

ULYSSE FRANCOPHONE
Poetiche francesi in «Ulysses» tra prosa e poesia

Vos auteurs favoris en prose? Ceux qui font des vers. ¹

J'en conçois pourtant un, moi, un style: un style qui serait beau, que quelqu'un fera à quelque jour, dans dix ans, ou dans dix siècles, et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelles, des aigrettes de feux, un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée enfin voguerait sur des surfaces lisses, comme lorsqu'on file dans un canot avec bon vent arrière. La prose est née d'hier, voilà ce qu'il faut se dire. Le vers est la forme par excellence des littératures anciennes. Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites, mais celles de la prose, tant s'en faut. ²

1. *Londra-Parigi e ritorno*

La tensione tra lingua della prosa e lingua della poesia influenza la storia letteraria fin dai suoi inizi. È una tensione che si ritrova tematizzata in *Ulysses*, nel cui tessuto testuale abbondano citazioni di forme metriche quali la terzina dantesca, il *blank verse* e il *vers libre*, le quali invitano ad una riflessione sul rapporto tra le due forme letterarie e sull'influenza che una fecondazione incrociata tra esse ha sulla conformazione della lingua di James Joyce e sulla forma del suo romanzo. In questa sede ci si soffermerà

¹) S. Mallarmé, risposta al questionario detto "di Proust", in *Oeuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par B. Marchal, 2 voll., Paris, Gallimard, 2003, II, p. xvii,

²) G. Flaubert, lettera a Louise Colet del 24 aprile 1852 in *Correspondances*, II, Paris, Gallimard, 1980, p. 79.

in particolare sulle voci francesi nel romanzo, ricostruendo un dialogo tra Joyce, Flaubert e Mallarmé, all'interno del quale si viene a delineare una fitta rete di scambi tra Francia, Inghilterra e Stati Uniti. Si tratta di un dialogo che mette in gioco idiomi e letterature nazionali oltre che forme e generi letterari. Esso inizia sulle rive della Senna nel 1848, l'anno in cui Baudelaire traduce le poesie di Edgar Allan Poe, incastonando così per lungo tempo le cadenze del poeta americano in quelle dei poeti francesi³. Mallarmé, professore di inglese, continuerà l'opera di Baudelaire, e fornirà di Poe traduzioni singolari e particolarmente interessanti se studiate alla luce dei futuri sviluppi teorici del poeta. A testimonianza dell'attrazione tra lingua inglese e poesia francese si trovano anche le *Illuminations* di Rimbaud, il cui titolo si ispira al termine inglese *illuminations*, che significa anche «incisioni colorate» – *coloured plates*, come si legge nel sottotitolo della raccolta⁴.

Alla curiosità simbolista per Albione si aggiungono le presenze anglofone in Francia. Nel 1855 è il pittore americano James Mac Neill Whistler a varcare l'Oceano e a stabilirsi a Parigi prima, a Londra poi, e in ultimo, fino alla morte, nuovamente nella capitale francese. Lì diventerà grande amico di Mallarmé, inaugurando un connubio tra pittura e scrittura sempre più rilevante nella temperie culturale a cavallo tra i due secoli. Non manca chi, in questo contesto, attraversa prima della Manica il Canale di San Giorgio, costruendo così un ponte tra la Francia e un'Irlanda inquieta, in cerca di modelli culturali e tentata, all'alba del Novecento da quelli continentali presto destinati a competere con le seduzioni del Medioevo celtico. Negli anni Ottanta del diciannovesimo secolo il giovane George Moore si trasferisce a Parigi per studiare pittura. Lì, si accorgerà che la sua vocazione artistica è più letteraria che pittorica; e nei suoi anni parigini egli non mancherà di frequentare Whistler o i *mardis* a casa Mallarmé⁵. E nelle *Confessions of a*

³) A proposito vd. l'opera di L. Lemonnier, *Edgar Poe et les poètes français*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1932. «L'oeuvre d'Edgar Poe s'est trouvée embaumée dans celle de Baudelaire, comme un insecte étrange dans une ambre rare» (p. 56).

⁴) Paul Verlaine, nella prefazione alla raccolta lo specifica: «Le mot *Illuminations* est anglais et veut dire gravures coloriées, – *coloured plates*: c'est le même sous-titre que M. Rimbaud avait donné à son manuscrit» (P. Verlaine, in A. Rimbaud, *Illuminations*, Paris, Arléa, 2004, p. 9). A proposito vd. anche l'articolo di V.P. Underwood, *Rimbaud et l'Angleterre*, «Revue de littérature comparée» 29 (1955), pp. 5-35. Ivi si legge: «Quoi que l'on pense, l'influence anglaise est bien autrement évidente dans *Illuminations*. Le titre en est, d'apparence, aussi bien français qu'anglais, c'est Verlaine qui assure qu'il est anglais, qu'il faut supprimer tout article, et même qu'il faut prononcer: illuminecheunes» (p. 15).

⁵) Così sembra emergere dalle *Confessions* di Moore, anche se in un articolo sulla «Revue de Littérature comparée» J. Noël obietta che i *mardis* a casa Mallarmé fossero cominciati dopo la dipartita dell'irlandese da Parigi. Vd. J. Noël, *George Moore et Mallarmé*, «Revue de littérature comparée» 32 (1958), pp. 363-376.

*Young Man*⁶, uno dei libri noti al giovane Joyce, Moore fornisce un resoconto pittoresco e al contempo molto interessante del dialogo culturale tra Londra e Parigi alla fine del secolo. Altra opera determinante nella ricezione della letteratura francese in terre anglofone è infine *The Symbolist Movement in Literature* di Arthur Symons. Il critico propone una prima delimitazione dei confini dell'esperienza simbolista e la battezza tale⁷. Grazie a Moore e a Symons, Joyce si avvicina ai poeti simbolisti, in particolare a Mallarmé e alla sua opera teorica, che legge in lingua originale, come anche a Flaubert, il quale negli stessi anni va teorizzando una «prosodia della prosa». Com'è noto, *Chamber Music*, la raccolta con la quale il giovane Joyce esordisce sulla scena letteraria nel 1907, deve molto alle poetiche del simbolismo⁸; ma anche la voce del grande romanziere francese non tarderà a farsi sentire. Si instaura così un dialogo fra i tre scrittori, le cui parole si illuminano a vicenda e raccontano di una poetica nata dal contatto tra lingue e generi letterari diversi.

2. Flaubert e lo «scarto dalla norma» nella prosa

Dall'estetica flaubertiana in Joyce, molto si è detto⁹. Meno esplorata è forse la componente schiettamente linguistica del francese che invade

⁶) G. Moore, *Confessions d'un jeune Anglais*, Paris, Librairie Stock, 1925. Si è scelto di fare riferimento all'edizione francese di Moore, confermati in questo dalle parole dello stesso autore che, nell'*avant-propos*, dice che la traduzione francese, a cui egli stesso collaborò, è da preferirsi alla versione inglese. Si noti inoltre come nel gioco delle traduzioni il *Young Man* del titolo inglese sia diventato *un jeune Anglais – les Irlandais vus d'ici*?

⁷) Nell'introduzione al libro di Symons, R. Ellmann si sofferma proprio sull'importanza della definizione lanciata nell'universo letterario da Symons: «The result was to import into modern literature the word "symbol" much as Wordsworth, a hundred years before, had pressed upon romantic literature the word "nature". Since 1899 the French symbolists have steadily affected even writers who have not read them, and for this fortunate exchange Arthur Symons, who was among those who read them first, was chiefly responsible» (R. Ellmann, in A. Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, New York, Dutton & Co., 1958, pp. xv-xvi).

⁸) «The inspiration of the book is almost entirely literary. There is no trace of the folklore, folk dialect, or even the national feeling that have coloured the work of practically every writer in contemporary Ireland. Neither is there any sense of that modern point of view which consumes all life in the language of problems. It is clear, delicate, distinguished playing, of the same kindred with harps, with wood birds, with Paul Verlaine» (Thomas Kettle's review in the «Freeman's Journal» [1907], citato in R. Ellmann, *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, 1982).

⁹) Si segnalano in particolare: R.K. Cross, *Flaubert and Joyce: the Rite of Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1971; H. Kenner, *Flaubert, Joyce and Beckett. The Stoic Comedians*, Boston, Beacon Press, 1962; C. Jacquet - A. Tapia (éds.), *Scribble 2. Joyce et Flaubert*, Paris, Lettres Modernes, 1990.

l'idioma narrativo di *Ulysses*, così come anni prima l'inglese si era insinuato nella lingua poetica di Mallarmé¹⁰. Ed è proprio dalla dimensione linguistica che si partirà in questa ricognizione.

Un primo effetto della contaminazione tra le due lingue si riscontra sul piano dell'ordine delle parole. Nelle proposizioni inglesi esso non è rigido e prescrittivo come ad esempio in quelle tedesche. Senza dubbio, però, esistono delle linee di tendenza per cui l'ordine delle parole in una proposizione inglese segue lo schema Subject - Verb - Object - Complement - Adverbial¹¹. In *Ulysses*, quest'ordine viene contraddetto spesso e volentieri. I formalisti russi, nell'analisi del linguaggio letterario (inteso però come lingua della poesia), ne individuano la specificità nello «scarto dalla norma»¹² rispetto alla lingua standard. Un ordine delle parole inconsueto in poesia è giustificato in parte dal metro, mentre nella prosa, da sempre considerata legata alla linearità del linguaggio standard, esso viene percepito come anomalia.

