

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 9 / Issue no. 9

Giugno 2014 / June 2014

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 9) / External referees (issue no. 9)

Sergio Audano (Centro Studi “Emanuele Narducci” – Sestri Levante)

Mariella Bonvicini (Università di Parma)

Marco Camerani (Università di Bologna)

Michele Guerra (Università di Parma)

Guido Santato (Università di Padova)

Lina Zecchi (Università Ca’ Foscari, Venezia)

Teresina Zemella (Università di Parma)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2014 – ISSN: 2039-0114

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione è una rivista *peer-reviewed* con un profilo scientifico che fa riferimento all'area della letteratura, dell'arte, del cinema, della storia e delle scienze umane. È dedicata a un tema eminentemente interdisciplinare come la citazione, ovvero il reimpiego dei materiali (innanzitutto verbali, ma anche visivi e musicali) all'interno di un testo: appropriazione di un frammento e sua inserzione in altro sistema, a partire dalle strategie del classicismo fino alle pratiche di riscrittura del postmodernismo. La rivista intende occuparsi del fenomeno sia da un punto di vista teorico, sia da un punto di vista interpretativo e storico. I contributi possono essere scritti in francese, inglese, italiano, neerlandese, spagnolo, tedesco.

Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies is a peer-reviewed, biannual scientific journal which addresses the fields of literature, art, cinema, history and the humanities. With its focus on the theory and practice of quotation, the journal has an essentially interdisciplinary approach, publishing articles on the textual re-use of verbal, visual and musical materials, and specifically the appropriation of fragments and their re-insertion into a different context, from classicism to postmodern rewritings. Prospective contributors may consider the question of quotation both in theoretical and interpretative/historical perspectives. Contributions can be written either in French, English, Italian, Dutch, Spanish or German.

INDEX / CONTENTS

PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Memoria poetica e propaganda augustea. Per un commento di tre luoghi sidoniani sulla battaglia di Azio*
FRANCESCO MONTONE (Università di Napoli Federico II) 3-25
- Il filo di Aracne. Variazioni e riscritture italiane*
DANIELA CODELUPPI (Università di Parma) 27-49
- Discours scientifique et littérature. Approche de la citation chez Martin Winckler*
FABIENNE GOOSET (Université de Liège) 51-80
- “You’re Talking Like the Computer in the Movie”.
Allusions in Audiovisual Translation*
IRENE RANZATO (Università di Roma La Sapienza) 81-107

MATERIALI / MATERIALS

- “Svolazza” Lucifero come le anime dei morti? (“Inferno”, XXXIV, 46-52)*
MARCO CHIARIGLIONE (Biblioteca Civica Centrale – Torino) 111-121
- “Vous êtes libre”. Une citation de Madame Hanska*
MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI (Università di Parma) 123-133
- Fortuna moderna dell’antico. Echi catulliani in Ionesco, Totò, Monicelli*
DAVIDE ASTORI (Università di Parma) 135-142
- “Follow the white rabbit”. “The Ultimate Display” e “Matrix”*
MILENA CONTINI (Università di Torino) 143-153

ARCHIVIO / ARCHIVE

- The Films at the Wake. Per un catalogo*
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 157-250

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

[recensione/review] Ruth Finnegan, *Why Do We Quote? The Culture and History of Quotation*, Cambridge, OpenBook Publishers, 2011

GUIDO FURCI

253-257

[recensione/review] *Da un genere all'altro. Trasposizioni e riscritture nella letteratura francese*, a cura di D. Dalla Valle, L. Rescia, M. Pavesio, Roma, Aracne, 2012

ALBA PESSINI

259-271

PALINSESTI / PALIMPSESTS



FRANCESCO MONTONE

**MEMORIA POETICA E PROPAGANDA
AUGUSTEA. PER UN COMMENTO DI TRE
LUOGHI SIDONIANI SULLA BATTAGLIA DI
AZIO**

“Vincit Roma fide Phoebi: dat femina poenas:
scepra per Ionias fracta vehuntur aquas.”
(Prop. 4, 6, 57-58)

Tra gli *exempla* storici¹ citati dallo scrittore tardo-antico Sidonio Apollinare nei suoi panegirici non mancano i riferimenti alla battaglia di Azio, nel solco della lettura ideologica fornita dallo stesso Augusto.²

¹ Mito e storia sono i due grandi serbatoi di *exempla* cui ogni panegirista deve attingere per sostenere il progetto propagandistico del *princeps* elogiato. Per la propaganda sidoniana a favore di Avito si veda F. E. Consolino, *Panegiristi e creazione del consenso nell'Occidente latino*, in *Dicere laudes. Elogio, comunicazione, creazione del consenso*, Atti del convegno internazionale (Cividale del Friuli, 23-25 settembre 2010), a cura di G. Urso, Pisa, ETS, 2011, pp. 322-329. Sulla funzione di personificazioni, allegorie e prosopopee nei panegirici sidoniani si veda M. Bonjour, *Personnification, allégorie et prosopopée dans les Panegyriques de Sidoine Apollinaire*, in “Vichiana”, n.s., 11, 1982, pp. 5-17.

² Sulla propaganda culturale augustea si vedano *Poetry and Politics in the Age of Augustus*, eds. T. Woodman – D. West, Cambridge, Cambridge University Press, 1984; P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, trad. it. a cura di F. Cuniberto, Torino,

L'*imitatio* sidoniana, come hanno evidenziato importanti studi negli ultimi decenni,³ si svolge secondo una rete allusiva particolarmente fitta; amici e altri destinatari dell'opera di Sidonio sono quindi sfidati "ad una sorta di gara: riconoscere cioè nel prezioso, nel difficile, nell'enigmatico quanto è stato suggerito ed ispirato dalla *furtiva lectio*".⁴ Analizzando i riferimenti allo scontro finale tra Ottaviano e Antonio sarà prioritaria, dunque,

Einaudi, 1989; K. Galinsky, *Augustan Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1996; F. Guizzi, *Augusto. La politica della memoria*, Roma, Salerno, 1999. Sulla lettura ideologica della battaglia di Azio si veda J. R. Johnson, *Augustan Propaganda: the Battle of Actium, Mark Antony's Will, the Fasti Capitolini Consulares, and the Early Imperial Historiography*, Ann Arbor, University Microfilm International, 1976; R. A. Gurval, *Actium and Augustus*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998. Sulla battaglia di Azio nei poeti e intellettuali augustei si veda M. L. Paladini, *A proposito della tradizione poetica sulla battaglia di Azio*, Bruxelles, Latomus, 1958; G. Garuti, *La vittoria di Azio e la "pax Augusta" nella letteratura dell'età augustea*, L'Aquila, Japadre, 1973. Su Marco Antonio si veda F. Chamoux, *Marco Antonio: ultimo principe dell'Oriente greco*, Milano, Rusconi, 1988. Per le *Res Gestae* rimando al commento in *Res Gestae divi Augusti, Texte établi et commenté par J. Gagé*, Paris, Les Belles Lettres, 1977. Sull'anti-augusteismo del discusso *PHerc. 817 (De bello Actiaco)* si veda G. Zecchini, *Il "Carmen De Bello Actiaco": propaganda e lotta politica in età augustea*, Wiesbaden, F. Steiner Verlag, 1987; M. C. Scappaticcio, *Il "PHerc 817": echi virgiliani e 'pseudoaugusteismo'*, in "Cronache Ercolanesi", 40, 2010, pp. 99-136.

³ Sulle tecniche di *imitatio* sidoniana si vedano F. E. Consolino, *Codice retorico e manierismo stilistico nella poetica di Sidonio Apollinare*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 4, 1974, pp. 423-460; I. Gualandri, "*Furtiva lectio*". *Studi su Sidonio Apollinare*, Milano, Cisalpino, 1979. Interessanti osservazioni offrono anche alcuni contributi che indagano sul riutilizzo sidoniano di luoghi di singoli autori classici: J. Veremans, *La présence de Virgile dans l'oeuvre de Sidoine Apollinaire, évêque de Clermont-Ferrand*, in *Aevum inter utrumque. Mélanges offerts à Gabriel Sanders*, publié par M. Van Uytvanghe et R. Demelenaere, Steenbrugis – The Hague, in abbazia S. Petri – Nijhoff International, 1991, pp. 491-502; C. Montuschi, *Sidonio Apollinare e Ovidio: esempi di riprese non solo verbali (Sidon. carm. 2, 405-435; 22, 47-49)*, in "Invigilata Lucernis" 23, 2001, pp. 161-181; G. Rosati, *La strategia del ragno, ovvero la rivincita di Aracne. Fortuna tardo-antica (Sidonio Apollinare, Claudiano) di un mito ovidiano*, in "Dyctinna", I, 2004, pp. 63-82; N. Brocca, *Memoria poetica e attualità politica nel panegirico per Avito di Sidonio Apollinare*, in "Incontri triestini di filologia classica", 3, 2003-2004, pp. 279-295; G. Mazzoli, *Sidonio, Orazio e la "lex saturae"*, in "Incontri triestini di filologia classica", 5, 2005-2006, pp. 171-184; C. Formicola, *Poetica dell'"imitatio" e funzione del modello: Properzio nei versi di Sidonio Apollinare*, in "Voces", 20, 2009, pp. 81-101. Sull'autocoscienza poetica di Sidonio si veda S. Condorelli, *Il poeta doctus nel V sec. d. C. Aspetti della poetica di Sidonio Apollinare*, Napoli, Loffredo, 2008.

⁴ Cfr. I. Gualandri, "*Furtiva Lectio*". *Studi su Sidonio Apollinare*, cit., p. 85.

l'individuazione degli ipotesti che contribuiscono alla creazione delle intelaiature linguistiche dell'autore gallo-romano.

1. “*Carmina*”, 7, 93-101

Il primo cenno alla battaglia di Azio compare nel panegirico composto per l'imperatore Avito,⁵ recitato a Roma il 1° gennaio 456. La dea Roma, che appare *senescens* nel testo, si rivolge a Giove denunciando il proprio stato di frustrazione dopo secoli gloriosi e rievoca i momenti più fulgidi della sua storia, a partire dal fondatore Romolo fino all'*optimus princeps* Traiano che dovrà essere il modello esemplare per Avito:

“ [...] Vidit te frangere Leucas,
trux Auguste, Pharon, dum classicus Actia miles
stagna quatit profugisque bibax Antonius armis
incestam vacuat patrio Ptolomaida regno.
Cumque prius stricto quererer de cardine mundi,
nec limes nunc ipsa mihi. Plus, summe deorum,
sum iusto tibi uisa potens, quod Parthicus ultro
restituit mea signa Sapor positoque tiara
funera Crassorum flevit, dum purgat [...] .”⁶

⁵ Sui panegirici sidoniani si veda A. Loyen, *Recherches historiques sur les Panegyriques de Sidoine Apollinaire*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1967; R. W. Mathisen, *Sidonius on the Reign of Avitus: a Study in Political Prudence*, in “Transactions of the American Philological Association”, 109, 1979, pp. 165-171; Id., *The Third Regnal Year of Eparchius Avitus*, in “Classical Philology”, 80, 1985, pp. 326-335; L. Watson, *Representing the Past, Redefining the Future: Sidonius Apollinaris' Panegyrics of Avitus and Anthemius*, in *The Propaganda of Power. The Role of Panegyrics in Late Antiquity*, edited with an introduction by M. Whitby, Leiden-Boston, Brill, 1998, pp. 177-198; F. E. Consolino, *Letteratura e propaganda da Valentiniano III ai regni romano-barbarici (secc. IV-VI)*, in *Letteratura e propaganda nell'Occidente latino da Augusto ai regni romano-barbarici*, Atti del Convegno Internazionale (Arcavacata di Rende, 25-26 maggio 1998), a cura di Ead., Roma, L'Erma di Bretschneider, 2000, pp. 190-195; T. Brolli, *Silio in Sidonio. Maggioriano e il passaggio delle Alpi*, in “Incontri triestini di filologia classica”, 3, 2003-2004, pp. 297-314.

