169
 «Tilly», 9, 42, 43, 44, 45, 52, 59, 61-72, 137
 «Tutto è Sciolto», 9, 19n, 43, 44, 45, 59, 60, 72-86, 137, 145, 164, 168, 169
 «Watching the Needleboats at San Sabba», 10, 19n, 43, 44, 45, 47, 48-52, 59, 169
 Popper, Amalia, 55, 56
Portrait of the Artist as a Young Man, A, vedi: Joyce James, opere
 Pound, Ezra, 19
 Puccini, Giacomo, 50
La fanciulla del west 50, 169
 Pugliatti, Paola, 28, 30, 36n, 41
 Reynolds, Horace, 17
 Roberts, George, 14
 Rose, Danis, 92n, 97, 99
 Rossi, Alberto, 111, 113
 Russell, George (AE), 14, 18
 Schlossman, Beryl, 93n
 Scholes, Robert, 13n, 62n, 95n

- Schwarz, Oscar, 146
 Segre, Cesare, 8n, 30, 32, 39n, 63
 Semino, Elena, 166
 Senn, Fritz, 161, 162
 Shakespeare and Company, 14, 19, 25
 Shakespeare, William, 141
King Lear, 141
 Shaw Weaver, Harriet, 19, 21, 23, 95
 Shawcross, John T., 61n, 63
 Shechner, Mark, 62
 Shelley, Percy B., 51, 59, 153
 «A Lament», 51
Shine and Dark, vedi: Joyce James, opere
 Spielberg, Peter, 107, 161
Stephen Hero, vedi: Joyce James, opere
 Stussi, Alfredo, 32n
 Swinburne, Algernon C., 123
 Sykes, Claude, 21
 Symons, Arthur, 21, 164
 Synge, John M., 14
 Tantalò (mitologia greca), 57, 59, 168
The Portable James Joyce, 10
Ulysses, 9, 11, 14, 49, 59, 85, 92, 97, 109,
 114, 117, 118, 138, 140, 141, 145,
 146, 161, 163, 168, 169
 Episodi:
 «Circe», 74
 «Ithaca», 119-20
 «Lestrygonians», 113
 «Lotus Eaters», 145, 146
 «Oxen of the Sun», 140
 «Proteus», 140, 158
 «Sirens», 74, 77-79, 169
 «Telemachus», 63
 «Wandering Rocks», 89
 Valéry, Paul, 29, 34, 131
 Van der Weel, Adrian, 73, 123, 146
 Van Dijk, Teun A., 41n
 Van Hulle, Dirk, 27n, 29, 36n
 Vico, Giovanbattista, 135
 Virgilio (Publio Virgilio Marone), 62
 Eneide, 62
 Von Flotow, Friedrich, 78, 169
 Martha, 78, 85
 Wagner, Richard, 93, 102
 Tristan und Isolde, 93
 Warner, Francis, 18
 Weaver, Harriet, vedi: Shaw Weaver,
 Harriet
 Weaver, Jack W., 13n
 Whitman, Walt, 12
 Wildi, Max, 158
 Yeats, William B., 14
 Zurich James Joyce Foundation, 160

Indice

I. Facticification	7
1. Il poeta James Joyce	10
2. I due volti di Joyce: la critica	15
3. La pubblicazione di <i>Pomes Penyeach</i>	19
II. L'approccio genetico	27
1. I problemi del manoscritto	31
2. Modifiche testuali e loro classificazione	37
3. Il dossier genetico di <i>Pomes Penyeach</i>	42
III. Floating on a stillstream	47
1. «Watching the Needleboats at San Sabba»	48
2. «A Flower given to my Daughter»	52
3. «Flood»	56
IV. Jottings linked by spurts of speed	59
1. «Tilly»	61
2. «Tutto è Sciolto»	72
3. «Nightpiece»	86
4. «Alone»	103
5. «A Memory of the Players in a Mirror at Midnight»	111
6. «A Prayer»	120
V. The capture of uncertain comets	137
1. «On the Beach at Fontana»	138
2. «Simples»	143
3. «She weeps over Rahoon»	149
4. «Bahnhofstrasse»	156
VI. Every telling has a taling	161
1. Ambiguità nei <i>pomes</i>	163
2. Relazioni intertestuali nei <i>pomes</i>	168
Riferimenti bibliografici	173
Indice analitico	185

Finito di stampare nel mese di luglio 2008
in Pisa dalle

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Primo esame genetico di tutto il materiale manoscritto e dattiloscritto che confluisce in *Pomes Penyeach*, «That submerged doughdoughty doubleface» analizza le tendenze compositive nella creazione in versi di Joyce e rivela come la raccolta sia esito di una sperimentazione poetica non lontana dalle forme innovative che caratterizzano la produzione in prosa dell'autore.

«That submerged doughdoughty doubleface»:
Pomes Penyeach di James Joyce

STH

ISBN 978-884672133-4



9 788846 721334

Edizioni ETS

238
 1st
 2nd
 3rd
 4th
 5th
 6th
 7th
 8th
 9th
 10th
 11th
 12th
 13th
 14th
 15th
 16th
 17th
 18th
 19th
 20th
 21st
 22nd
 23rd
 24th
 25th
 26th
 27th
 28th
 29th
 30th
 31st
 32nd
 33rd
 34th
 35th
 36th
 37th
 38th
 39th
 40th
 41st
 42nd
 43rd
 44th
 45th
 46th
 47th
 48th
 49th
 50th
 51st
 52nd
 53rd
 54th
 55th
 56th
 57th
 58th
 59th
 60th
 61st
 62nd
 63rd
 64th
 65th
 66th
 67th
 68th
 69th
 70th
 71st
 72nd
 73rd
 74th
 75th
 76th
 77th
 78th
 79th
 80th
 81st
 82nd
 83rd
 84th
 85th
 86th
 87th
 88th
 89th
 90th
 91st
 92nd
 93rd
 94th
 95th
 96th
 97th
 98th
 99th
 100th

Ilaria Natali

«That submerged
doughdoughty doubleface»:
Pomes Penyeach
di James Joyce

Uno studio genetico del 'volto nascosto' di Joyce