È da questi aspetti della lingua joyciana che prende le mosse l'analisi di John Porter Houston¹³. Lo studioso americano mostra come le cosiddette

¹⁰ Non tutti concordano sull'importanza dell'influenza dell'inglese su Mallarmé. In particolare, J. Scherer, autore di *Grammaire de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1977, dedica un capitolo – «Le coté de l'anglais» – alla questione. Ivi si legge: «Du fait que Mallarmé a été professeur d'anglais, plusieurs critiques qui ne redoutent pas les affirmations gratuites ont cru pouvoir déduire la présence dans son oeuvre d'une influence de la langue anglaise» (p. 35). All'opposto, molte voci ribadiscono l'importanza dell'incontro dei poeti francesi con la lingua inglese. Ne cito solo alcune: sull'influenza di Poe vd. L. Lemonnier, *Edgar Poe et les poètes français*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue critique, 1932; decisamente interessante è la risposta di J. Bois all'inchiesta di Jules Huret: «gestes incohérents, clameurs begayées, ce sont les *décadents symbolistes* [...] cacophonies de sauvages qui auraient feuilleté une grammaire anglaise et un lexique de mots déchus» (J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1913, p. 48). Sulla biblioteca inglese di Mallarmé si legga invece l'articolo di E. Souffrin, *Coup d'oeil sur la bibliothèque anglaise de Mallarmé*, «Revue de littérature comparée» 32 (1958), pp. 390-396.

¹¹ A proposito vd. R. Quirk - S. Greenbaum - G. Leech - J. Svartvik, *A Comprehensive Grammar of the English Language*, London, Longman, 1985. Viene operata una distinzione fra elementi centrali e periferici della frase: «The verb element (V) is the most "central" element, and [...] it is preceded by the subject (S). Following the verb there may be one or two objects (O) or a complement (C) which follows the object if one is present. The most peripheral element is the adverbial, which can occur either initially (in front of the subject) or finally (after the verb and after the object or complement if one is present)» (p. 50).

¹² In H. Grosser, *Il sistema letterario. Questioni e strumenti*, Milano, Principato, 1992, si legge: «A partire dai formalisti russi, iniziatori di questo indirizzo teorico, si è ripetutamente affermato che il linguaggio letterario costituisce uno "scarto dalla norma", una sorta di deviazione rispetto alla lingua standard» (p. 13).

¹³ J.P. Houston, *Joyce and Prose. An Exploration of the Language of «Ulysses»*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1988.

adverbial sentences si discostino in *Ulysses* dal normale uso inglese¹⁴. In primo luogo, l'oggetto si trova spesso dopo una serie di *adverbial sentences*; Houston fornisce i due esempi seguenti:

- (1) A young man clinging to a spur of rock near him, moved **slowly frogwise** his green legs in the deep jelly of the water.¹⁵
- (2) An elderly man shot up **near the spur of rock** blowing a red face.¹⁶

A questi si potrebbe aggiungere:

- (3) Haines detached **from his underlip** some fibres of tobacco before he spoke.¹⁷

In tutti e tre i casi, come si può osservare, il verbo e il complemento oggetto sono separati da espressioni indicanti tempo e modo (1); luogo (2; 3). A detta di Houston, Joyce deriverebbe quest'ordine delle parole dall'uso, corrente nelle lingue romanze, di collocare l'oggetto dopo una lunga serie di complementi indiretti, e propone esempi tratti da D'Annunzio e Dujardin¹⁸. Secondo lo studioso americano, è Flaubert ad inaugurare una linea di rottura nella gestione dell'ordine delle parole e ad avere osato separare il soggetto e il verbo mediante un'«espressione temporale»¹⁹. Una libertà che pratica anche Joyce:

- (4) **Haines** from the corner where he was knotting easily a scarf about the loose collar of his tennis shirt **spoke**:²⁰

¹⁴) A proposito Houston cita Quirk *et al.*, *A Comprehensive Grammar of the English Language* cit., p. 13: «Although semantic and grammatical roles have a crucial influence on the position of A [adverbials] in a clause, the overwhelming majority of adverbials occur at E [end]» (p. 500). Houston ricorda anche che «The handling of adverbials appears to be one of the most important devices for the creation of a distinctive word orders in elaborate modern styles». A proposito cita la monografia di A. Bartsch, *Zur Stellung der Adverbiale in den Werken von Thomas Mann*, Frankfurt a.M., Lang, 1982.

¹⁵) J. Joyce, *Ulysses (1922 text)*, edited with an introduction and notes by J. Johnson, London - Oxford, OUP, 1993, p. 18. Tutte le citazioni da *Ulysses* saranno indicate d'ora in poi, in nota, con *U* seguita dal numero di pagina. Il grassetto è sempre mio.

¹⁶) *U*, p. 21. Citato in Houston, *Joyce and Prose* cit., p. 18.

¹⁷) *U*, p. 20.

¹⁸) Precisamente: «Più d'una volta ella aveva rappresentato all'immaginazione di lui forse incurante quell'attesa lontana e misteriosa» (G. d'Annunzio, *Il fuoco*, in *Prose di romanzi*, Milano, Mondadori, 1964, p. 2). E: «Je metterai dans la poche de mon pardessus mes gants» (E. Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Bibliothèque 10/18, 1968, p. 39). Entrambe le citazioni si trovano in Houston, *Joyce and Prose* cit., p. 18.

¹⁹) *Ivi*, p. 19: «Perhaps no one before Flaubert would have readily separated subject and verb with a temporal expression».

²⁰) *U*, p. 16.

Si tratta di un caso di sovvertimento dell'ordine delle parole inglese; il verbo è infatti relegato in posizione finale e preceduto da un'espressione indicante il luogo, da un complemento oggetto, da un'ulteriore espressione di luogo. Si noti inoltre l'assenza di segni d'interpunzione che separino in qualche modo le varie espressioni. Houston osserva in secondo luogo che le *adverbial sentences* si trovano spesso raggruppate, e in questo Joyce seguirebbe quello che lo studioso definisce un «principle of density»:

[...] the highly representational prose Joyce favored often involves more adverbials [...]. In such cases, instinct leads us to divide them between two clauses or different parts of the sentence, but Joyce held to a curious *principle of density*.²¹

L'espressività di alcuni passi deriverebbe, a detta di Houston, proprio dall'incertezza e dal conseguente straniamento derivante da una serie di *adverbials*, come accade nei casi seguenti:

- (5) A pointsman's back straightened itself upright, suddenly, against a tramway standard by Mr Bloom's window.²²

O ancora:

- (6) His underjaw fell sideways open uncertainly.²³

In *Aeolus* la frase conclusiva del primo paragrafo recita:

- (7) Right and left clanging ringing a doubledecker and a singledeck moved from their railheads, swerved to the down line, glided parallel.²⁴

Si è già detto che anche l'assenza di punteggiatura, evidente soprattutto negli esempi (1) e (4), non fa che "addensare" le varie *adverbials*. In (7) inoltre lo straniamento e l'incertezza causati dal denso conglomerato iniziale di *adverbials* – «Right and left clanging ringing» è alquanto significativo, particolarmente in un contesto di consigli di orientamento dati e ricevuti.

Houston mostra infine come, in alcuni casi, queste *multiple adverbials* non siano riformulabili secondo quello che è l'ordine delle parole standard, in quanto sono il risultato voluto di una manipolazione della prosa, un'operazione che si configura nel solco indicato da Flaubert:

²¹) Houston, *Joyce and Prose* cit., p. 22; corsivo mio. Ritengo che la parola *density* non possa non richiamare in questo contesto il termine tedesco *Dichtung*, che significa poesia, per cui il poeta è colui che "addensa".

²²) *U*, p. 88. Citato in Houston, *Joyce and Prose* cit., p. 22.

²³) *U*, p. 34. Citato in Houston, *Joyce and Prose* cit., p. 23.

²⁴) *U*, p. 112.

- (8) Father Cowley brushed his moustache often downward with a scooping hand.²⁵

With a scooping hand Father Cowley kept brushing his moustache downward.²⁶

Se la frase viene rigirata, essa presenta una forma perifrastica in /-ing/ invece del *simple past*; in essa l'avverbio di frequenza «often» scompare e viene riassorbito nella forma perifrastica frequentativa «kept brushing». In tal modo, viene a perdersi anche la coppia di avverbi «often downward», che designava la dimensione spazio-temporale della frase.