⁶ Sidoine Apollinaire, *Poèmes*, texte établi et traduit par A. Loyen, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 58, (7, 93-101).

Si noti innanzitutto la giustapposizione degli aggettivi *classicus Actia* e quindi dei sostantivi a cui sono riferiti (*miles / stagna*), ma anche l'enfasi che nasce dalla collocazione in clausole consecutive dei termini militari *miles e armis*.

Il poeta gallo-romano ama talvolta rielaborare il materiale della tradizione sul piano del significante, ricomponendo lessemi degli *auctores* imitati in un nuovo intreccio sintattico: così *trux [...] classicus [...] miles* sembra rinviare a Hor. *Epod.* 2, 5 (*neque excitatur classico miles truci*). Ma il poeta aveva utilizzato già al verso 28 l'aggettivo *trux* riferendolo al progenitore della *gens Iulia*, il dio Marte. *Trux Auguste*, in parallelismo con il *bibax Antonius* del verso successivo, costituisce un sintagma inedito e ha la funzione di evidenziare la forza guerriera di Ottaviano. In Sidonio, infatti, dietro l'uso di *exempla* storici c'è l'idea di un *revival* del potere imperiale: i modelli proposti per i principi elogiati sono gli uomini d'azione Traiano e Marco Aurelio, con evidente polemica nei confronti dei Teodosidi; a maggior ragione quindi Ottaviano, fondatore dell'impero e simbolo della stessa dignità imperiale, è proposto come *exemplum* per Avito.⁷

Stagna quatit, allude efficacemente a Verg. *Aen.* 8, 677 (*fervere Leucaten*), a cui allude anche Prop. 4, 6, 26 (*armorum et radiis picta tremebat aqua*) proprio riferendosi alla battaglia di Azio.⁸ I richiami intertestuali, pertanto, esprimono anche una piena coerenza ideologica rispetto ai modelli, che Sidonio si premura di conservare proprio mediante la sua sofisticata pratica letteraria.

⁷ Si veda M. Reydellet, *La royauté dans la littérature latine de Sidoine Apollinaire à Isidore de Séville*, Rome, École française de Rome, 1981, p. 53, pp. 57-58 e p. 63.

⁸ L'autore elegiaco riprende il secondo emistichio del verso virgiliano: *auroque effulgere fluctus*. Sull'elegia properziana si veda F. Cairns, *Propertius and the Battle of Actium* (4.6), in *Poetry and Politics in the Age of Augustus*, cit., pp. 129-168.

La connessione fra lo scontro di Azio e il sostantivo *Leucas* e/o l'epiteto *Leucadius* (che si trova in Sidon. *Carm.* 2, 471 e 5, 456), sia pure geograficamente imprecisa,⁹ è comunque ben attestata nella tradizione letteraria: da Virgilio a Properzio, fino a Lucano. In quest'ultimo *Leucas* indica costantemente Azio, come in 5, 478-479 (*Ductor erat cunctis audax Antonius armis, / iam tum civili meditatus Leucada bello*).

La ripresa di questo luogo lucaneo da parte di Sidonio è segnalata, oltre che dal ricorso alla medesima clausola *Antonius armis*, anche da un preziosismo stilistico: il poeta, come Lucano, associa ad Antonio un aggettivo in *-ax*, sostituendo l'*audax* dell'ipotesto con il raro aggettivo *bibax* ovvero "bibendi avidus".¹⁰ Il termine è attestato per la prima volta in Gell. 3, 12, 1 che lo attribuisce a Nigidio Figulo (*bibendi avidum P. Nigidius in commentariis grammaticis 'bibacem' et 'bibosum' dicit*).¹¹ Per valutare appieno la funzione conferita dal poeta all'aggettivo occorre analizzare anche un'altra occorrenza in Sidon. *Epist.* 8, 3, 2, dove il termine è utilizzato a proposito di due vecchie che vociando ubriache rendono al poeta impossibile il sonno. Gli arcaismi sono spesso impiegati da Sidonio come volgarismi, per abbassare il livello stilistico o creare situazioni comiche,¹² ed è proprio questo il tono con cui l'ubriacone Antonio è descritto come un personaggio da commedia. *Bibax* indica il suo carattere

⁹ *Leucadius* deriva o dall'isola di *Leucas*, nel mare Ionio, o da Leucate, il promontorio all'estremità meridionale dell'isola stessa; Azio, però, si trova sul golfo d'Ambracia, più a nord di Leucate.

¹⁰ Si veda *Thesaurus Linguae Latinae*, editus auctoritate et consilio academiarum quinque germanicarum berolinensis gottingensis lipsiensis monacensis vindobonensis, Lipsiae, in Aedibus B. G. Teubneri, 1900-1906, vol. II, p. 1954, ll. 49-57.

¹¹ Sidonio mostra una certa predilezione per gli aggettivi in *-ax*, che danno un tono esotico e allo stesso tempo arcaico (in Plauto e Apuleio ricorrono di frequente), arrivando a creare degli *hapax* come *vomax* (*Epist.* 8, 3, 2), *trebax* (*Epist.* 1, 11, 12), *incursax* (*Epist.* 8, 12, 3).

¹² Si veda I. Gualandri, "Furtiva lectio". *Studi su Sidonio Apollinare*, cit., pp. 165-171.

vizioso e mette in evidenza quell'orientalizzazione di cui lo si accusava a Roma. Antonio, del resto, appariva in preda agli effetti del vino già in un famoso luogo ciceroniano della seconda *Philippica*, testo assai noto nell'antichità per la sua forza stilistica e che Giovenale (10, 125) definiva *divina*:

“Si inter cenam in ipsis tuis immanibus illis poculis hoc tibi accidisset, quis non turpe duceret? In coetu vero populi Romani negotium publicum gerens, magister equitum, cui ructare turpe esset, is vomens frustis esculentis vinum redolentibus gremium suum et totum tribunal implevit.”¹³

Un Antonio sotto gli effetti dell'alcool è ritratto anche in Sen. *Epist.* 83, 25 e Plut. *Ant.* 30, 3. La sottolineatura del vizio del bere era legata, nella propaganda augustea, ad un preciso episodio storico: Antonio si era infatti auto-proclamato Nuovo Dioniso dopo l'ingresso ad Efeso del 41 a. C. (si veda Plut. *Ant.* 24, 4-5).¹⁴ È evidente, dunque, la netta contrapposizione fra l'aggettivo *bibax* e l'*audax* lucaneo e, all'interno del testo sidoniano, fra *bibax* e l'elevata clausola *Antonius armis*. Quest'ultima

¹³ Cicero, *Philippics*, with an english translation by W. C. A. Ker M.A., London – Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1963, p. 126^(2, 6³).

¹⁴ Antonio, inoltre, si faceva raffigurare nelle statue insieme a Cleopatra come Osiride o Dioniso, mentre la regina era Iside o Selene (Dio Cass. 50, 5). Plinio nella *Naturalis historia* (14, 148) ricorda che Antonio aveva scritto un opuscolo *De sua ebrietate*, probabilmente un'apologia della sua resistenza al bere, con la quale mirava a rafforzare la sua immagine in Oriente, accreditandosi come Nuovo Dioniso e identificandosi con Eracle e Alessandro Magno: si veda G. Marasco, *Marco Antonio “Nuovo Dioniso” e il “De sua ebrietate”*, in “Latomus”, 51, 1992, pp. 538-547. Queste immagini problematiche di Antonio erano sfruttate dalla propaganda di Ottaviano che, d'altra parte, proponeva la propria identificazione con Apollo: si veda P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, cit., pp. 48-71 e J. F. Miller, *Apollo, Augustus and the Poets*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, *passim*. Ottaviano arriva a costruire il tempio di Apollo accanto alla sua residenza, suggerendo che l'intervento del dio aveva risolto la battaglia di Azio: l'abitazione, situata nella zona dell'antico Lupercale, finiva per essere “un insieme che accoglieva in sé una città in microcosmo – *templum, forum, domus privata, domus publica, curia* – e che proiettava al tempo stesso se medesimo sull'intera città come macrocosmo” (cfr. A. Carandini, *La casa di Augusto*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 57). Si veda anche Flor. 2, 21, 5, *hinc mulier Aegyptia ab ebrio imperatore pretium libidinum Romanum imperium petit*.

compariva già nella descrizione epica virgiliana della battaglia di Azio effigiata sullo scudo di Enea:

“hinc ope barbarica variisque Antonius armis
victor ab Aurorae populis et litore rubro,
Aegyptum virisque Orientis et ultima secum
Bactra vehit, sequiturque (nefas) Aegyptia coniunx.”¹⁵

È Virgilio a trasformare l'episodio militare in mitologema, ponendo il ricordo di Azio al termine della rassegna delle imprese di Roma.¹⁶ Azio è momento di rilettura ideologica di tutta la storia romana, è compimento del sogno imperiale. Come è noto il Mantovano, fedele al progetto propagandistico augusteo, è ben attento in questi versi ad enfatizzare il ruolo di Cleopatra, dal momento che la guerra d'Azio era prospettata “non come una guerra civile, ma come una guerra di difesa contro una potenza straniera sostenuta da un romano degenero, Antonio”.¹⁷ Virgilio inoltre rifugge da una degradazione di Antonio, definito *victor* in ricordo delle sue iniziali vittorie contro i Parti (41-36 a. C.). Egli non appare svilto ma è piuttosto rappresentato come ‘altro’ ormai da Roma: combatte a capo della flotta egiziana, è circondato *ope barbarica e variis armis*, è guida di un mondo alternativo a Roma, con divinità che a loro volta sono antitetiche rispetto agli dèi olimpici. Tratteggiare un Antonio *victor ab Aurorae populis* ha la finalità di accreditare la raggiunta supremazia romana su tutto l'Oriente, mettendo a tacere le polemiche sugli insuccessi di Antonio ed

¹⁵ P. Vergilii Maronis, *Aeneidos VII-VIII*, with a commentary by C. J. Fordyce, Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 48 (8, 685-688).

¹⁶ Si veda R. A. Gurval, *Actium and Augustus*, cit., p. 246.

¹⁷ Cfr. il commento a Virgilio, *Eneide. Libri VII-VIII*, a cura di E. Paratore, trad. di L. Canali, Milano, Mondadori, 1981, p. 302.

enfaticamente l'estrema collocazione geografica degli alleati del triumviro traditore, per poter conferire ad Ottaviano il dominio dell'ecumene.¹⁸

L'*Antonius victor* di Virgilio, già svilito da Lucano, è dunque degradato da Sidonio con il neologismo *bibax*. Ed è proprio l'ubriaco Antonio, in questo luogo sidoniano, a causare la sconfitta di Cleopatra privandola del suo regno, con esatto capovolgimento della versione dei fatti fornita da Cassio Dione, 50, 33 (fu Cleopatra la prima a fuggire con parte delle navi, causando la sconfitta del triumviro).¹⁹ Il *profugis [...] armis* che circonda il nome di Antonio, *variatio* del *variis [...] armis* di virgiliana memoria, conferisce al testo un ulteriore effetto straniante rispetto alla tradizione storica. Con l'aggettivo *profugus* si indica propriamente, come spiega Serv. *ad Aen.* 1, 2, *qui procul a sedibus suis vagatur, quasi porro fugatus*. Sidonio utilizza però l'aggettivo *de rebus quae pertinent ad homines fugientes*.²⁰

Sidonio rispetta in questo luogo il tabù ideologico e prosodico-metrico in vigore nella poesia augustea, nei confronti del nome della regina egiziana, definita solo con appellativi.²¹ Il nesso *incestam [...] Ptolemaida*, che si riferisce a Cleopatra e l'accomuna ad Antonio in una feroce

¹⁸ Si veda G. Cresci Marrone, *Ecumene augustea. Una politica per il consenso*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1993, pp. 239-240.