La manipolazione dell'ordine sintattico della prosa costituisce il primo punto di contatto tra Flaubert e Joyce. Esso porta a soffermarsi sulla questione affine della prosodia, un tema fondamentale in Flaubert destinato ad avere importanti ricadute in Joyce. Nelle lettere del romanziere francese si trova un invito ad applicarsi a una prosodia della prosa: «J'en conçois pourtant un, moi, un style: un style qui serait beau, que quelqu'un fera à quelque jour, dans dix ans, ou dans dix siècles, et qui serait rythmé comme le vers»²⁷, o «La bonne prose pourtant doit être aussi précise que le vers, et sonore comme lui»²⁸, o ancora «Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, *inchangeable*, aussi rythmée, aussi sonore»²⁹, e infine «Vouloir donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose) et écrire la vie ordinaire comme on écrit l'histoire ou l'épopée (sans dénaturer le sujet) est peut-être un absurdité. Voilà ce que je me demande parfois. Mais c'est peut-être aussi une grande tentative et très originale!»³⁰. Houston non manca di notare come Joyce raccolga l'invito di Flaubert senza esitazione e con entusiasmo:

Phrasing, pauses, and stressed syllables greatly absorbed Joyce's attention, and any discussion of word order, especially exceptional word order, has strong prosodic implications [...]. Joyce built on notions of structuring prose rhythm that became widespread in France in the wake of Flaubert's practice.³¹

²⁵) *U*, p. 234. Citato in Houston, *Joyce and Prose* cit., p. 23.

²⁶) *Ivi*, p. 23. Lo studioso commenta: «Sometimes with multiple adverbials there is no way to rearrange them in an ordinary fashion; rather, some further alteration appears necessary to reduce the sentence to near inconspicuousness».

²⁷) G. Flaubert, lettera a Louise Colet del 24 aprile 1852, in *Correspondances* cit., p. 79

²⁸) Id., lettera a Louise Colet del 26 giugno 1852, *ivi*, p. 116.

²⁹) Id., lettera a Louise Colet del 22 luglio 1852, *ivi*, p. 135.

³⁰) Id., lettera a Louise Colet del 27 marzo 1853, *ivi*, p. 135.

³¹) Houston, *Joyce and Prose* cit., p. 24.

L'attenzione all'elemento ritmico, da sempre associato al linguaggio della poesia, si ritrova tra le preoccupazioni di Joyce fin dagli inizi della sua attività letteraria, come si legge in uno dei punti più significativi del *Portrait*:

He drew forth a phrase from his treasure and spoke softly to himself:

– A day of dappled seaborne clouds.

The phrase and the day and the scene harmonised in a chord. Words. Was it their colours? [...] No, it was not their colours: it was the poise and the balance of the period itself. Did he then love the rhythmic rise and fall of words better than their association of legend and colour? Or was it that, being as weak of sight as he was shy of mind, he drew less pleasure from the reflection of a glowing sensible world through the prism of a language manycoloured and richly storied than from the contemplation of an inner world of individual emotions mirrored perfectly in a lucid supple periodic prose?³²

Se ci si addentra nello specifico prosodico della prosa dei due scrittori, si osserverà che in Flaubert il ritmo è conferito attraverso una frequente segmentazione del periodo e un uso massiccio dei segni di interpunzione per indurre delle pause nella lettura. Houston sceglie alcuni luoghi da *La Tentation de Saint Antoine*, per accostarli a quelli che definisce «their vulgarly smooth equivalents»:

“Un aviron, à l'arrière, traîne dans l'eau” e “Leurs mèches, en crépitant, vont s'éteindre”.³³

A questa versione segue quella “volgare”:

“A l'arrière un aviron traîne dans l'eau” e “leurs mèches vont s'éteindre en crépitant”.³⁴

Lo studioso americano osserva invece come in Joyce, che scrive in inglese, sia l'alternanza di sillabe accentate e non accentate – proprio il principio che presiede all'organizzazione ritmica del verso – ad orientare il lettore in periodi che spesso non presentano segni d'interpunzione³⁵. Ciò accade, ad esempio, nell'*incipit* del capitolo *The Lotus Eaters*:

(9) By lorries along sir Rogerson's quay Mr Bloom walked soberly, past Windmill lane, Leask's the linseedcrusher, the postal telegraph office.³⁶

³²) J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, Penguin, 1996, p. 190.

³³) In G. Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, Paris, Garnier, 1945, pp. 24 e 104. Citato in Houston, *Joyce and Prose* cit., p. 25.

³⁴) *Ivi*, p. 25.

³⁵) Vd. *ivi*, p. 28.

³⁶) *U*, p. 68. Citato in Houston, *Joyce and Prose* cit., p. 20.

O ancora, in *Lestrygonians*:

- (10) From Butler's monument house corner he glanced along Bachelor's walk.³⁷

Non mancano ulteriori esempi di come l'ordine delle parole, assieme ad un determinato assetto ritmico, concorra a semantizzare il testo:

- Right and left clanging ringing a doubledecker and a singledeck moved from their railheads, swerved to the down line, glided parallel.³⁸

L'aspetto ritmico, in questo caso, è enfatizzato nel segmento «moved from their railheads, swerved to the down line», dove i due sottosegimenti – «moved from their railheads» e «swerved to the down line» – presentano lo stesso *pattern* accentuale, ossia, ´ ~ | ´ | ´ | ´ | ´³⁹. Il testo illustra dunque il parallelismo, evocato anche letteralmente dalla parola conclusiva della frase, «parallel».

È sempre in *Aeolus* che si trova un altro esempio significativo del lavoro sulla lingua romanzesca, in termini sia di ordine delle parole, sia di prosodia:

- (11) Grossbooted draymen rolled barrels dullthudding out of Prince's stores and bumped them on the brewery float. On the brewery float bumped dullthudding barrels rolled by grossbooted draymen out of Prince's store.⁴⁰

Il passo presenta la stessa proposizione, una prima volta in diatesi attiva, la seconda in diatesi passiva. La trasformazione implica un cambiamento dell'ordine delle parole, e, conseguentemente anche dell'assetto ritmico. All'orizzonte di questa manipolazione si profilano dunque il lavoro dello scrittore sulla prosodia e la possibilità di semantizzare il testo attraverso una determinata configurazione ritmica. La prima frase, con il suo *incipit* dattilico, presenta un ritmo decisamente più incalzante di quello della seconda. Il ritmo suggerisce l'idea dei barili di birra scaricati rotolanti. Il participio «dullthudding» con funzione di aggettivo è posposto a «barrels» (contrariamente all'uso) e si è indotti a pensare che ciò avvenga per esigenze

³⁷) *U*, p. 144. Houston, *Joyce and Prose* cit., p. 28.

³⁸) *U*, p. 112.

³⁹) La scansione metrica segue la notazione di Trager - Smith come indicata in G.L. Trager - H.L. Smith, *An Outline of English Structure*, Norman, Battenburg Press, 1951. Citato in P. Hobsbaum, *Metre, Rhythm and Verse Form*, London - New York, Routledge, 1996. Il simbolo ´ indica un accento pesante; ^ un accento medio-pesante; ˘ un accento medio-leggero; ˘ un accento leggero e ¶ una pausa silenziosa.

⁴⁰) *U*, p. 112.

ritmiche. Il lavoro sul testo narrativo si confonde quindi con i procedimenti considerati propri del linguaggio poetico.

L'attenzione di Joyce al ritmo invita ad un confronto con le riflessioni di Jury Tynjanov. Ne *Il ritmo come fattore costitutivo del verso*⁴¹, il formalista russo individua nella «subordinazione» del momento semantico a quello ritmico la specificità del linguaggio poetico rispetto alla prosa: «Tutto sta nella *subordinazione* di un momento all'altro, in *quell'influenza deformante*, alla quale concorre il principio del ritmo insieme al principio dell'associazione simultanea degli elementi del discorso (gruppi verbali e parole) nel verso, e inversamente nella prosa. Perciò "il ritmo della prosa" è lontano, funzionalmente, dal "ritmo del verso"»⁴². Per il formalista russo, quindi, la prosa e il verso sono da concepirsi come «due serie costruttive chiuse»⁴³, ascrivibili rispettivamente all'«ordine prosastico» e all'«ordine poetico»⁴⁴. *Ulysses*, negli aspetti appena analizzati, sembra smentire la teoria di Tynjanov, nel momento in cui l'influenza deformante del ritmo è il primo fattore semantizzante, come accade ad esempio nel passo sopra citato. Alla netta separazione tra prosa e poesia in termini di funzione strutturante del ritmo, si è opposto, in tempi più recenti, Henri Meschonnic. Questi concepisce il ritmo come l'elemento primario che concorre alla significazione del testo, nella prosa come nella poesia. In quest'ottica egli rivede anche la relazione tra parlato e scritto. L'oralità ha esattamente a che fare con l'organizzazione del movimento di una parola nel linguaggio: «on peut appeler *oral* le mode de signifier caractérisé par un primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement du sens»⁴⁵. Se il ritmo è organizzazione del movimento del discorso da parte di un soggetto, con il suo accompagnamento prosodico, e una significazione propria, il discorso è sia orale che scritto, in quanto il ritmo è principio organizzatore di entrambe le modalità. La dimensione orale si affranca così dalla dimensione del segno e, per Meschonnic, «l'oral peut advenir autant dans le parlé que dans l'écrit»⁴⁶. Questa nozione lo fa giungere alla conclusione per cui «Rabelais, Joyce, Stramm ont une écriture orale»⁴⁷.

Le osservazioni di Meschonnic consentono di considerare il testo joyciano, così come la scrittura prosastica più in generale, in maniera del

⁴¹) J. Tynjanov, *Il ritmo come fattore costitutivo del verso*, in *Il problema del linguaggio poetico*, Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 11-66.

⁴²) *Ivi*, p. 49.

⁴³) *Ivi*, p. 51.

⁴⁴) *Ivi*, p. 45.

⁴⁵) H. Meschonnic - G. Dessons, *Traité du Rythme. Des Vers et des Proses*, Paris, Nathan, 2003, pp. 42-47.

⁴⁶) *Ivi*, p. 46.

⁴⁷) *Ibidem*.

tutto innovativa. Le suggestioni teoriche del critico francese si possono applicare anche alla prosa, anzi, è soprattutto ad una rivisitazione della scrittura prosastica che esse si rivolgono. Il ritmo della prosa non deve essere un *a priori*, una sovrapposizione di formule metriche prefissate che si calano sulla parola romanzesca, come avviene ad esempio nella “prosa poetica”. Il ritmo della prosa «se réalise en un phrasé, qui fait que la prose fait entendre son dire dans ce qui est dit. C’est en cela que le rythme est l’oralité de la prose»⁴⁸.

Ed è ancora a Flaubert che Meschonnic attinge per formulare la propria teoria, ricordando come egli facesse riferimento alla “prosodia della prosa”. Il romanziere francese non trascura mai l’oralità della propria prosa: «Le travail de la prose, on le sait, n’était pour Flaubert qu’un travail de récit. Il savait parfaitement qu’il était aussi, et avant tout, un travail de prosodie [...]. En fait, le rythme est le premier organisateur du roman»⁴⁹. Nelle sue lettere Flaubert racconta infatti come “urli” i propri scritti: «Je suis exténué d’avoir *gueulé* toute la soirée en écrivant»⁵⁰. L’abitudine a declamare i propri romanzi, l’attenzione all’oralità del proprio discorso, che gli veniva rimproverata da alcuni contemporanei⁵¹, è un altro elemento che avvicina Flaubert a Joyce, del quale ci sono rimaste registrazioni in cui legge dei passi da *Aeolus*. La ricerca del *mot juste* passa attraverso quella del *rythme juste*.

3. Allitterazioni

L’altra voce francese ben presente nelle pagine di *Ulysses* è quella di Stéphane Mallarmé. A parlare non è solo il poeta, ma anche un filologo *sui generis* tentato dal platonismo. Con *Les Mots anglais*, un manualetto di filologia inglese, corredato di eserciziaro e di una curiosa appendice dedicata alle bellezze della letteratura d’oltremania⁵², il poeta-professore scrive infatti una delle pagine più interessanti del cratilismo in età moder-

⁴⁸) *Ivi*, p. 201.

⁴⁹) *Ivi*, p. 202.

⁵⁰) Flaubert, lettera a Louise Colet del 21 marzo 1853, in *Correspondances* cit., p. 275.

⁵¹) Vd. Tynjanov, *Il ritmo come fattore costitutivo del verso* cit., p. 66.

⁵²) *Les Mots anglais* uscì nel 1878 per i tipi di Truchy. Dato lo scarso successo, l’editore rinunciò a pubblicare le altre opere dedicate da Mallarmé alla lingua inglese, ossia *Ce que c’est l’Anglais* e *Beautés de l’anglais* e *L’Anglais récréatif ou Boîte pour apprendre l’Anglais en jouant et seul*, manoscritti pubblicati nell’edizione delle opere complete curata da B. Marchal (2003); *Recueil de “Nursery Rhymes”*, pubblicata per la prima volta nel 1964 da Carl Paul Barbier; *Thèmes anglais*, pubblicata per la prima volta nel 1937 poi ripresa nella prima edizione delle opere complete a cura di H. Mondor (1945).

na⁵³. Corrono gli anni Settanta, gli stessi in cui Mallarmé viene consacrato come traduttore di Poe in francese. Ed è proprio in queste pagine “pedagogiche” che hanno origine temi e motivi che poi verranno esplorati nelle loro implicazioni pratiche e teoriche⁵⁴. Il viaggio in Cratilia di Mallarmé passa quindi dalla Manica, come se fosse necessario, per rinnovare il fasto del francese, un viaggio in Gran Bretagna. In preda anche lui alla urgenza di trovare una lingua, nonché di esplorarne la grammatica, Joyce si trova quindi a dialogare con Mallarmé, la cui filologia anomala risponde a quella dello scrittore irlandese.

3.1. *Les Mots anglais*

J'ouvre, a côté du mien, un livre, *Robinson, le Vicaire de Wakefield*, ou un autre avec quoi l'on s'exerce. Qu'y a-t-il? Des *mots*, tout d'abord: reconnaissables eux-mêmes aux *lettres* qui les composent, ils s'enchainent et voici des *phrases*. Un courant d'intelligence, comme un souffle, l'esprit, met en mouvement ces mots, pour qu'à plusieurs d'entre eux ils expriment un sens avec des nuances [...].⁵⁵

Così recita una delle pagine iniziali de *Les Mots anglais*. Mallarmé, poeta antinarrativo per eccellenza, che nel *Coup de dés* consiglia di «evitare il discorso»⁵⁶, si accosta in questo caso alla materia testuale, romanzesca o poetica che sia, per smontarla nelle sue più piccole componenti, e poi rimontarla. Si tratta di un motivo che percorre gran parte della riflessione di Mallarmé: «Arriver de la phrase à la lettre par le mot»⁵⁷, scrive pochi

⁵³ Si legga a proposito il capitolo dedicato a Mallarmé in G. Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1977.

⁵⁴ Come scrive Bertrand Marchal: «la poésie est inséparable, après la crise des années 1860, d'une réflexion sur la littérature, et, en deçà, sur la langue même. Être poète désormais, c'est avoir conscience que toute l'aventure humaine est inscrite dans le développement inconscient du langage et que le mystère essentiel de l'homme est un mystère littéral – mystère de la lettre et mystère dans les lettres» (B. Marchal, in S. Mallarmé, *Oeuvres complètes* cit., II, p. xii).

⁵⁵ S. Mallarmé, *Les Mots anglais*, in *Oeuvres complètes* cit., II, p. 950.

⁵⁶ Vd. a proposito, A. Guyaux, *Raccontare in versi*, in P. Amalfitano - S. Carandini - F. Fiorentino (a cura di), *La poesia nell'età romantica. Lirismo e narrativa*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 122.

⁵⁷ S. Mallarmé, *Oeuvres complètes* cit., I, p. 508. Con il titolo di *Notes sur le langage* (non di Mallarmé) vengono presentati nell'edizione delle opere complete a cura di B. Marchal gli appunti relativi ai progetti linguistici degli anni 1869-1870, pubblicati in due tempi dal Dr Bonriot nel 1926 e nel 1929, con il titolo di *Dyptique I* e *Dyptique II* rispettivamente in «La Nouvelle Revue Française» (1^{er} novembre 1926) e «Latinité» 6 (juin 1929), e così denominati nell'edizione delle opere complete a cura di H. Mondor. A proposito vd. Marchal, in S. Mallarmé, *Oeuvres complètes* cit., I, p. 1361 ss., dove viene osservato anche come «Cette décomposition littérale du langage aboutira à la rêverie linguistique intitulé *Les Mots*

anni prima. Si comprende così l'allusione alle lettere che compongono le parole: «reconnaissables eux-mêmes [les mots, *n.d.A.*] aux lettres qui les composent». È proprio dalle lettere che Mallarmé parte per il suo viaggio nella lingua inglese. Dopo un "excursus" storico, il poeta dichiara la propria intenzione di scandagliare il lessico secondo un ordine che insegue la struttura fonologica dell'alfabeto. Le singole lettere assumono così una grande importanza nei meccanismi di significazione, sono in un qualche modo la chiave di volta delle frasi, e, più in generale, del testo. L'allitterazione, intesa come figura retorica basata sulla ripetizione di gruppi consonantici preferibilmente iniziali⁵⁸, viene a ricoprire un ruolo di fondamentale importanza, e Mallarmé non stenta a riconoscerglielo, dal momento che ne sperimenta l'efficacia anche nelle traduzioni da Poe che in quegli anni va eseguendo:

c'est là ce procédé, inhérent au génie septentrional et dont tant de vers célèbres nous montrent tant d'exemples, l'allitération. Pareil effort magistral de l'Imagination désireuse, non seulement de se satisfaire per le symbole éclatant dans les spectacles du monde, mais d'établir un lien entre ceux-ci et la parole chargée de les exprimer, touche à l'un des mystères sacrés ou périlleux du Langage; et qu'il sera prudent d'analyser seulement le jour où la science, possédant le vaste répertoire des idiomes jamais parlés sur la terre, écrira l'histoire des lettres de l'alphabet à travers tous les âges et quelle était presque leur absolue signification, tantôt devinée, tantôt méconnue par les hommes, créateurs des mots.⁵⁹

«La scienza delle lettere dell'alfabeto», nel «vasto repertorio delle lingue parlate sulla terra»: un invito che Joyce raccoglie, ed un'esortazione per il lettore di oggi ad avventurarsi nella selva di *Ulysses* come del *Finnegans Wake* con Mallarmé in mano e in testa.