¹⁹ Per una versione leggermente diversa si veda Plutarco, *Ant.* 69. Sidonio potrebbe avere in mente Prop. 2, 16, 39-40 (*hunc [scil. Antonio] infamis amor versus dare terga carinis / iussit et extremo quaerere in orbe fugam*),¹⁹ oltre a Verg. *Aen.* 8, 704-706 (*Actius haec cernens arcum intendebat Apollo / desuper: omnis eo terrore Aegyptus et Indi, / omnis Arabs, omnes vertebant terga Sabaei*).

²⁰ Cfr. *Thesaurus Linguae Latinae*, editus iussu et auctoritate consilii ab academiis societatisque diversarum nationum electi, Berlin – New York, De Gruyter, 1995-2009, vol. X.2.2, p. 1737, ll. 61-72. I due luoghi più vicini al passo sidoniano sono Tib. 2, 5, 40 (*profugis [...] ratibus*) e Claud. 26, 298 (*profugis [...] castris*).

²¹ Gli appellativi utilizzati dai poeti augustei sono *mulier*, *femina*, *regina*, spesso utilizzati in tono dispregiativo. Si vedano i commenti R. G. M. Nisbet – M. Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book 1*, Oxford, Oxford University Press, 1970, p. 413; P. Vergilii Maronis, *Aeneidos VII-VIII*, cit., p. 281; *M. Annaei Lucani Bellum Civile X*, a cura di E. Berti, Firenze, Le Monnier, 2000, pp. 93-94.

condanna, è collegato a un sintagma virgiliano (*patrio [...] regno*, da Verg. *Aen.* 3, 249) ed è impiegato prima di Sidonio dal solo Lucano (10, 69: *miscuit incestam ducibus Ptolemaida nostris*).²² Ma non va escluso il famoso Prop. 3, 11, 39: *incesti meretrix regina Canopi*.

La condanna di Cleopatra è ulteriormente amplificata dall'effetto straniante è creato dal sintagma *te frangere*, usato in poesia solo da Propertio nella medesima posizione metrica, per descrivere Cinzia insonne nonostante il vizio del bere (2, 33b, 25: *lenta bibis: mediae nequeunt te frangere noctes*). Probabilmente nella memoria dell'autore c'è un'altra eco properziana da Prop. 4, 6, 57-58: *Vincit Roma fide Phoebi: dat femina poenas: / scepra per Ionias fracta vehuntur aquas*. E si veda anche Coripp. *Laud. Iust.* 3, 17-18 (*Cleopatra [...] cum vincula fratris / frangere corrupto pallens custode veniret*) che riprende palesemente Lucan. 10, 56-57 (*cum se parva Cleopatra biremi / corrupto custode Phari laxare catenas*). *Frango*, in Sidonio utilizzato in riferimento a persona, assume un valore analogo a quello del secondo luogo properziano: il verbo è sì riferito in senso lato alla sconfitta inferta da Ottaviano al potere egiziano,²³ ma è anche connesso in senso proprio alla disfatta della flotta nemica (*in partes comminuere, rumpere*).²⁴ In quest'accezione compare anche in un luogo senecano che rievoca i successi di Ottaviano menzionando la battaglia di Azio: *fuert moderatus et clemens, nempe post mare Actiacum Romano*

²² Emanuele Berti segnala opportunamente l'intenzionale *imitatio* da parte di Sidonio del luogo lucaneo: si veda *ivi*, p. 103. Con allusione specifica al rapporto incestuoso di Cleopatra con il fratello Tolomeo, Lucano utilizza l'aggettivo anche in 8, 693 e 10, 370. Per la definizione di Cleopatra come *incesta* (con il significato però di *impudica*) cfr. 10, 105 (*facies incesta*) e 10, 60 (*non casta*).

²³ Si veda *Thesaurus Linguae Latinae*, editus auctoritate et consilio academiarum quinque germanicarum berolinensis gottingensis lipsiensis monacensis vindobonensis, cit., 1912-1926, vol. VI.1, p. 1247, ll. 19 ss.

²⁴ Si veda *ivi*, vol. VI, p. 1241, ll. 78 ss.

cruore infectum, nempe post fractas in Sicilia classes et suas et alienas, nempe post Perusinas aras et proscriptiones (Clem. 1, 11, 1).

Per quanto riguarda il verso 97 (*nec limes tibi visa potens*) il riferimento è all'irruzione di Alarico del 410 e a quella di Genserico del 455. Quella Roma che rappresentava l'ecumene è stata violata per ben due volte all'interno dei suoi confini territoriali: la città e insieme ad essa la *dea Roma*, quindi, non è più un baluardo per se stessa (*limes*).²⁵ Anche qui si può cogliere un riferimento alla propaganda augustea, che aveva proposto una profonda identificazione fra *Urbs* e *orbis*.²⁶ Ed è Properzio, d'altronde, a creare l'espedito paronomastico dell'*Urbis / orbis* (3, 11, 57), che Sidonio fa proprio al verso 557: *orbis in urbe iacet*. Dal momento che l'*exemplum* storico ha la funzione di eternare il mito di Roma ribadendo la continuità del presente rispetto al passato, non è dunque casuale che qui appaia un riferimento a Genserico, non a caso già descritto come bevitore (al pari di Antonio) in Sidon. *Carm.* V, 339-340: *ipsi autem color exsanguis, quem crapula vexat / et pallens pinguedo tenet*.²⁷

Nei suoi panegirici Sidonio rappresenta lo scontro con Genserico nei termini di una quarta guerra punica: *Hic tibi restituet Libyen per vincula quarta (Carm. 7, 588), Atque ideo hunc dominum saltem post saecula tanta / ultorem mihi redde, precor, ne dimicet ultra / Carthago Italiam contra (Carm. 5, 347-349)*; e ribalta in quest'ultimo caso Virgilio, poichè Didone chiedeva un vendicatore contro Roma ma l'Africa chiede un vendicatore romano contro il proprio *dominus*. Maioriano inoltre, sconfiggendo

²⁵ Cfr. la nota del curatore in Sidonio Apollinare, *Antologia in versi*, Testi e annotazioni a cura di R. Scarcia, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971, p. 94: "è una calcolata sovrapposizione di *personae* e di immagini".

²⁶ Si veda G. Cresci Marrone, *Ecumene augustea. Una politica per il consenso*, cit., p. 241.

²⁷ Si veda anche Claud. 15, 1, 444-445, che definiva Gildone *umbratus dux ipse rosis et marcidus ibit / unguentis crudusque cibo titubansque Lyaeo*.

Genserico, potrà attribuirsi l'appellativo di Africano come hanno fatto i due Scipioni: *quid quod tibi princeps / est nunc eximius, quem praescia saecula clamant / venturum excidio Libyae, qui tertius ex me / accipiet nomen?* (*Carm.* 5, 99-102). Anche la battaglia di Azio, perciò, può essere paradigma del nuovo decisivo scontro che Roma si appresta a combattere: proprio nel panegirico a Maioriano infatti, dopo aver menzionato lo scontro finale fra Antonio e Ottaviano, il poeta propone un accostamento fra i Tolomei e i Vandali: *nec me Lageam stirpem memorasse pigebit / hostis ad exemplum uestri; namque auguror isdem / regnis fortunam similem, cum luxus in illa / parte sit aequalis nec peior Caesar in ista* (*Carm.* 5, 466-469).

Un altro elemento della propaganda augustea è la restituzione da parte di Fraate IV delle insegne sottratte a Crasso, morto nel 53 nella battaglia di Carre insieme al figlio.²⁸ Qui il poeta allude a Fraate con il termine *Sapor*, usato per indicare i re dei Parti,²⁹ ma l'episodio è ricordato più volte da Sidonio.³⁰ Il poeta gallo-romano appare dunque ben

²⁸ Si veda anche Ov. *Fast.* 5, 583-584: *Addiderant animos Crassorum funera genti / cum periit miles signaque duxque simul.*

²⁹ Si veda A. Forcellini, *Lexicon totius latinitatis*, A. I. Furlanetto... emendatum et auctum nunc vero curantibus F. Corradini et I. Perin..., Patavii, Typis Seminarii, 1864-1926, t. VI: *Onomasticon*, auctore I. Perin, vol. II, p. 592, s. v.

³⁰ La morte di Crasso a Carre è menzionata in *Carm.* 2, 453-456: *omne quod Euphraten Tigrimque interiacet, olim / sola tenes: res empta mihi est de sanguine Crassi; / ad Carrhas pretium scripsi; nec inulta remansi / aut periit sic emptus ager.* L'autore utilizza qui il verbo *interiaceo*, che come l'*intericio* del verso 257 (nell'inedito nesso *interiecto* [...] *naso*) ha pochissime attestazioni poetiche. Per questo verso un possibile riferimento può essere stato Stazio, che lo utilizza nella medesima posizione metrica in *Ach.* 1, 710 (*qui medius portus celsamque interiacet urbem*) e *Theb.* 3, 337 (*quidquid et Asopon veteresque interiacet Argos*). Il tono di Sidonio, comunque, è volutamente prosastico: all'*interiaceo* si aggiunge il poliptoto *empta emptus* e *pretium*, a ribadire la natura giuridico-commerciale delle parole pronunciate da Roma, che rivendica l'antico possesso dell'area mesopotamica quasi come un *mercator*.

Il riferimento alla morte di Crasso compare anche in *Carm.* 9, 251, luogo in cui il poeta dichiara che non seguirà le linee della poetica lucanea: *Crassorum et madidas cruore Carrhas*. Il riferimento è alla menzione lucanea di Carre nella prefazione dei *Pharsalia*, in cui il poeta epico condanna la follia che si è impadronita delle menti dei

consapevole dell'operazione promozionale di Ottaviano e al verso 100 *restituit mea signa* riprende quasi letteralmente la dichiarazione di Augusto in *Res Gestae*, 29: *Parthos trium exercitum Romanorum spolia et signa reddere mihi supplicesque amicitiam populi Romani petere coegi*.³¹ Ma fonte primaria per Sidonio doveva essere Hor. *Epist.* 1, 12, 27-28: *ius et imperium Fhraates / Caesaris accepit genibus minor*.³² La giustizia augustea postulava la vendetta delle grandi *iniuriae*, come l'uccisione di Cesare e le sconfitte romane ad opera dei Parti: il gesto di sottomissione, che nella propaganda doveva apparire come frutto della forza, viene enfatizzato nel panegirico proprio da *ultro* che evidenzia la spontaneità dell'azione dei Parti, pronti a piegarsi in un atto di omaggio all'*Urbs*.

2. "Carmina", 5, 456-461

Il secondo riferimento alla battaglia di Azio nell'opera sidoniana compare nel panegirico a Maioriano. Il poeta ricorre alla tecnica del

Romani, spinti alla guerra civile piuttosto che a vendicare le offese ricevute dai nemici (si veda il commento in Sidonius, *Poems and Letters (I-II)*, with an english translation, introduction and notes by W. B. Anderson, Cambridge (Mass.) - London, Harvard University Press - William Heinemann Ltd, 1980, vol. I, p. 190). Sidonio ricorda ancora una volta i due Crassi, utilizza *cruor* in luogo di *sanguis* e costruisce con abilità il verso ponendo i due nomi propri all'esterno; il verso è infatti riscrittura di Lucan. 1, 104-105 (*miserando funere Crassus / Assyrias Latio maculavit sanguine Carrhas*), unica attestazione prima di Sidonio di *Carrhas* in clausola. *Crassorum*, d'altronde, è in *incipit* di verso solo in Lucan. 8, 91 e 8, 422 e 9, 65. Per quanto riguarda il sintagma *madidas cruore* si veda Sen. *Thy.* 734 (*cruore rictus madidus*), Ov. *Fast.* 4, 636 (*cruore madet*), Ov. *Pont.* 4, 7, 36 (*cruore madent*), Iuv. 6, 319 (*per crura madentia*).

³¹ Si veda anche Suet. *Aug.* 21: *Parthi quoque et Armeniam vindicanti facile cesserunt et signa militari, quae M. Crasso et M. Antonio ademerant, reposcenti reddiderunt obsidesque insuper optulerunt*.