È breve, a questo punto, il passo dalla generica espressione «chiave di volta», utilizzata poc'anzi per definire il ruolo delle lettere, alla «chiave allitterativa», espressione scelta da Mallarmé vent'anni più tardi: «À l'un [la poesia *n.d.A.*], sa pieuse majuscule ou clé alliterative, et la rime, pour la regler»⁶⁰. L'allitterazione, figura fondamentale soprattutto nelle origini della poesia di area germanica⁶¹, vive un periodo di gran successo negli

anglais». A proposito vd. anche É. Gaède, *Le problème du langage chez Mallarmé*, «Revue d'histoire littéraire de la France» (janvier-mars 1968), pp. 45-65.

⁵⁸ «Ripetizione di lettere o sillabe uguali in parole vicine, spec. all'inizio delle parole», in *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da T. de Mauro, Torino, Utet, 1999, p. 191.

⁵⁹ S. Mallarmé, *Les Mots anglais*, in *Oeuvres complètes* cit., II, p. 967.

⁶⁰ S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, in *Oeuvres complètes* cit., II, p. 75.

⁶¹ La poesia germanica medievale era basata sullo *Stabreimvers* o *verso allitterativo* in cui «i versi (*Zeilen*) sono tutti composti, risultanti dall'unione di due emistichi (*Halbzeilen*). L'allitterazione è appunto l'elemento strutturale che determina la connessione di due emistichi nel verso e costituisce, insomma, la cerniera la cui esistenza dà vita al verso in quanto tale»

anni in cui il fattore ritmico torna a determinare le sorti del verso europeo. Occorrerà tuttavia precisare che, nonostante sia la sostanza fonica ad essere messa in primo piano, la stessa definizione di allitterazione trae origine dalla *littera*⁶²: ed è in questa zona interstiziale, tra il fonico e il grafico, che si situa la fortuna di questa figura nelle poetiche moderniste. Nella genesi del rinnovato fervore cratilista che sembra segnare la scrittura del primo novecento, les *Mots anglais* di Mallarmé occupano dunque uno spazio importante⁶³.

La vita delle lettere in *Ulysses* è molto intensa; esse, ondegianti tra valore fonico e iconico, costituiscono una dimensione di grande rilievo all'interno del testo. Numerose sono le lettere significative in *Ulysses*. Della /O/, intesa in questo caso sia come grafema sia come fonema, si è parlato molto; si sceglierà qui di privilegiare altri e poco noti motivi. È sembrato infatti di poter identificare alcune catene di particolare importanza, per le quali la «chiave allitterativa» di Mallarmé fornisce un'accattivante suggestione di lettura.

3.1.1. W, ovvero il singolare destino di una lettera

La consonante /w/ è di fondamentale importanza in *Ulysses*. Di questa approssimante velare labializzata, volgarmente “anfibia”, si trova un elogio in *Proteus*:

- (1) Books you were going to write with letters for titles. Have you read his
F? O yes, but I prefer Q. Yes, but **W** is wonderful. **O** yes, **W**.⁶⁴

(P. Valesio, in *Strutture dell'allitterazione. Grammatica, retorica e folklore verbale*, Bologna, Zanichelli, 1967, p. 26). Stefano Colangelo (*Come si legge una poesia*, Roma, Carocci, 2003) lo inquadra così in maniera molto chiara: «Ciò che lo rendeva riconoscibile era in effetti l'allitterazione [...]. In quel caso l'allitterazione per un orecchio nordeuropeo medievale, valeva un po' come per noi la rima: era uno dei contrassegni della poeticità di un discorso, nel quale suoni identici segnavano, così vicini tra loro, la continuità della materia verbale» (p. 41).

⁶² È Paolo Valesio (*Strutture dell'allitterazione* cit.) a fornire una precisazione a riguardo: «Abbiamo già accennato al fatto che accanto ad una dimensione *fonica* dell'allitterazione [...] esiste una dimensione *grafica* o *grafematica* [...]. Il termine migliore per designare l'allitterazione grafica è, appunto, *allitterazione*, col suo preciso riferimento alle *lettere*; però una tradizione secolare (aperta, come abbiamo visto, dal Pontano) ha dato a questo termine un riferimento fonico [...]» (p. 214).

⁶³ A proposito vd. C. Patey, *Cratylan Turbulence in the Air*, in D. Carpi (ed.), *Why Plato? Platonism in Twentieth Century English Literature*, Heidelberg, Winter, pp. 189-198, in part. p. 193: «Woolf's attention to single letters is no random peppering of her story, considering she had a sound knowledge of Plato».

⁶⁴ *U*, p. 41.

L'esempio consente di sottolineare la multiforme funzione delle lettere. Si osservi in primo luogo il doppio ruolo ricoperto da alcune di esse, che sono allo stesso tempo titoli e parti del discorso. /O/ si rivela di prima importanza nell'universo semantico del romanzo, modulata sia dalle esclamazioni di Molly sia dalla forma circolare che ha tanta importanza in Joyce. Nel caso della /I/, essa denota sia il titolo evocato che il pronome personale⁶⁵. C'è infine da notare come il sintagma «W is wonderful» costituisca un esempio di allitterazione in cui l'aggettivo «wonderful» esemplifica in modo iconico il fonema /w/⁶⁶. Come non è indifferente che /w/ segua a /q/, altro fonema anfibio per eccellenza, che nelle lingue romanze sostituisce /w/. È grande, in verità, l'assonanza che si viene a creare tra Joyce e Mallarmé, anch'egli chino, ne *Les Mots anglais*, sulle complessità di /w/:

Le sens d'osciller (celui-ci semblerait dû au dédoublement vague de la lettre, puis de flotter, etc.; d'eau et d'humidité; d'évanouissement et de caprice; alors, de faiblesse, de charme et d'imagination) se fondent en une étonnante diversité [...].⁶⁷

/W/ diventa così un tema che si dipana nell'estensione del romanzo joyciano.

- (2) Woodshadows floated silently by through the morning peace from the stairhead seaward where he gazed. Inshore and farther out the mirror of water whitened, spurned by lightshod hurrying feet. White breast of the dim sea. The twining stresses, two by two. A hand plucking the harpstrings, merging their twining chords. Wavewhite wedded words shimmering on the dim tide.⁶⁸

La lettura di questo estratto mostra come il verbo «floated» reiteri il senso d'oscillazione evocato da Mallarmé; per quanto riguarda l'elemento acquatico, tutto il passo è incentrato sul mare. Viene inoltre tematizzato l'elemento doppio della /W/, nell'anafora della parola «twining», e nel sintagma «two by two», come anche nella menzione dello specchio dell'acqua, che evoca il raddoppiamento; raddoppiamento e anafora sono figure della ripetizione così come l'allitterazione. «A hand plucking the harpstrings, merging their twining chords», invita ad un collegamento con la musica, e ad avvicinare le «chords» alla chiave allitterativa mallarmeana.

⁶⁵ Anche «I, I and I.I» (*U*, p. 182) è significativo a riguardo.

⁶⁶ Si viene a creare così un effetto *iconico*, nel senso in cui lo definisce W.K. Wimsatt (*The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, The Kentucky University Press, 1954): «A verbal sign which somehow shows the properties of, or resembles, the objects it denotes» (p. 231).

⁶⁷ S. Mallarmé, *Les Mots anglais*, in *Oeuvres complètes* cit., II, p. 980.

⁶⁸ *U*, p. 9.

Il motivo di /w/ si articola ulteriormente nel lemma «weave», presente in momenti chiave del romanzo:

- (3) The void awaits surely all them that **weave** the **wind**.⁶⁹
- (4) **Weave**, **weaver** of the **wind**.⁷⁰
- (5) *The harlot's cry from street to street / Shall weave old England's winding sheet.*⁷¹
- (6) As we, or mother Dana, **weave** and **unweave** our bodies, Stephen said from day to day, their molecules shuttled to and fro, so does the artist **weave** and **unweave** his image.⁷²
- (7) *Tabinet and poplin weavers.*⁷³
- (8) (*Arabesquing, wearily, they weave a pattern on the floor, weaving, unweaving, curtseying, twisting, simply swirling.*)⁷⁴
- (9) The harlot's cry from street to street / Shall **weave** old England's **winding** sheet.⁷⁵

Nove occorrenze non sono un numero altissimo, ma il contesto, nonché la ricchezza semantica, invitano a non ignorare queste ripetizioni. È interessante notare come *weave* appaia in più casi combinato con la parola «wind» (3; 4; e, anche se «winding» ha un altro significato, 5; 9). L'allitterazione che si viene a creare tra «weave» e «wind», sembra tradurre fonicamente il suono del vento. Si può parlare, in questo caso, di un'allitterazione con valore iconico⁷⁶ nell'accezione che ne dà Paolo Valesio. Il senso di oscillazione è

⁶⁹ *U*, p. 21.

⁷⁰ *U*, p. 25.

⁷¹ *U*, p. 33.

⁷² *U*, p. 186.

⁷³ *U*, p. 454.

⁷⁴ *U*, p. 537.

⁷⁵ *U*, p. 554.