³² Come ricorda Cassio Dione (54, 8), i senatori per onorare Augusto che aveva ottenuto la restituzione delle insegne dei Parti fecero costruire accanto al tempio del *Divus Iulius* un nuovo arco di trionfo, su cui erano raffigurati i Parti nell'atto di offrirgli le insegne.

‘sopravanzamento’ (il ‘*cedat-Motiv*’, *nec sic*)³³ e sottolinea che la flotta approntata dal nuovo *princeps* per porre fine all’egemonia di Genserico non può essere paragonata per grandezza né a quella di Serse né a quella egiziana, dote offerta dalla feroce Cleopatra:

“Nec sic *Leucadio* classis Mareotica portu
Actiacas abscondit aquas, in bella mariti
dum uenit a *Phario* dotalis turba *Canopo*,
cum patrio Cleopatra ferox circumdata *sistro*
milite uel piceo fuluas onerata carinas
Dorida diffusam premeret *Ptolomaide* gaza.”³⁴

È evidente che l’ipotesto principale è qui Lucano:

“terrui illa suo, si fas, Capitolia *sistro*
et Romana petit inbelli signa *Canopo*
Caesare captiuo *Pharios* ductura triumphos;
Leucadioque fuit dubius sub gurgite casus,
an mundum ne nostra quidem matrona teneret.
hoc animi nox illa dedit quae prima cubili
miscuit incestam ducibus Ptolemaida nostris.”³⁵

Mareotica classis indica la flotta egiziana³⁶ e l’aggettivo riprende forse Lucan. 10, 117, che lo usa nella descrizione del palazzo di Cleopatra. Ma il poeta potrebbe averlo recuperato da Orazio, che per primo lo utilizza in poesia. Pensiamo a Hor. *Od.*, 1, 37, 12-14 e 21, in cui Cleopatra come *fatiale monstrum* appare in preda al furore: *sed minuit furorem / vix una*

³³ La figura retorica del sopravanzamento è tipica della letteratura panegiristica. Per esaltare le azioni, le imprese, il coraggio del *princeps* si ricorre al confronto con episodi della tradizione; dal confronto esce sempre vincitore il principe elogiato. In questo caso la flotta fatta preparare da Genserico è più imponente di altre leggendarie flotte, quali quelle di Serse o di Cleopatra. Sul *topos* del sopravanzamento si veda E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), tr. it., Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 182-186.

³⁴ Sidoine Apollinaire, *Poèmes*, cit., p. 45 (5, 456-461). Sottolineature nostre..

³⁵ *M. Annaei Lucani Bellum Civile liber X*, cit., pp. 46-47 (10, 63-69). Sottolineature nostre.

³⁶ Mareotis era una palude nei pressi di Alessandria.

sospes navis ab ignibus / mentemque lymphatam Mareotico. La fiera con cui Sidonio raffigura la regina (*ferox Cleopatra*) è davvero un'eco del furioso personaggio oraziano,³⁷ e al tempo stesso suggerisce un legame analogico con altra figura femminile del panegirico: l'invidiosa moglie di Ezio, di etnia visigota, che cerca di convincere il marito a ostacolare l'ascesa di Maioriano, unico uomo in grado di risollevarne le sorti dell'impero.³⁸

Il grande rilievo dato a Cleopatra era naturalmente un motivo fondamentale nella propaganda augustea, intesa a non presentare lo scontro fra Ottaviano e Antonio come una guerra civile; ma Ottaviano di fronte alla prospettiva di una donna egiziana come padrona e del mondo, si appoggiava anche alla tradizionale misoginia e xenofobia dei Romani.³⁹ In questo luogo Sidonio, fedele al principio della *varietas* stilistica,⁴⁰ chiama la nemica di Roma col suo nome; ed è un altro rinvio a Lucano, che per primo ha introdotto in poesia esametrica il nome della regina.⁴¹ Anche Sidonio ricorre all'allungamento della penultima sillaba dinanzi a *muta*

³⁷ Si veda L. Braccesi, *Orazio e il motivo politico del "Bellum Actiacum"*, in "La Parola del Passato" 22, 1967, pp. 177-191; P. A. Perotti, *Cleopatra 'fatale monstrum' (Hor. "Carm." 1, 37)*, in "Orpheus", 26, 2005, pp. 152-162; A. Loupiac, *La trilogie d'Actium et l'Épode IX d'Horace: Réalité historiques et idéalisation poétique*, in "Revue des Études Latines", 87, 2009, pp. 76-91.

³⁸ Si veda Sidon. *Carm.* 5, 124-274. Un ricordo di Cleopatra aleggia anche in Sidon. *Epist.* 8, 12, 8: l'autore si rivolge scherzosamente a Trigezio invitandolo a recarsi a Bordeaux per assaggiare gustose ostriche, *dapes Cleopatricas*. Il pigro amico, novello Antonio, dovrà affrontare questo breve tragitto come se si trattasse di un'impresa militare.

³⁹ Si veda Dio. 50, 24, 3, 5, 8 (si tratta del discorso pronunciato da Ottaviano prima della battaglia di Azio). Echi del motivo si trovano in Prop. 3, 11, 47 e 49 (*quid nunc Tarquinii fractas esse securis / [...] / si mulier patienda fuit?*), in *Eleg. in Maec.* 53-54 (*hic modo miles erat, ne posset femina Romam / dotalem stupri turpis habere sui*) e in Manil. 1, 917-918 (*femineum sortita iugum cum Roma pependit / atque ipsa Isiaco certarunt fulmina sistro*).

⁴⁰ Sulla *varietas* come caratteristica dell'estetica tardoantica si veda M. Roberts, *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1989, pp. 9-37 e pp. 122-147.

⁴¹ Si veda Lucan. 9, 1071 e 10, 56, 62, 82, 109, 140, 355, 360, 369.

cum liquida (il lessema ha al nominativo fisionomia prosodica di proceleusmatico). *Patrio Cleopatra* [...] *sistro* rimanda a Verg. *Aen.* 8, 696, *regina* [...] *patrio* [...] *sistro*, riferito proprio a Cleopatra.⁴² Sidonio, quindi, è in grado di decodificare l'ipotesto virgiliano sotteso al luogo lucaneo, recuperando, tra l'altro, un ulteriore motivo che la poesia augustea aveva utilizzato in chiave polemica contro la regina tolemaea: il suo uso, come una sorta di scettro, del *sistrum* cioè di un tipico strumento musicale egiziano.⁴³ È evidente, ancora una volta, che nella descrizione della battaglia di Azio l'ipotesto lucaneo non offusca affatto la memoria virgiliana.

Per quanto riguarda Canopo, va ricordato che questa città, nei pressi di Alessandria, era famigerato luogo di dissolutezza e corruzione. La connessione fra Cleopatra e Canopo, oltre che in Lucan. 10, 64 (*at Romana petit imbelli signa Canopo*),⁴⁴ era già in Prop. 3, 11, 39 (*incesti meretrix regina Canopi*).⁴⁵ L'*imitatio* properziana, tuttavia, non si limita alle riprese testuali: "l'idea dell'assemblaggio sembra suggerita dal testo properziano (ne rimane qualche vaga traccia lessicale), al quale, però, sono state preferite le opzioni linguistiche presenti in altre testualità".⁴⁶

⁴² Si veda E. Geisler, *Loci similes auctorum Sidonio anteriorum*, in *Gai Sollii Apollinaris Sidonii Epistulae et Carmina*, recensuit et emendavit Ch. Luetjohann, Berolini, Weidmannos, 1887, p. 393.

⁴³ Cfr. il commento in P. Vergilii Maronis, *Aeneidos VII-VIII*, cit., p. 282: "Cleopatra is regina also for Horace, *Od.* i. 37. 7 and Propertius, iii. II. 39: when she was in Rome, under Julius Caesar's protection, in 44 B. C., Cicero, writing to Atticus, had used the same invidious description (*Att.* xv. 15. 2 'reginam odi', xiv. 8. I, 20. 2)". Cfr. anche Prop. 3, 11, 43 (*Romanamque tubam crepitanti pellere sistro*), Manil. 1, 917-918 (*femineum sortita iugum cum Roma pependit / atque ipsa Isiaco certarunt fulmina sistro*) e Lucan. 10, 63 (*Terruit illa suo, si fas, Capitolia sistro*).

⁴⁴ Si veda il commento in *M. Annaei Lucani Bellum Civile X*, cit., p. 100.

⁴⁵ Si veda il commento in Properzio, *Il terzo libro delle elegie*, introduzione, traduzione e commento a cura di P. Fedeli, Bari, Adriatica Editrice, 1985, p. 377.

⁴⁶ Cfr. C. Formicola, *Poetica dell' "imitatio" e funzione del modello: Properzio nei versi di Sidonio Apollinare*, cit., p. 91. Si ricordi lo stretto legame che lega Verg. *Aen.* 8, 696-697 (*regina in mediis patrio vocat agmine sistro* [...] / [...] *latrator Anubi*)

L'uso di *Pharios*, nel senso esteso di egiziano, è già attestato in *Bell. Alex.* 25, 2 e *Verg. Georg.* 4, 287, con precedenti nella poesia augustea (*Tib.* 1, 3, 52; *Prop.* 3, 7, 5; *Ov. Ars* 3, 635; *Met.* 15, 828), ma si standardizza in Lucano da cui Sidonio lo riprende. A *Phario Canopo*, inoltre, può richiamare anche il *Phario de litore* di *Lucan.* 9, 74 e *Stat. Silv.* 5, 1, 242. E il *venit* del testo sidoniano potrebbe anche essere suggerito da *Colum. Rust.* 10, 171 (*nataque iam veniant hilari samsuca Canopo*).⁴⁷

Per *Ptolemaida gaza* l'ipotesto è *Auson. Mosell.* 311: *Ptolemaidos aulae*.⁴⁸ Ma nella memoria di Sidonio si giustappongono *Lucan.* 10, 69 (*Miscuit incestam ducibus Ptolemaida nostris*) e *Lucan.* 10, 138-140 con riferimento alle ricchezze della regina (*Nec sceptris contenta suis nec fratre marito, / plena maris rubri spoliis colloque comisque / diuitias Cleopatra gerit cultuque laborat*).⁴⁹

L'uso di *abscondo*, con il significato di 'nascondere coprendo' riferito alle acque ricoperte dalle navi, è una ripresa di *Silio Italico* 17, 48-49 (*Scipio [...] / abscondit late propulsis puppibus aequor*).⁵⁰

Non è attestato prima di Sidonio il sintagma *Actiacas [...] aquas*, laddove troviamo in *Prop.* 2, 15, 44 *Actiacum mare* e in *Mart.* 4, 11, 6 *Actiaci freti*.

a *Prop.* 3, 11, 41 (*latrator Anubi*) e 43 (*crepitanti sistro*). Si veda anche *Ov. Met.* 15, 827-828: *non bene fisa cadet frustra que erit illa minata / servitura suo Capitolia nostra Canopo*.

⁴⁷ Si veda C. Formicola, *Poetica dell' "imitatio" e funzione del modello: Properzio nei versi di Sidonio Apollinare*, cit., p. 91.

⁴⁸ Si veda E. Geisler, *Loci similes auctorum Sidonio anteriorum*, cit., p. 393.

⁴⁹ *Divitias* ha qui però il senso metonimico di 'gioielli': "l'eccesso di *cultus* si risolve paradossalmente in un motivo di *labor*: il peso dei gioielli è tale che Cleopatra è costretta a fare uno sforzo per sostenerlo" (cfr. *M. Annaei Lucani Bellum Civile X*, cit., p. 142).

⁵⁰ Cfr. anche *Silio Italico* 11, 519-520 (*hic fluvium et campos abscondit caede virorum / ducato*), in cui compare l'immagine del fiume Ofanto coperto dai corpi degli uccisi.