⁷⁶ La distinzione tra allitterazioni *a-iconiche* o *espressive* e *iconiche* è di Valesio per il quale: «Si può dire allora che i tratti espressivi (o connotatori) accentrati intorno al primo polo (forma del messaggio) sono *a-iconici*, poiché *sottolinano la loro stessa presenza come strutture*, senza legami diretti con caratteristiche del signatum. Invece, i tratti espressivi ovvero connotatori accentrati intorno al secondo polo (caratteristiche del signatum) sono *icone*, cioè alludono direttamente, con certe caratteristiche della loro forma, a certe caratteristiche del signatum. Ora, nella loro dimensione semantica (che è sempre, trattandosi di strutture funzionanti come tratti espressivi, una dimensione connotativa) le allitterazioni si orientano a volte verso un polo a volte verso l'altro. [...] Nel corso di questo studio, dunque, si distingueranno le allitterazioni *a-iconiche*, che verranno dette *espressive*, dalle altre, che verranno definite allitterazioni *iconiche*» (*Strutture dell'allitterazione* cit., p. 232). Si preferisce quindi in questa sede avvalersi della terminologia di Valesio, che introduce la nozione di *icona* per riferirsi al fenomeno solitamente chiamato *onomatopea*: «Ma il termine

evidente anche in (6) dove le molecole sono «shuttled to and fro». Il verbo *weave* fa infine esplicito riferimento alla tessitura del testo, come risulta chiaro in (8), in cui si trova inoltre anche la parola «pattern», altro termine appartenente al campo semantico del tessere.

È opportuno, a conclusione di queste riflessioni, ricordare anche che /w/ è anche l'iniziale di William Shakespeare, un dato non irrilevante in un romanzo così fitto di rimandi shakespeareiani che partono dal tema del doppio.

3.1.2. Bilabiali

Un altro gruppo allitterante di notevole interesse è quello costituito dalla consonante occlusiva bilabiale sorda /p/, e da quella fricativa labio-dentale sorda /f/, spesso in associazione con laterali o vibranti:

La preminenza di /f/ non tarda ad annunciarsi:

(10) Two shafts of soft daylight fell across the **fl**agged **f**loor **f**rom the high barbacans: and at the meeting of their rays a cloud of coalsmoke and fumes of **f**ried grease **f**loated, turning.⁷⁷

(11) Five fathoms out there. Full fathom five thy father lies. At one, he said. **F**ound **d**rowned. High water at **D**ublin bar. **D**riving before it a loose **d**rift of rubble, fanshoals of fishes, silly shells.⁷⁸

Nel primo caso la consonante approssimante laterale alveolare /l/ alterna con la vibrante alveolare /r/. Ancora una volta a *Les Mots anglais* si possono attingere indicazioni così interessanti da offrire chiavi di lettura e di interpretazione:

Lettre d'une valeur très particulière, quoique commençant moins de mots que *b* et *p*, deux des autres labiales, *F* indique de soi un étrenite forte et fixe, c'est devant les voyelles et les diphthongues: unie aux liquides ordinaires *l* et *r*, elle forme la plupart des vocables représentant l'acte de voler ou battre l'espace, même transposé par la rhétorique dans la région des phénomènes lumineux, ainsi que l'acte de couler, comme dans les langues classiques; avec *r* c'est tantôt la lutte ou l'éloignement, tantôt plusieurs sens point apparentés entre eux.⁷⁹

onomatopeico è piuttosto vago, ed è collegato a implicazioni limitatrici a una certa atmosfera di caratterizzazione non rigorosa [...]. È opportuno, quindi, introdurre la nozione di *icona*». Per la definizione di *icona* si rimanda alla nota 51.

⁷⁷) *U*, p. 11.

⁷⁸) *U*, p. 49.

⁷⁹) S. Mallarmé, *Les Mots anglais*, in *Oeuvres complètes* cit., II, p. 984. L'idea che la *r* indicasse un movimento, si ritrova ovviamente nel *Cratilo*: «L'elemento *rò*, dunque, come dico, è sembrato essere un bello strumento del moto a colui che pose i nomi per il suo

Inseguendo l'intuizione del poeta secondo la quale la lingua inglese si sposa con la poesia, si noterà come nel verbo «fell» in (10), nonostante la coppia di laterali alveolari (ll) sia preceduta dalla vocale /e/, si ritrovano gli elementi della descrizione mallarmeana. Considerando inoltre la prima frase di (10) nel suo intero, si capirà come sia la successione di suoni allitteranti in «flagged», «floor» e «from» a designare, nel senso mallarmeano, lo spazio. Infine, il verbo *floated* può essere ascritto al gruppo di parole appartenenti al campo semantico del verbo francese *couler*.

In (11) l'allitterazione in /f/ avvolge ancora una volta un riferimento a Shakespeare, e alla musica della sua poesia: ci si ricorderà che «Five fathoms out there. Full fathom five thy father lies» è l'*incipit* della canzone di Ariel ne *La tempesta*.

3.2. Allitterazione e suggestione

La sequenza /pl/ è ricorrente nel capitolo *Lestrygonians*, un capitolo che rivela un altro aspetto della presenza mallarmeana nel romanzo irlandese. Si tratta di quella che David Hayman, nella sua fondamentale monografia *Joyce et Mallarmé*⁸⁰, ha definito la «stilistica della suggestione». Inseguendo dispositivi sonori e grafici, si vedrà infatti come Joyce ottenga gli effetti di suggestione che il francese teorizzava nella sua poetica.

La sequenza «plum» conta più di sessanta occorrenze in *Ulysses*: si tratta dunque di un lemma cruciale, la cui moltiplicazione è evidentemente intenzionale; varrà qui la pena di ricordare il passo citato più volte da Budgen:

Walking towards his lunch my hero, Leopold Bloom, thinks of his wife, and says to himself, "Molly's legs are out of plumb" At another time of the day he might have expressed the same thought without any underthought of food. But I want the reader to understand always through suggestion rather than direct statement.⁸¹

La suggestione è forte, se «plumb» /plʌm/, terminante in /b/ muta, rimanda a *plum* /plʌm/, «prugna». «Plum» porta a esplorare più campi semantici attigui. Basterà una semplice escursione lungo l'asse paradigmatico.

Si può iniziare da *plume* /plu:m/, francese per «penna», una possibile allusione alla scrittura, alla manifattura delle lettere, alla calligrafia. Da non trascurare però un possibile riferimento al volo, nelle *plumes*. La sequenza

associarsi alla *phorà* (movimento)» (Platone, *Cratilo*, trad. e introd. di F. Aronadio, Bari, Laterza, 1996, p. 109).

⁸⁰) D. Hayman, *Joyce et Mallarmé*, Paris, Lettres Modernes, 1956.

⁸¹) F. Budgen, *ivi*, p. 56. La citazione è tratta da F. Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, London, OUP, 1972, p. 21.

occlusiva bilabiale/laterale (pl) si ritrova infatti con le dovute differenze in /fl/ di *fly*, dove si trova la fricativa labiodentale è /f/.

Una seconda tappa porta a *plumb* /plʌm/, letteralmente «piombo». In un contesto decisamente modernista, il lemma evoca il passaggio da *plume* (penna per scrivere) a *plumb*, piombo e quindi ai piombini tipografici⁸². Come se non bastasse, alla leggerezza delle piume si contrappone il peso del piombo, il che rimanda alla già citata frase «Molly's legs are out of plumb».

La sostituzione della /b/ con la /p/ produce l'aggettivo *plump* /plʌmp/, «tondeggiante», così significativo da aprire il romanzo: «Stately, plump Buck Mulligan [...]»⁸³; un enunciato, questo, in cui tra l'altro *plump* è affiancato a *stately*, una scelta insolita, dal momento che si tratta di parole appartenenti a due registri molto diversi. *Plump* è Molly e ancora Mulligan, con un'alitterazione in /pl/: «His **plump** body **plunged**»⁸⁴. La *plumpness* è poi un riferimento alla curva, figura evocata graficamente dalle due lettere /p/ ed /l/, che torna ovviamente anche in *Lestrygonians*: «A warm human **plumpness** settled down on his brain. His brain yielded. Perfume of embraces all him assailed. With hungered flesh obscurely, he mutely craved to adore»⁸⁵. Al medesimo campo semantico si associa la rotondità, curva, delle carni, evocate da *flesh*. La carne è poi evocata nella sua versione pubblicitaria, che gioca ancora una volta con la sequenza «plum» in: «What is home without Plumtree's potted meat? Incomplete»⁸⁶. Quest'ultima citazione presenta un'alitterazione in /p/ in «Plumtrees's potted»; la sequenza /pl/ compare in «Plumtree's» e viene poi ripresa in «incomplete»; «meat» e «incomplete» costituiscono inoltre un'assonanza.

Infine si trova *plum* /plʌm/, «prugna», in varie combinazioni. In particolare in *Lestrygonians*, capitolo in cui il cibo gioca un ruolo di primo piano, la ricorrenza non è casuale, ed è a questo che Joyce allude nell'intervista con Budgen, cioè al fatto che *plum* conduca anche, per vie suggestive, a *plumb* e *plump*⁸⁷.