Il sintagma *milite [...] piceo* è una *novitas* sidoniana: *piceus* in riferimento al colore nero della pelle degli uomini ha come precedente solo Mart. Cap. 7, 729 *puer ille piceus*. Si noti la raffinatezza formale del verso, e il chiasmo con cui le due antitetiche notazioni coloristiche⁵¹ (*piceo fulvas*) si ritrovano giustapposte al centro del verso.

Con l'inedito *fulvas [...] carinas* Sidonio, che ricorre a due termini eminentemente poetici, rende con elegante variazione il virgiliano *classis aeratas*: *aeratus* è infatti epiteto tradizionale per le imbarcazioni (Verg. *Aen.* 5, 198 e 223, Hor. *Od.* 2, 16, 21 e 3, 1, 39).⁵²

Anche *dotalis* è termine estraneo al testo lucaneo e spia preziosa per comprendere la sofisticata intelaiatura del testo sidoniano: anche in questo caso la tecnica letteraria evidenzia la coerenza sul piano ideologico del poeta. È utilizzato *tropice, de regnis, terris, populis, quae extra commercium sunt, nuptiarum causa allatis, ad verae dotis notionem appropinquans*,⁵³ come avviene per la prima volta in un famoso luogo virgiliano che si riferisce però a Didone: *liceat Phrygio servire marito / dotalisque tuas Tyrios permittere dextras* (Verg. *Aen.* 4, 104). Altre suggestioni possono aver colpito Sidonio: Manil. 1, 914-15 (*restabant Actia bella / dotali commissa acie*), *Eleg. in Maec.* 54-55 (*Hic modo miles erat, ne posset femina Romam / dotalem stupri turpis habere sui*), Sen. *Phoen.* 508-10 (*dona non aureo graves / gazas socer, non arva, non urbes dedit: / dotale bellum est*), Ps. Sen. *Epigr.* 69, 1-3 (*Venerat Eoum quatiens*

⁵¹ Sui giochi di colore e sulle connessioni tra arte e letteratura nel periodo tardoantico si veda M. Roberts, *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, cit., pp. 66-121.

⁵² Cfr il commento in P. Vergilii Maronis, *Aeneidos VII-VIII*, cit., p. 276: “technically the word refers to the bronze beak of a warship (cf. Caes. *B.C.* ii. 3, ‘cum classe navium xvi, in quibus paucae erant aeratae’)”.

⁵³ Cfr. *Thesaurus Linguae Latinae*, editus auctoritate et consilio academiarum quinque germanicarum berolinensis gottingensis lipsiensis monacensis vindobonensis auxiliantibus et aliis et curatoribus foundationis rockefellerianae, Lipsiae, in Aedibus B. G. Teubneri, 1909-1934, vol. V.1, p. 2055, ll. 11-45.

Antonius orbem / et coniuncta suis Parthica signa gerens, / dotalemque petens Romam Cleopatra Canopo).

Si noti che i tre grecismi *Dorida*, *Ptolemaide* e *gaza* incorniciano il verso, caratterizzato fra l'altro da una doppia coppia allitterante e ben scandito dalla cesure, la pentemimera e l'eftemimera. Se è vero che bisogna parlare con cautela, in un autore del V secolo, della presenza di grecismi già consacrati dalla tradizione letteraria latina, è probabile che in questa circostanza il loro impiego corrisponda a una scelta precisa: il pericolo di orientalizzazione corso da Roma è suggerito, come in Lucano, dall'accumulo dei grecismi che si addensano nella σφραγίς finale.

Per quanto riguarda il nesso *onerata carinas* del verso 460, è indubbio che la costruzione del verbo *onero* sia una *structura peculiaris*: *audacius pro parte corporis ponitur classis, qua una cum duce corpus quoddam effici videtur*.⁵⁴ Altrove infatti la costruzione *oneratus aliquid* si riferisce sempre a una parte del corpo, come in Ov. *Fast.* 4, 219 (*cur turrifera caput est onerata corona*) e 5, 169 (*Atlas umeros oneratus Olympo*). La potenza di Cleopatra, quasi fosse un'emanazione del suo corpo, si dispiega sulle acque al punto da nascondere la vista. L'immagine della flotta che sembra nascondere i flutti si ritrova del resto anche nella *Elegia in Maecenatem* 45: *Cum freta Niliacae texerunt lata carinae*. Passi paralleli sono Prop. 2, 16, 37-38 (*cerne ducem, modo qui fremitu complevit inani / Actia damnatis aequora militi bus*), [Sen.] *Oct.* 42 (*ignota tantis classibus textit freta*) e Ps. Sen. *Epigr.* 69, 7 (*deserta est tellus, classis contexerat aequor*).⁵⁵ Sia il luogo dell'*Elegia in Maecenatem* sia

⁵⁴ Cfr. *ivi*, editus iussu et auctoritate consilii ab academiis societatibusque diversarum nationum electi, Lipsiae, in Aedibus B. G. Teubneri, 1968-1981, vol. IX. 2, p. 635, ll. 69-70.

⁵⁵ Si veda *Elegiae in Maecenatem*, Prolegomena, text and commentary by H. Schoonhoven, Groningen, Bouma's Boekhuis, 1980, p. 120.

l'epigramma 69, 7 dello Pseudo-Seneca presentano analoghi e stretti punti di contatto con il brano sidoniano.

Il *premeret* del verso 461, infine, può essere stato suggerito da Lucan. 1, 42: *quas premit aspera classes Leucas*. Nel luogo sidoniano, tuttavia, l'immagine è capovolta: il verbo non è utilizzato in riferimento a ciò *quae aqua similia merguntur*⁵⁶ come nel luogo lucaneo, ma sono le stesse acque di Azio ad essere oppresse dal gran numero di navi della potente Cleopatra, che sconvolge così l'equilibrio naturale a conferma della sua natura tirannica ed eversiva.

3. "Carmina", 2, 121-126 e 470-471

Nel panegirico composto per l'imperatore Antemio nel 468 Sidonio fa riferimento a un altro importante tassello della propaganda ottaviana: il legame con Apollo, efficacemente contrapposto all'identificazione con Dioniso che Antonio suggeriva per sé. È una leggenda che circolava negli anni Trenta del I secolo a. C., secondo cui la madre di Ottaviano aveva concepito il figlio non dal padre presunto ma da Apollo in forma di serpente, simbolo che rappresentava il dio a Epidauro. Come riferisce anche Svetonio,⁵⁷ sul corpo di Azia era apparsa una macchia simile a quella di un serpente, dieci mesi prima della nascita di Augusto:

"Magnus Alexander nec non Augustus habentur
 Concepti serpente deo Phoebumque Iouemque
 Diuisere sibi; namque horum quaesiit unus
 Cinyfia sub Syrte patrem; maculis genetricis
 Alter Phoebigenam sese gaudebat haberi,

⁵⁶ Cfr. *Thesaurus Linguae Latinae*, cit., 1980-2009, vol. X.2.1, p. 1174, ll. 46-58.

⁵⁷ Si veda Suet. *Aug.* 94 e *Thesaurus Linguae Latinae*, cit., vol. V.1, p. 2062, ll. 45-49, s. v. *draco*.

Paeonii iactans Epidauria signa draconis.”⁵⁸

È però significativo che in quest’occasione, pur riconoscendo la capitale importanza del tema apollineo nella parabola di Ottaviano, il poeta non menzioni l’Apollo *Actius* in rapporto alla famosa battaglia fra Augusto e Antonio per il controllo dell’Oriente, come fanno invece i poeti augustei⁵⁹ e anche il tardo-antico Ausonio.⁶⁰ Sidonio si limita a ricordare brevemente lo scontro di Azio quando Roma chiede alla dea Aurora di concedere che Antemio sia imperatore d’Occidente, rinunciando a ogni pretesa sui territori orientali un tempo nelle sue mani e ora in possesso di Costantinopoli. Fra questi c’è anche l’Egitto, granaio dell’impero, conquistato proprio grazie alla battaglia di Azio: “*Aegypti frumenta dedi: mihi vicerat olim / Leucadiis Agrippa fretis*” (Sidon. *Carm.* 2, 470-471).⁶¹

A differenza di quanto avviene nei panegirici precedenti, qui l’evento storico è appena accennato. L’autore crea una *fictio* poetica per raffigurare l’ascesa al trono del *Graecus Anthemius* come frutto di una ritrovata

⁵⁸ Sidoine Apollinaire, *Poèmes*, cit., pp. 8-9 (2, 121-126).

⁵⁹ Si veda A. Foulon, *Quand les poètes écrivent l’histoire: Actium vu par les poètes augustéens: Réalité historique et idéalisation poétique*, in “Revue des Études Latines” 87, 2009, pp. 76-91. Lo studioso fa notare che nei poeti augustei manca quasi del tutto la descrizione della battaglia, presente invece nei resoconti degli storici.

⁶⁰ Cfr. Auson. *Mos.* 208-216: *Tales Cumano despectat in aequore ludos / Liber, sulphurei cum per iuga consita Gauri / perque vaporiferi graditur vineta Veseui, / cum Venus Actiacis Augusti laeta triumphis / ludere lascivos fera proelia iussit Amores / qualia Niliacae classes Latiaequae triremes / subter Apollineae gesserunt Leucados arces, aut Pompeiani Mylasena pericula belli Euboicae referunt per Auerna sonantia cumbae*. Di segno opposto è la reminiscenza claudiana di Azio in *Carm.* 28, 116-118: *Pauit Iuleos inuiso sanguine manes / Augustus, sed falsa pii praeconia sumpsit / in luctum patriae ciuili strage parentans*. Il poeta egiziano rimprovera ad Augusto il sangue che è stato versato a causa del *bellum civile* da lui scatenato.

⁶¹ Si veda la dichiarazione di Augusto in *Res Gestae*, 27: *Aegyptum imperio populi Romani adieci*. Per il sintagma *Leucadiis [...] fretis* Sidonio potrebbe avere in mente Liv. 33, 17, 5 (*Leucadia freto, quod perfossum manu est, ab Acarnania divisa*), Mart. 4, 11, 6 (*Actiaci [...] ira freti*), Ov. *Trist.* 5, 2, 76 (*vel freta Leucadio mittar in alta modo*). L’unica altra menzione del generale Agrippa è in Sidon. *Carm.* 23, 496: *nec quae Agrippa dedit vel ille cuius*.

concordia fra impero d'Oriente e impero d'Occidente, funzionale alla propaganda del nuovo *Princeps*. Al tempo stesso egli è ben attento a non urtare la suscettibile aristocrazia italica, non presentando mai Roma umiliata dinanzi a Costantinopoli (non a caso quest'ultima, per quanto elogiata nella parte iniziale, non compare più nel corso del carne). In un simile quadro ideologico è allora comprensibile che l'*exemplum* storico della battaglia di Azio, vero e proprio emblema dello scontro tra Oriente e Occidente, debba avere nel nostro testo uno spazio limitato e marginale, anche se utile per suggerire una sorta di poetico riscatto a una Roma ormai debilitata e prossima alla fine.

4. *Conclusion*

L'analisi dei tre luoghi dei panegirici sidoniani consente, dunque, di rintracciare i riflessi della propaganda messa in atto da Ottaviano per conquistare e poi consolidare il proprio dominio. Lo scrittore tardo-antico, con una tendenza glossografica, che alimenta anziché affievolire la sua fulgida creatività, compie un'attenta operazione di riscrittura dei suoi ipotesti, contaminandoli sagacemente in modo da creare nuovi segmenti poetici con l'ausilio di *iuncturae* e sintagmi della tradizione letteraria. Se Virgilio e Lucano sono gli *auctores* da cui egli attinge gran parte del suo materiale lessicale, alcune importanti spie linguistiche dimostrano che anche Orazio e Properzio sono presenti nella sua memoria poetica. La mediazione del testo lucaneo, fondamentale per Sidonio, stravolge la portata ideologica insita nei lessemi ripresi dagli autori augustei.