Non mancano altri luoghi testuali in cui la scelta delle lettere sembra seguire un disegno ben preciso, in puro stile cratilista ed in pieno accordo con le suggestioni mallarmeane e le reminiscenze platoniche del poeta:

Les mots en C, consonnes à l'attaque prompte et décisive, se montrent en grand nombre, recevant de cette lettre initiale la signification d'actes vifs

⁸²) I piombini delle rotative sono protagonisti, in *Aeolus*, del dialogo tra Joyce e Dante. In *Rhymes and Reasons*, capitoletto in cui compare una citazione dantesca dall'*Inferno*, si trova l'aggettivo *leadenfooted*, che si può interpretare come allusione al piede poetico nell'era della sua riproducibilità tecnica.

⁸³) *U*, p. 1.

⁸⁴) *U*, p. 23.

⁸⁵) *U*, p. 160.

⁸⁶) *U*, p. 161.

⁸⁷) Vd. Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* cit., p. 21.

comme êtreindre, fendre, grimper, grâce à l'adjonction d'une *l*; et avec *r*,
d'éclat et de brisure.⁸⁸

E di questa vivacità sembra cogliersi un eco in *Ulysses*: «Our crimes, our common cause»⁸⁹ in un contesto evocativo della violenza della storia politica irlandese. Sia pure in tono minore, l'esempio della /c/ vivifica e conferma l'indole mallarmeana in Joyce, dietro la quale si intravede l'ombra del filosofo greco.

4. *Verso libero e monologo interiore*

Alla ricerca di una lingua nuova e navigando per acque francesi, *Ulysses* non elude certo il confronto con il verso libero. Non ci si dilungherà qui sulla storia, per altro assai controversa, di questa forma metrica⁹⁰ per limitarsi a dire che essa si diffonde in Francia, dove scatena una vera e propria «rivoluzione». Il *vers libre*, usato per la prima volta nel 1871 da Rimbaud⁹¹, scardina l'alessandrino tradizionale ne «gli slittamenti e le omissioni della cesura, l'abbandono dell'*e muet*, le rime non tradizionali, il mancato rispetto della regolare alternanza delle rime»⁹². È quindi soprattutto nelle metriche romanze, basate sul numero delle sillabe, che il verso si libera. Nel contesto anglosassone, in cui esso si costruisce sull'alternanza degli accenti, il verso libero non costituisce un fattore di radicale cambiamento nella definizione dell'istituzione metrica, bensì ne allarga i territori e influisce in maniera irreversibile sui confini tra i generi, nello specifico tra prosa e poesia, come non manca di sottolineare T.S. Eliot nel 1917: «Rhyme removed the poet is at once held up to the standards of prose»⁹³. Gli scrittori modernisti, e Joyce per primo, sfruttano appieno la zona interstiziale che si viene a creare, orientando la propria opera verso un lavoro sulla lingua che fa propri alcuni meccanismi fino ad allora appannaggio del solo «linguaggio poetico».

È nei passi di monologo interiore che acquista forma concreta e maggiormente visibile il connubio tra le due forme. Come se non bastasse, il

⁸⁸) S. Mallarmé, *Les Mots anglais*, in *Oeuvres complètes* cit., II, p. 989.

⁸⁹) *U*, p. 43.

⁹⁰) Per un quadro sintetico ed esaustivo del *verso libero* nei vari contesti europei si rimanda a M. Gasparov, *Storia del verso europeo*, Bologna, Il Mulino, 1993, in part. cap. XI, *Il verso libero internazionale*, pp. 297-314.

⁹¹) Si tratta del componimento *Que'est-ce pour nous mon amour que les nappes de sang*, citato in Gasparov, *Storia del verso europeo* cit., p. 305.

⁹²) *Ivi*, p. 304.

⁹³) T.S. Eliot, *Reflections on Vers Libre*, in F. Kermode (ed.), *Selected Prose of T.S. Eliot*, London, Faber and Faber, 1975, p. 36.

fattore ritmico, fondamentale nel verso libero, contribuisce anch'esso a strutturare *Ulysses*; accade spesso infatti nel romanzo che siano dei *patterns* ritmici a delimitare la geografia tentacolare del testo e a facilitare la ricognizione semantica. Nella *Telemachia*, in cui abbondano i passi di monologo interiore, ricorre la formula «Agenbite of Inwit. Inwit's agenbite»: interessante è l'inversione, quasi il testo portasse ad esplorare le possibilità ritmiche dell'enunciato⁹⁴. Si tratta di una "spia ritmica" che viene ripresa con un parallelismo imperfetto anche nei capitoli che introducono Bloom, nel sintagma «Agendath netaim»: esso presenta lo stesso numero di sillabe, nonché le stesse due sillabe iniziali, /agen-/. Bloom, inoltre, cercando di ricordare questa complicata parola, dice: «Agendath what is it?»⁹⁵; ulteriore occorrenza dello stesso *pattern* ritmico. È infatti nel ritmo che si salda il legame più forte, nel corso di tutto il romanzo, tra prosa e poesia. Nel caso del confronto con il verso libero, esso struttura il testo e conduce a leggerlo lungo l'asse poetico. Le parole che Edoardo Esposito dedica al verso libero possono aiutare a chiarire il ruolo che esso, assieme ad altre forme metriche, assume nel tessuto prosastico di *Ulysses*:

Al ritmo si continua così a tendere e prestare ascolto; i mezzi che possiamo dire più usati per realizzarlo o almeno per alludervi, sono:

- la presenza, all'interno di libere misure, di versi o segmenti di verso propri della metrica tradizionale;
- l'alternanza di versi lunghi e versi brevi, che nella loro opposizione e comunque nel loro contrappunto rimandano all'idea di un paradigma ritmico;
- il ricorso a parallelismi sia logico-sintattici, sia prosodici;
- l'uso di assonanze, alliterazioni, rime interne, che prendono il posto e in qualche misura la funzione, sia pure in maniera più sfumata, della rima tradizionale.⁹⁶

Nella prosa di *Ulysses*, a dispetto di una vulgata che vuole il testo inafferrabile, i paradigmi ritmici vengono a tracciare una vera e propria mappa testuale.

⁹⁴) Interessante inoltre notare come in «They wash and tub and scrub. Agenbite of inwit» (*U*, 16) si possa leggere una citazione da Gertrude Stein (*The Good Anna*, in *Three Lives*, London, Penguin, 1990): «She cooked and saved and sewed and scrubbed and scolded» (p. 33). Richiesta di un parere su Joyce, la Stein rispose: «Joyce is *good* (the italics were in her voice) He is a *good* writer. [...] But who came first, Gertrude Stein or James Joyce? Do not forget that my first great book, *Three Lives*, was published in 1908. This was long before *Ulysses*» (G. Stein, in S. Putnam, *Paris was our Mistress*, citato in R.H. Deming [ed.], *James Joyce: the Critical Heritage*, II, London - Henley, Routledge - Kegan Paul, 1979, p. 283).

⁹⁵) *U*, p. 66.

⁹⁶) E. Esposito, *Il verso*, Roma, Carocci, 2003, p. 143.

Non sarà un caso se al verso libero si allude ripetutamente, in particolare nelle ambientazioni francesi del romanzo. E questo non deve stupire, dal momento che è proprio in ambiente francese, come ben sapeva Joyce, che matura e viene teorizzata la contiguità tra la nuova forma metrica e il romanzo. Edouard Dujardin, autore di *Les Lauriers sont coupés*, romanzo a cui Joyce si ispira dichiaratamente, nel 1927 scrive una monografia eponima sul monologo interiore, nella quale afferma senza esitazione che esso costituisce «il folgorante ingresso della poesia nel romanzo [...] un contrassegno della nostra epoca»⁹⁷.

Sarà opportuno leggere sulla base di queste indicazioni un passo di monologo interiore, scegliendo il capitolo di *Proteus* che si configura come il laboratorio della prosa poetica joyciana ed evoca ambienti parigini.

- (1) Proudly walking. Whom were you trying to walk like? Forget: a dispossessed. With mother's money order, eight shillings, the banging door of the post office slammed in your face by the usher. Hunger toothache. *Encore deux minutes*. Look clock. Must get. *Fermé*. Hired dog! Shoot him to bloody bits with a bang shotgun, bits man spattered walls all brass buttons. Bits all khrrrrklak in place clack back. Not hurt? O, that's all right. Shake hands. See what I meant, see? O, that's all right. Shake a shake. O, that's all only all right.⁹⁸

Si renderanno utili le indicazioni di Edouard Dujardin:

Le vers peut être considéré comme une unité formelle correspondant à un unité intérieure et caractérisé par l'unité de signification, l'unité de vision, l'unité musicale; Gustave Kahn a fort bien dit que le vers devait être "un fragment le plus court possible figurant un arrêt de la voix et un arrêt du sens" [...]. D'autres ont parlé d'une unité respiratoire; [...].⁹⁹

Alla luce di queste parole il passo può essere segmentato nella maniera seguente:

1. Proudly walking. Whom were you trying to walk like? Forget: a dispossessed.
2. With mother's money order, eight shillings, the banging door of the post office slammed in your face by the usher.
3. Hunger toothache. *Encore deux minutes*. Look clock. Must get. *Fermé*. Hired dog!
4. Shoot him to bloody bits with a bang shotgun,
5. bits man spattered walls all brass buttons.
6. Bits all khrrrrklak in place clack back.
7. Not hurt? O, that's all right.