Il poeta cerca di seguire il criterio della *varietas* stilistica, al di là della portata ideologica degli ipotesti su cui lavora, presentando la battaglia di Azio con immagini diversificate: nel panegirico ad Avito i modelli sono Virgilio e Lucano, ma il messaggio insito nel testo del Mantovano è

stravolto; al degenerare Antonio, divenuto nemico di Roma, è affibbiato l'attributo di *bibax*; a lui si deve la sconfitta della regina tolemaea che, secondo il tabù in vigore presso gli augustei, non è nominata (Sidonio ricorre al lucaneo *Ptolemaida*). Nel panegirico a Maioriano, invece, Antonio scompare, mentre Cleopatra appare protagonista assoluta sulla scena con la sua fierezza di oraziana memoria; è chiamata con il suo nome, inoltre, in un'operazione di riscrittura creativa di Lucan. 10, 63-69. A differenza del luogo precedente, la regina è effettivamente presentata come la vera nemica di Roma, secondo i dettami che Augusto aveva suggerito ai suoi intellettuali; è colei contro cui Roma ufficialmente ha combattuto; è colei a causa della quale Roma ha rischiato di 'orientalizzarsi'.

Che Sidonio, tuttavia, sia a conoscenza del programma propagandistico di Ottaviano lo dimostrano sia i versi del panegirico ad Avito dedicati alla battaglia di Carre, sia i luoghi del panegirico ad Antemio: essi rivelano una contiguità notevole con i *verba* con cui Ottaviano stesso nelle *Res Gestae* aveva voluto divulgare le proprie imprese e orientarne la lettura ideologica. Il poeta, inoltre, segue le rappresentazioni della battaglia di Azio fornite dai poeti augustei e da Lucano, volte a non fornire una descrizione realistica dello scontro, che possiamo ritrovare solo negli storici. Se manca nelle descrizioni sidoniane la connessione tra la battaglia e l'azione del dio Apollo, sotto la cui egida si muove Ottaviano, il motivo è presente nei versi 121-126 del panegirico insieme ad un altro aspetto della propaganda augustea: l'*imitatio Alexandri*.

La *varietas* stilistica non è però il solo criterio che influenza Sidonio nella composizione dei suoi intricati mosaici intertestuali; ogni panegirico deve assolvere al compito di sostenere il programma ideologico dei tre imperatori. Se nel panegirico ad Antemio il riferimento ad Azio si limita a poco più di un verso, è perché la rappresentazione dell'ascesa al trono di Antemio deve essere presentata come frutto della ritrovata unità tra Oriente

e Occidente, che una descrizione prolungata dello scontro epocale tra Oriente e Occidente del 31 a. C. verrebbe ad inficiare. Il criterio della *varietas* stilistica, essenza della poesia tardoantica, è nei panegirici sidoniani posto al servizio della propaganda politica.



DANIELA CODELUPPI

**IL FILO DI ARACNE.
VARIAZIONI E RISCRIITTURE ITALIANE**

1. Ovidio e Dante

Come racconta Ovidio nel sesto dei *Metamorphoseon libri*, Aracne è una giovane tessitrice di umili origini, famosa fra le città della Lidia per la sua straordinaria abilità:

“Maeoniaeque animum fatis intendit Arachnes,
quam sibi lanificae non cedere laudibus artis
audierat. Non illa loco nec origine gentis
clara, sed arte fuit; pater huic Colophonius Idmon
Phocaïco bibulas tinguebat murice lanas;
occiderat mater, sed et haec de plebe suoque
aequa viro fuerat; Lydas tamen illa per urbes
quaesierat studio nomen memorabile, quamvis
orta domo parva parvis habitabat Hypaepis.”¹

¹ P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994, p. 210 (VI, 5-13).

L'arte di Aracne trascende le barriere sociali e perfino quelle che dividono uomini e dei, affascinando anche le ninfe:

“Huius ut adspicerent opus admirabile, saepe
deseruere sui nymphae vineta Timoli,
deseruere suas nymphae Pactolides undas.
Nec factas solum vestes, spectare iuvabat
tum quoque, cum fierent: tantus decor adfuit arti”.²

Ma l'artista rifiuta di riconoscere il magistero di Atena, dea della tessitura, sfidandola orgogliosamente a gareggiare con lei, ed pronta ad accettare l'eventuale punizione:

“ [...] scires a Pallade doctam.
Quod tamen ipsa negat tantaque offensa magistra
'certet' ait 'mecum ! Nihil est, quod victa recusem !'”³

Minerva assume allora le sembianze di una vecchia e prega Aracne di non competere con gli dei, esortandola all'umiltà:

“Consilium ne sperne meum. Tibi fama petatur
inter mortales faciente maxima lanae;
cede deae veniamque tuis, temeraria, dictis
supplice voce roga: veniam dabit illa roganti.”⁴

Il consiglio è accolto con sprezzante superiorità, la dea si rivela e la competizione ha luogo immediatamente. Le immagini raffigurate dalle tele delle avversarie sembrano riflettere i loro opposti punti di vista: quella di Atena rappresenta infatti la sua vittoria nella gara con Nettuno per dare nome alla città di Atene, con altri esempi di punizioni inflitte a uomini che hanno osato sfidare l'Olimpo; quella di Aracne raffigura invece le

² *Ibidem* (VI, 14-18).

³ *Ibidem* (VI, 23-25).

⁴ *Ivi*, pp. 210-212 (VI, 30-33).

metamorfosi con cui gli dei ingannano i mortali e nega dunque la superiorità morale delle divinità.⁵ La gara non ha però una vincitrice, poichè Minerva distrugge per gelosia la tela dell'avversaria. La perfezione dell'opera suggerisce proprio la mancanza di differenze tra uomini e dei, scatenando l'ira di Atena e il suo gesto incontrollato, con una sfumatura passionale che contraddice il profilo tradizionale⁶ della sua figura olimpica:

“Non illud Pallas, non illud carpere Livor
possit opus. Doluit successu flava virago
et rupit pictas, caelestia crimina, vestes;
utque Cytoriaco radium de monte tenebat,
ter quater Idmoniae frontem percussit Arachnes.”⁷

La reazione di Aracne è invece coerente con le caratteristiche psicologiche del personaggio, poiché l'attacco alla propria dignità e la distruzione della tela l'inducono ad uccidersi impiccandosi. È salvata proprio da Atena, che allenta il nodo della fune alla quale si è appesa trasformandola poi in ragnatela, e Aracne in ragno:

“Non tulit infelix laqueoque animosa ligavit
guttura; pendentem Pallas miserata levavit
atque ita ‘Vive quidem, pende tamen, improba’, dixit
‘lexque eadem poenae, ne sis segura futuri,
dicta tuo generi serisque nepotibus esto!’
Post ea discedens sucis Hecateïdos herbae
sparsit, et extemplo tristi medicamine tactae
defluxere comae, cum quis et naris et aures,
fitque caput minimum, toto quoque corpore parva est;
in latere exiles digiti pro cruribus haerent,
cetera venter habet: de quo tamen illa remittit
stamen et antiquas exercet aranea telas.”⁸

⁵ Si veda *ivi*, pp. 212-216 (VI, 70-128).

⁶ Si veda R. Graves, *I Miti greci*, trad. ital. di E. Morpurgo, Milano, Longanesi, 2009, pp. 86-88.

⁷ P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 216 (VI, 129-133).

⁸ *Ivi*, p. 216 (VI, 134-145).

Se Atena è impietosita (“miserata”) dalla sorte della rivale e la metamorfosi sembra un rimedio per conservare la vita insieme all’arte di Aracne, le parole della dea non lasciano tuttavia dubbi sulla condanna dell’orgogliosa tessitrice, sulla sua “poena”⁹ opportunamente invocata per introdurre il successivo (e analogo) mito di Niobe.¹⁰ Non a caso, già nel quarto libro delle *Georgiche*, Virgilio definiva “invisa Minervae”¹¹ il ragno, in omaggio alla dolorosa vicenda di Aracne.

Il racconto dei *Metamorphoseon libri* (la tessitrice trasformata in ragno, accanto ai resti della sua tela fatta a brandelli da Minerva) ritorna identico durante l’ascesa del *Purgatorio* dantesco, una cantica che già nel suo complesso si presenta come una prolungata trasformazione ovidiana.¹² La brevità del ritratto presuppone una conoscenza del mito da parte dei lettori, mentre la causa della punizione si condensa nell’aggettivo “folle” che fa eco al “folle volo” di Ulisse in *Inferno*, XXVI, 125. In entrambi i casi la follia¹³ è legata al rifiuto di sottomettersi al volere divino, nell’esercizio delle proprie abilità tecniche:

⁹ Cfr. *ibidem* (VI, 150).

¹⁰ Esistono anche versioni differenti del mito aracneo: Aracne viene punita a causa della relazione incestuosa con il fratello Falance in uno scolio anonimo al *Theriaká* di Nicandro di Colofone, mentre, all’interno di un poema elegiaco dedicato a Tiresia, Aracne si unisce all’indovino mentre quest’ultimo ha assunto sembianze femminili e si vanta di essersi unita ad Afrodite, la quale punisce entrambi con la trasformazione rispettivamente in donnola e topo. Si veda S. Ballestra-Puech, *Métamorphoses d’Arachné: l’artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2006, pp. 20-23 e G. Invitto, *Tessere “per” la vita. Prendendo spunto da “Aracne” di Eva Cocca*, in *Fenomenologia del mito: la narrazione tra cinema, filosofia e psicanalisi*, a cura di Id., San Cesario di Lecce, Manni, 2006, p. 128.

¹¹ Cfr. P. Virgilio Marone, *Georgiche*, introduzione di A. La Penna, traduzione di L. Canali, note al testo di R. Scarcia, Milano, BUR, 2000, p. 324 (IV, 383).

¹² Si veda W. Wetherbee, *The Ancient Flame: Dante and the Poets*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2008, p. 8 e p. 19.

¹³ In tedesco *spinnen* significa sia *filare* che *impazzire*, in inglese *to spin* significa *far girare* ma anche *raccontare*, *filare* e in particolari locuzioni *impazzire*. Si veda rispettivamente F. Rigotti, *Il filo del pensiero: tessere, scrivere, pensare*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 8 e K. Mapel Bloomberg, *Tracing Arachne’s Web: Myth and Feminist Fiction*, Cranbury, Susquehanna University Press, 2001, pp. 1-2.

“O folle Aragne, sì vedea io te
già mezza ragna, trista in su li stracci
de l’opera che mal per te si fè.”¹⁴

Alcuni personaggi raffigurati sul pavimento della cornice nel canto dodicesimo come esempi di superbia punita (Niobe, Saul, Roboamo e appunto Aracne) sono direttamente apostrofati dal poeta, per esprimere partecipazione emotiva ma anche condanna: se infatti Ovidio non prendeva posizione nella contesa fra le due rivali, Dante approva il castigo di Aracne (sia pure riconoscendone la dignità) e sembra fare proprie le iniziali esortazioni all’umiltà pronunciate da Atena. Non troppo diversi peraltro, nella descrizione ovidiana della tela di Aracne, erano stati gli appelli diretti ad Alcmena ingannata da Giove (“Amphitryon fuerit, cum te, Tyrynthia, cepit”) e a Nettuno trasformato in toro per sedurre Arne figlia di Eolo (“Te quoque mutatum torvo, Neptune, iuenco / virgine in Aeolia posuit”).¹⁵

In Dante il destino di Aracne è colto nel momento in cui la trasformazione non è ancora completata, con efficace effetto realistico. E il termine “ragna” è mantenuto femminile come in latino, mettendo in luce il nesso etimologico fra il nome dell’insetto e quello della tessitrice. Ma la vera novità è la notazione “trista” (dal latino *tristis*), che arricchisce il profilo ovidiano di Aracne suggerendo tristezza e afflizione, ma anche natura funesta, crudeltà e rigidità profonda. L’Aracne di Dante acquista spessore psicologico, in un gioco sottile di sfumature contraddittorie.

2. *Fra Petrarca e Boccaccio*

¹⁴ D. Alighieri, *Divina Commedia*, a cura di T. Di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1993, p. 222 (*Purgatorio*, XII, 43-45).

¹⁵ Cfr. P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., pp. 214-216 (VI, 112 e 115-116).

Nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* petrarcheschi, dove pure i materiali mitologici hanno un ruolo importante,¹⁶ compare solo un accenno indiretto alla storia di Aracne nel sonetto CLXXIII:

“Mirando ’l sol de’ begli occhi sereno,
ove è chi spesso i miei depinge et bagna,
dal cor l’anima stanca si scompagna
per gir nel paradiso suo terreno.

Poi trovandol di dolce et d’amar pieno,
quant’al mondo si tesse, opra d’aragna
vede: onde seco et con Amor si lagna,
ch’à sì caldi gli spron’, sì duro ’l freno.”¹⁷

L’effimera consistenza dei piaceri terreni è espressa dalla formula “opra d’aragna”, che si arricchisce di senso alla luce della punizione subita da Aracne: la fragilità della tela diventa un monito che mette in guardia dai rischi provocati dall’eccessiva fiducia nelle capacità umane.

Ma Petrarca, come è noto, paragona spesso la composizione poetica all’opera della tessitura: nel sonetto XL per esempio, in cui l’opera poetica è definita “tela novella” per la quale servono “fila benedette” ossia libri classici da cui trarre ispirazione.¹⁸ Non è allora casuale che nel proemio delle *Familiars* si presenti come amico di Minerva: “Importunus michi mus nocuit atque edacissimum tineae vulgus; et palladias res agentem inimica Palladis turbavit aranea”.¹⁹ L’accettazione dell’autorità di Pallade suggerisce anche qui la condanna dell’orgoglio di Aracne, con un calco virgiliano che definisce ancora il ragno “invisa Minervae”. Anche nel passo

¹⁶ Si veda A. Kablitz, *Laura e i miti classici. Sul rapporto tra il mito classico e la storia cristiana della salvezza nel “Canzoniere” di Petrarca*, in “Quaderni petrarcheschi”, XIV, 2004, p. 90.

¹⁷ F. Petrarca, *Canzoniere*, note a cura di D. Ponchioli, contributi di G. Contini, introduzione di R. Antonelli, Torino, Einaudi, 2005, p. 229 (CLXXIII, 1-8).

¹⁸ Si veda *ivi*, p. 57 (XL).

¹⁹ Cfr. *Id.*, *Familiarium Rerum Libri*, in *Id.*, *Opere (Canzoniere – Trionfi – Familiarium Rerum Libri)*, Firenze, Sansoni, 1975, p. 241 (I, 1).

corrispondente delle *Georgiche*,²⁰ del resto, l'insetto è accostato al “dirum tineae genus” ed è contrapposto alle api; e in Petrarca, come dichiara una famosa lettera a Tommaso da Messina, la produzione del miele è il vero modello dell'*imitatio* letteraria dei classici.²¹

Aracne è ricordata brevemente, a proposito di Minerva inventrice della tessitura e con esplicita citazione della fonte, anche nelle *Genealogie deorum gentilium* di Boccaccio: “Huius praterea compertum volunt lanificium ante eam incognitum, sic et texturam, et ob id placet Ovidio huic cum Aragne colophonia de textura fuisse certamen et victoriam”.²² Se in questo repertorio mitologico l'autore si schiera fra i difensori dell'autorità della dea, semplificando un poco il dettato ovidiano poiché sembra identificare la vittoria di Minerva nella gara con il castigo inflitto alla sua colpevole rivale; molto più sfumata e complessa è la versione del mito affidata da Boccaccio al *De mulieribus claris*. La prima citazione di Aracne è nel profilo di Minerva, presentata come figura umana e non divina (“virgo tanta claritate conspicua fuit ut non illi fuisse mortalem originem stolidi arbitrati sint homines”); anche qui il racconto ovidiano della gara è collegato, con maggiori dettagli, all'invenzione dell'arte della filatura e della tessitura (“In cuius opificii laudem pugna illa insignis eiusdem et Aragnis colophonie recitarut”).²³ Nel profilo vero e proprio che l'opera dedica alla tessitrice di Lidia le notizie biografiche concordano con quelle fornite dai *Metamorphoseon libri* (“Aragnes, asyatica atque plebeia femina, Ydmonii, colophonii lanarum tinctoris, fuit filia”),²⁴ ma i meriti a lei

²⁰ Cfr. P. Virgilio Marone, *Georgiche*, cit., p. 324, (IV, 380-383).

²¹ Si veda F. Petrarca, *Familiarium Rerum Libri*, cit., pp. 277-279 (I, 8).

²² Cfr. G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1998, p. 194 (II, iii). Si veda B. Guthmüller, *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana. Da Dante al Rinascimento*, Roma, Carocci, 2009, pp. 14-17.

²³ Cfr. G. Boccaccio, *De mulieribus claris*, a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1967, p. 48.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 88.

attribuiti sono superiori rispetto a quelli citati da Ovidio e la caratterizzano come uno degli esseri umani che ha contribuito al progresso dell'umanità:

“Que, quanquam origine minus clara fuerit, non nullis tamen meritis extollenda est. Asserunt quidem veteres lini usum eius fuisse inventum eamque primam retia excogitasse, aucupatoria seu piscatoria fuerint, incertum. Et cum eius filius, cui Closter nomen fuit, fusos lanificio aptos reperisset, arbitrantur quidam hanc texture artis principatum evo suo tenuisse, tanque circa hanc grandis ingenii, ut digitis filisque et spatula et aliis tali officio oportunis id egisse quod pictor peregisset pinniculo: non ecquidem in muliere sperendum officium.”²⁵

Boccaccio segue il testo ovidiano citando la fama ottenuta da Aracne e la sua volontà di sfidare Minerva, ma l'introduzione di un nuovo personaggio, il figlio Clostro inventore del fuso, sottolinea maggiormente l'umanità della protagonista che non è più isolata nella cura esclusiva del proprio mestiere. Analogo effetto di umanizzazione e quasi di abbassamento realistico ha il dettaglio finale, aggiunto sulla scorta di fonti poetiche più tarde, secondo cui Aracne è salvata dall'intervento dei familiari e rinuncia poi alla sua arte:

“Ex quo locus fingentibus datus est; nam cum nomine et exercitio aranea vermis cum Aragne conveniat et filo pendeat, ut ipsa pependit laqueo, Aragnem miseratione deorum in araneam versam dixere et assidua cura pristino vacare servitio. Alii vero dicunt quod, esto laqueum induerit moritura, non tamen mortuam, adiutorio interveniente suorum; sed, artificio posito, dolore vacasse.”²⁶

Il profilo boccacciano si conclude con l'aspra condanna morale della “dementia” di Aracne, “stultissima” perché si precipita “in precipitium stolide presumptionis”.²⁷ Solo la misericordia divina infatti, come quella di Minerva in Ovidio, avrebbe potuto salvare la peccatrice dal suo errore:

²⁵ Ivi, p. 90.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. ivi, pp- 90-91.

“Nunc autem si quis est, obsecro, qui se credat in aliquo anteire ceteros, dicat – dicat, si libet, Aragnes ipsa – an celum vertere et in se dignitates omnes trahere potuisse arbitretur, aut potius ipsum Deum, rerum satore omnium, precibus et meritis sic in se benignum fecisse potuerit ut, adaperto munificentie sue sinu, in illam gratias effundere cunctas coegerit, omissis ceteris.”²⁸

Modellato sul *De mulieribus claris* è *Le livre de la cite des dames* scritto nel 1404-1405 da Christine de Pizan. L'autrice, di origine italiana, confuta sistematicamente gli autori antichi e moderni che hanno criticato le donne,²⁹ invocando la fede religiosa per respingere l'idea misogina (anche la donna è stata creata da Dio) e contestando apertamente le affermazioni diffamatorie ovidiane affidate all'*Ars amatoria* e ai *Remedia amoris*.³⁰ Nel primo libro della sua rassegna, Christine presenta la figura di Aracne per illustrare “tous les bienfaits que ces femmes ont apporté au monde”,³¹ recuperando tutti i materiali boccacciani sulla lavorazione dei tessuti ma al tempo stesso polemizzando con Boccaccio a proposito delle innovazioni tecnologiche:

“Il est vrai que certains auteurs, et notamment le poète Boccace dont nous tenons notre récit, estiment que c'était un âge plus heureux que le nôtre quand on vivait de baies et de glands et que l'on allait vêtu simplement de peaux de bêtes, ignorant toute ces techniques qui nous permettent de vivre plus confortablement ; mai j'affirme, pour ma part, que plus Dieu répand sur l'espèce humaine de bienfaits, de dons et de présents, plus grande est notre obligation de servir le Créateur, n'en déplaise à Boccace et aux autres [...]”³²

Il tema del mancato riconoscimento dell'autorità divina da parte di Aracne non viene qui affrontato e al contrario il paragrafo dedicato alla tessitrice inizia con un riferimento a Dio, che ha voluto “doter l'humanité

²⁸ Ivi, p. 90.

²⁹ Si veda A. Guiducci, *Medioevo inquieto: storia delle donne dall'VIII al XV secolo d. C.*, Firenze, Sansoni, 1990, pp. 283-284.

³⁰ Si veda Christine de Pizan, *La Cité des Dames*, Texte traduit et présenté par Th. Moreau et È. Hicks, Paris, Stock, 1986., p. 52 e pp. 54-55 (I, ix).

³¹ Cfr. ivi, p. 105 (I, xxxvii).

³² Ivi, p. 110 (I, xxxix).

d'une multitude d'arts nobles et nécessaires".³³ Ciò che conta non è il mitico scontro con Minerva ma proprio l'eccellenza delle donne, e l'eroina ovidiana ne è un'illustre esempio con drastico e provocatorio capovolgimento della tradizione.

3. *Fili rinascimentali*

La provocazione di Christine de Pizan non è destinata a gran fortuna nel Rinascimento, perlomeno nella sua forma più radicale. Il tradizionale giudizio negativo su Aracne è confermato, per esempio, da uno dei ternari satirici del veneziano Antonio Vinciguerra nel tardo Quattrocento.³⁴ L'autore denuncia moralisticamente i vizi contemporanei e tra questi anche la decadenza della poesia e del sapere, impersonata dalle figure di Marsia e Aracne:

“Così sen vanno l'arti e i magisteri
tutti in rovina, e non è chi sollevi
chiaro ingegno, di cui fama si spera.
Fra storditi pensieri inculti e lievi
trastulla il mondo, e tra giudizj falsi,
fra discorsi imperfetti avari e brevi.
Se mai del cieco error suo mi prevalsi,
qui le pompe rinunzio, e qui il suo orgoglio,
che scrivo in onde, ed aro in lidi salsi.
Poi ch'io veggo pien d'ira e di cordoglio
fuggirsi Apollo, e pianger le pudiche
sorelle che in Parnaso onorar soglio.
E Marsia cinto di loquaci piche
trionfar, e Minerva si distrugge
godendo Aracne, e l'altre sue nemiche”.³⁵

³³ Cfr. *ivi*, p. 109 (I, xxxix).

³⁴ Si veda I. Caliaro, *La poesia del Quattrocento. Fra ornamento e travestimento*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da P. Gibellini, vol. I: *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. C. Alessio, Milano, Morcelliana, 2003, pp. 416-417.

³⁵ A. Vinciguerra, *Satira*, in P. Caronni, *Raccolta di poesie satiriche*, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1808, p. 71 (vv. 16-30).