⁹⁷) E. Dujardin, *Il monologo interiore*, Parma, Pratiche, 1991, p. 47.

⁹⁸) *U*, p. 43.

⁹⁹) E. Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre*, Paris, Édition du Mercure de France, 1922, p. 12.

8. Shake hands. See what I meant, see? O, that's all right.
9. Shake a shake. O, that's all only all right.

In 1 il ritmo, che poi si vedrà essere alluso nell'intero passo, è dato dalla fiera camminata di Stephen. In 2 la sfera sonora è invece occupata dalla «slammed banging door», un *bang* ripreso poi in 4 in «bang shotgun». 3 presenta un ritmo binario, che riproduce quello dell'orologio del sintagma «Look clock». Il verso è infatti strutturato su coppie di parole che costituiscono unità ritmiche a due accenti o, nel caso di «Hunger toothache» da due parole bisillabe, ognuna con due accenti. Le uniche eccezioni sono costituite dai sintagmi «*Encore deux minutes*» in cui però il «deux» evoca il ritmo binario; «*Fermé*» suggerisce infine una sorta di pausa (pausa anche del fiato di chi legge il passo), prima dell'insulto finale, «Hired dog!». In 4, 5 e 6 è ricorrente la parola *bits*, in posizione centrale nel primo caso, iniziale negli altri due. Questa ripetizione conferisce alle tre immagini un unico ritmo ascendente, che batte il tempo nella preponderanza che via via assume la sfera sonora. È inoltre significativa l'allitterazione in /b/ in 5; la consonante bilabiale esplosiva conferisce infatti al verso un ulteriore valore onomatopeico, o, più precisamente, iconico. L'onomatopea caratterizza il verso 6, in cui il fonema /c/, così vivace secondo Mallarmé, compare nelle sue varianti allofone /c/ e /k/. Ancora una volta, a riprova dell'attenzione puntigliosa con cui Joyce orchestra i suoni, si può consultare il facsimile del manoscritto¹⁰⁰. Vi si troverà una correzione sulle prime bozze del tipografo in cui viene tolta una *r* alla parola «khrrrrklak», che all'apparenza sembrerebbe messa lì per caso. I *bits* inoltre sono i pezzettini, gli elementi primi in cui viene scomposta la lingua, poi ricollocati in un nuovo ordine, come risulta dal verso 6: «Bits all khrrrrklak in place clack back». Gli ultimi tre versi infine sono tenuti insieme dall'anafora, che chiude il sintagma «O, that's all right», in cui si nota anche la lettera O, della cui pregnanza si è già parlato. Da notare inoltre che *bit* /bit/, «pezzetti», e *beats* /bi:t/, «accenti», due termini di tanta importanza in questo contesto, si pronunciano in maniera simile nonostante la lunghezza diversa.

Che *Ulysses* fosse il terreno di un'attenzione spasmodica all'ordine delle parole, a quello delle lettere, come all'alternanza degli accenti, non stupisce. Tra i primi a sottolineare la dimensione “poetica” e ritmica del testo, e in particolare nelle occorrenze di monologo interiore, Jacques Mercanton:

Dans *Ulysse*, les syllabes, les mots se répondent et s'appellent. Chaque phrase est enrichie par ses dessous, ses allusions, le poids du passé et de l'expérience qu'elle entraîne dans son mouvement et sa sonorité.¹⁰¹

¹⁰⁰) H. Levin - C. Driver (eds.), *Ulysses: a Facsimile of the Manuscript*, London, Faber and Faber, 1975, 3 voll., p. 42.

¹⁰¹) J. Mercanton, *Les heures de James Joyce*, Lausanne, L'Age de l'homme, 1967. Citato in Hayman, *Joyce et Mallarmé* cit., p. 45.

Sono parole che, nella loro grande affinità con un celebre passo di *Crise de Vers*, riportano ancora una volta a Mallarmé¹⁰²:

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d'un trait souverain, le hazard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.¹⁰³

Un'altra sosta in *Proteus* non potrà che corroborare l'intima solidarietà tra la poetica di Joyce e quella del francese.

Paris rawly waking, crude sunlight on her lemon streets. Moist pith of farls of bread, the froggreen wormwood, her matin incense, court the air. Belluomo rises from the bed of his wife's lover's wife, the kerchiefed housewife is astir, a saucer of acetic acid in her hand. In Rodot's Yvonne and Madeleine newmake their tumbled beauties, shattering with gold teeth *chaussons* of pastry, their mouths yellowed with the *pus* of *flan Breton*. Faces of Paris men go by, their wellpleased pleasers, curled conquistadores.¹⁰⁴

«Paris rawly waking»: come non notare, data anche la posizione in sede iniziale, la contiguità tra *walking* in «Proudly **walking**» e *waking* in «Paris rawly **waking**», affinità rafforzata anche dall'analogo inizio in /p/? La /l/ di «walking» si è spostata nell'avverbio rawly. E non solo; l'occhio ormai fin troppo allenato dell'esploratore joyciano non può esimersi dal notare la voce di Shakespeare che ancora una volta parla da sotto le parole. E infatti, sotto Joyce giace Shakespeare: «It is the bright day that brings forth the adder, and that craves wary walking»¹⁰⁵, dice Brutus nel *Julius Caesar*. Spostando le lettere, in una sorta di gioco anagrammatico, «wary walking» risulta forse essere il passo che Parigi all'alba richiede.

Si presti inoltre attenzione allo stile nominale, individuato come una delle spie della presenza del verso libero nel monologo interiore¹⁰⁶, uno stile nominale che corre senza sosta da Flaubert a Mallarmé a Joyce. A conferma di quanto detto in precedenza su Flaubert, non si possono non

¹⁰²) Vd. Hayman, *Joyce et Mallarmé* cit., p. 37. Lo studioso francese riporta i passi di Mallarmé copiati da Joyce nel suo *Trieste Notebook*.

¹⁰³) S. Mallarmé, *Crise de Vers*, in *Oeuvres complètes* cit., II, p. 213.

¹⁰⁴) *U*, p. 42.

¹⁰⁵) W. Shakespeare, *Julius Caesar*, ed. it. con testo a fronte a cura di A. Serpieri, atto II, scena I, Milano, Garzanti, 1993, p. 44.

¹⁰⁶) A proposito vd. E. Van der Staay, *Le Monologue intérieur dans l'oeuvre de Valéry Larbaud*, Paris - Champion - Genève, Slatkine, 1987, in part. pp. 169-177. Si ricorda inoltre che Valéry Larbaud fu il traduttore francese di Joyce, e che la traduzione di *Ulysses* fu frutto di un lavoro coordinato tra i due.

riconoscere, proprio in queste frasi nominali e spezzettate, echi del grande romanziere. Nello specifico si può parlare di una ricerca di una «prosodia della prosa», auspicata da Flaubert già a metà dell'Ottocento: «La prose est née d'hier, voilà ce qu'il faut se dire. Le vers est la forme par excellence des littératures anciennes. Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites, mais celles de la prose, tant s'en faut»¹⁰⁷.

Nella prosa di Joyce si affollano così echi e citazioni persino esercitazioni stilistiche nate dalla riflessione poetica francese; *exercices de style* che convivono con altre presenze. Più che di parallelismi si può forse parlare «repetition with a difference»¹⁰⁸ in terra irlandese, della temperie francese. Grazie a numerose escursioni nella lingua e nella letteratura francese, Joyce riesce a rinnovare radicalmente la prosa romanzesca inglese, come auspicato decenni prima da Moore:

Une chose qu'on ne peut refuser aux réalistes, c'est un désir constant et intense d'écrire bien, d'écrire artistiquement. Quand je pense à ce qu'ils ont fait pour l'emploi des mots, aux myriades d'effets de mots qu'ils ont découverts, aux milliers de formes de décomposition qu'ils ont créés, comme ils ont remodelé et reformé le langage dans leurs efforts incessants pour l'intensité de l'expression, je me prends dans un dernier étonnement et une dernière admiration. Ce que Hugo a fait pour le vers français, Flaubert, Goncourt, Zola et Huysmans l'ont fait pour la prose française. Aucune autre école littéraire que celle des réalistes n'a jamais existé, et je ne fais même pas exception pour les Elizabethains. [...] Le rôle de l'école saine est fini en Angleterre; tout ce qui pouvait être dit a été dit; les successeurs de Dickens, Thackeray et George Eliot n'ont pas d'idéal, et par conséquent pas de langue; qu'est qui ressemble plus à un pudding que la langue de Mr Hardy? [...] Mais si les réalistes trouvaient faveur en Angleterre, la langue anglaise pourrait être sauvée de la décadence, car avec les sujets nouveaux qu'ils introduisent, il naîtrait de nouvelles formes de langage.¹⁰⁹

SARA SULLAM
sara.sullam@gmail.com

¹⁰⁷) G. Flaubert, lettera a Louise Colet del 24 aprile 1852, in *Correspondances* cit., p. 79.

¹⁰⁸) «History repeating itself with a difference» (*U*, 610).

¹⁰⁹) Moore, *Confessions d'un jeune Anglais* cit., pp. 233-234.