Gli avversari di Apollo, delle Muse e di Minerva trionfano, rappresentando gli esseri umani che con il loro talento osano sfidare le divinità. Non a caso, allora, il testo prosegue con una dettagliata personificazione dell'Invidia che comprende un paragone con il ragno:

“Carnalità, lussuria in tutti i modi
par che con cenni e con le membra gridi
costei ch'ha l'arte degli inganni e frodi.
Nel petto meretricio par che annidi
Cupidine con l'arco e con la rete,
come insidiano le mosche i ragni ai nidi.”³⁶

Aracne non è solo accusata di superbia come corruttrice delle arti, ma impersona anche l'inganno nella tradizionale figura dell'insetto. Ugualmente ingannatrice la dichiara Ariosto nel settimo canto dell'*Orlando furioso*, narrando di Ruggiero prigioniero della maga Alcina:

“E poi che di confetti e di buon vini
di nuovo fatti fur debiti inviti,
e partîr gli altri riverenti e chini,
et alle stanze lor tutti son iti;
Ruggiero entrò ne' profumati lini
che pareano di man d'Aracne usciti,
tenendo tuttavia l'orecchie attente,
s'ancor venir la bella donna sente.”³⁷

Il paragone con i “lini” di Aracne, per le lenzuola del letto offerto da Alcina a Ruggiero è pertinente: la maga vuole imprigionare l'eroe in quel letto come nella tela di un ragno e Aracne, lo dichiara Boccaccio, ha inventato l'uso del lino. E il comportamento di Ruggiero, non a caso, è

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 75 (vv. 173-178).

³⁷ L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, p. 131 (VII, 23).

descritto con ironia, dal momento che il cavaliere tiene alta l'attenzione ma non al fine di difendersi, solo per cogliere l'arrivo della donna amata.

Nel 1550 una favola compresa nelle *Tre giornate delle favole dell'Aganippe* del napoletano Antonio Mariconda³⁸ conferma con qualche variante il modello tradizionale, con una stretta imitazione anche stilistica di Ovidio (il mito della ninfa Aganippe trasformata in fonte era presente nel quinto dei *Metamorphoseon libri*). La prima giornata è dedicata al tema della superbia punita, ma la decima favola del gruppo narra di Aracne come esempio di ingratitudine:

“Mi è caduto nell'animo di raccontarvi un fiero accidente avvenuto ad una donna di Lidia, chiamata Aracne, per aversi lasciato velare gli occhi dell'intelletto dall'empio vizio della ingratitudine, il quale non ha seco minor veleno, che abbia quello della superbia e dell'avarizia”.³⁹

La novità consiste appunto nella motivazione di questa inedita accusa, poiché Mariconda parla di un vero e proprio insegnamento impartito da Minerva ad Aracne:

“[...] tosto gli si destò nell'animo un fervente disio di giungere a quel segno, dove non fosse giunta altra donna giammai, e a questo suo desiderio non fu molto lontano l'effetto, perciocché essendo divenuta discepola di Minerva, in brevissimo tempo apprese quanto di nobile e di maraviglioso era nell'arte tutta del tessere e del cucire, talchè la fama delle sue mirabili opre, non contentandosi di rimaner chiusa tra i termini della Lidia, trapassò alle più remote parti della terra [...] e riputandosi per questo d'assai più di quello ch'era, non ebbe vergogna di vantarsi un giorno ch'ella sola avanzava in quell'arte del tessere e del cucire, non pure le donne tutte di Lidia, ma Minerva istessa, le quali parole essendo poi, reditte a Minerva, furono cagione, che si

³⁸ Si veda C. Boccia, *Antonio Mariconda*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2008, vol. 70, p. 348 e V. Gallo, *La narrativa del Quattro e del Cinquecento. L'argenteo Mercurio e il ligneo Priapo*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da P. Gibellini, vol. I: *Dal Medioevo al Rinascimento*, cit., pp. 489-491.

³⁹ A. Mariconda, *Tre giornate delle favole de l'Aganippe*, in *Del novelliero italiano: Giambatista Giraldi. Anton-Maria Grazzini detto il Lasca. Antonio Mariconda. Ortensio Lando. Gio. Francesco Straparola. Matteo Bandello. Francesco Sansovino*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1754 [1^a ed. 1550], p. 125 (I, 10).

accendesse di molto sdegno contro di Aracne, pure perché gli era oltremodo cara, e l'amava a guisa di sorella, volle prima che si fosse vendicata di lei, far pruova, se con destro modo l'avesse potuta rendere accorta dell'error suo".⁴⁰

La vicenda è ricondotta ad una relazione puramente umana, come un monito ad essere grati ai propri maestri. E le due donne sono rappresentate in una condizione paritaria, come ideali sorelle unite dall'affetto, fino a rafforzare l'idea – nell'episodio finale della punizione – che Minerva agisca in buona fede:

“ [...] mossa a compassione Minerva di questo così doloroso fine di Aracne, le porse aita, dicendogli: Vivi pure; ma pendendo sempre a questo modo nell'aria, e avendo presa un'erba, detta Ecatefilò, isparse il succo di quella sopra il corpo, onde gli caddero di subito i capelli dal capo, e insieme con quelli il naso, l'orecchie, le braccia e le gambe; il capo si fè piccolo oltre misura, e così ancora il corpo, da' lati del quale ne uscirono molti piedi, né vi rimase altro che il ventre, dal quale manda fuori lo stame, col quale pone ella ancora in opra l'antica sua arte del tessere, chiamata da tutti, per lo stesso nome, Aracne.”⁴¹

Ancor più prevedibile è poi l'impiego del mito ovidiano negli apparati per le nozze del principe Francesco de' Medici nel 1565, descritti da Giorgio Vasari nelle *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*. Si tratta del carro di Minerva, entro una serie di ventuno carri a tema mitologico, e questa volta la fedeltà al modello è assoluta:

“Ma Minerva con l'aste et armata e con lo scudo del Gorgone, come figurar si suole, ebbe il decimo carro di triangolar forma e di color bronzo composto, da due grandissime e bizzarrissime civette tirato [...] dipignendo da una parte della base poi la contesa che con Nettunno ebbe sopra il nome che ad Atene (innanzi che tale l'avesse) por si doveva; ove, producendo egli il feroce cavallo et ella il fruttifero olivo, si vedeva ottenerne memorabile e gloriosa vittoria; e nell'altra si vedeva, trasformata in una vecchierella, sforzarsi di persuadere alla temeraria Aracne, prima che in tale animale convertita l'avesse, che volesse, senza mettersi in prova, concedergli la palma della

⁴⁰ Ivi, pp. 126-127 (I,10)

⁴¹ Ivi, pp. 132-133 (I, 10).

scienza del ricamare; sì come con diverso sembiante si vedeva nella terza et ultima valorosamente uccidere il superbo Tifone”.⁴²

Le scene dipinte sulla superficie del carro sono del tutto analoghe a quelle di Aracne e Minerva che raffigurano episodi emblematici sulle proprie tele, e le tre immagini rappresentate mostrano un forte legame con l’episodio ovidiano: la contesa fra Atena e Nettuno per la denominazione della città rimanda al ricamo di Minerva come presagio della propria vittoria; la trasformazione della dea in una vecchia per convincere la tessitrice a rinunciare alla propria presunzione evoca direttamente Ovidio; e infine Tifone, come vittima di Minerva, è definito superbo al pari di Aracne.

Solo in apparenza convenzionale è invece il rapporto di Torquato Tasso con la fonte, anche se l’autore della *Gerusalemme liberata* dichiara in modo esplicito le influenze ovidiane presenti nel poema e si è appoggiato all’autorità dei *Metamorphoseon libri* (nell’*Apologia*) per difendere la sua descrizione del giardino di Armida dalle accuse di oscurità e durezza.⁴³ Apparentemente neutro è l’impiego del mito in un’ottava inserita del giovanile *Rinaldo*, dove Aracne e Minerva appaiono sullo stesso piano come esempi di straordinaria abilità nel ricamo, superate però entrambe dall’artefice della tela offerta a Florindo:

“Diero a Florindo ancor, perché gli copra
l’arme, vaga e mirabil sopravvesta,
ch’a i più ricchi lavor se ’n già di sopra

⁴² G. Vasari, *Degl’Accademici del disegno pittori, scultori et architetti e dell’opere loro, e prima del Bronzino*, in Id., *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, Testo a cura di R. Bettarini, Commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, SPES, 1987, Testo: vol. VI, pp. 349-350.

⁴³ Si veda F. Ferretti, “*Naturae ludentis opus*”, le “*Metamorfosi*” di Ovidio nella “*Gerusalemme liberata*”, in *Le “Metamorfosi” di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. M. Anselmi e M. Guerra, Bologna, Gedit Edizioni, 2006, pp. 165-166.

di vario stame in varii modi testa;
né forse Irene bella unqua fece opra,
non ch'Aracne o Minerva, eguale a questa.
Ivi pinto con l'ago han mani industri
de la suora del sol le imprese illustri.”⁴⁴

Nelle ottave seguenti la tela è descritta minuziosamente, con una tecnica che ricorda la narrazione ovidiana dei miti rappresentati nelle tele delle due rivali: il ricamo del *Rinaldo* è dedicato a Niobe, che nel poema latino entrava in scena subito dopo Aracne.

Più personale è invece la citazione di Aracne come *exemplum* negativo in un sonetto encomiastico indirizzato da Tasso al rimatore genovese Ansaldo Cebà. Il personaggio rappresenta qui infatti la precarietà delle imprese umane e l'autore usa l'immagine mitologica (come altrove Prometeo o Fetonte) per suggerire un paragone con il proprio operato, con la “roca voce” della sua poesia contrapposta allo “stil sublime” del corrispondente:

“Sì come a vento rapido e sonante
aura vaga restar tacita suole,
riman tra i gigli oppressa e le viole
la roca voce mia per duol tremante.

[...]

e forse il nome oscuro e le mie rime
vedrò neglette, e rimaner ascoso
o d'Aracne sembrarvi il mio lavoro.

Felice voi che mente e stil sublime
e voglie avete, e ch'io lontano onoro,
e vicino inchinar son più bramoso.”⁴⁵

⁴⁴ T. Tasso, *Rinaldo*, in Id., *Opere*, a cura di B. Maier, Milano, Rizzoli, 1964, vol. II, p. 595 (VIII, xviii).

⁴⁵ Id., *Le rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1994, p. 1850 (MDCXXV, 1-4 e 9-14).

Se infatti il ragno tesse una tela trasparente, insignificante ed invisibile, il buon poeta deve invece conquistare il pubblico e ottenere fama duratura: al colpevole orgoglio della mitica tessitrice Tasso contrappone l'umiltà, lodando il collega e svalutando i propri versi.

Altrettanto originale è l'allusione mitologica inserita nella *Gerusalemme liberata*, quando nel secondo canto si descrive la guerriera Clorinda che rifiuta di dedicarsi ai lavori femminili:

“Costei gl’ingegni femminili e gli usi
tutti sprezzò sin da l’età più acerba:
a i lavori d’Aracne, a l’ago, a i fusi
inchinar non degnò la man superba.
Fuggì gli abiti molli e i lochi chiusi,
che ne’ campi onestate anco si serba;
armò d’orgoglio il volto, e si compiacque
rigido farlo, e pur rigido piacque.”⁴⁶

Aracne si contrappone Clorinda ma a ben guardare le due donne presentano molte analogie: sono entrambe determinate e combattive, non accettano un ruolo sottomesso ma vogliono far valere le proprie capacità. Da un lato la tessitura è presentata come attività umile e il rifiuto di occuparsene da parte di Clorinda è spiegato come atto di superbia, dall'altro Aracne trasforma la tessitura in uno strumento di emancipazione altrettanto irregolare. Entrambe le eroine ricevono fama dalle proprie opere e vanno incontro a un destino tragico, funzionale al ristabilirsi degli equilibri costituiti: la metamorfosi di Aracne preserva l'autorità degli dèi, la morte di Clorinda mette fine all'amore trasgressivo del cavaliere cristiano Tancredi per una donna pagana.

4. *Riscritture barocche*

⁴⁶ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1993, p. 54 (II, xxxix).

Giovan Battista Marino ha impiegato più volte il mito ovidiano, all'interno del fitto mosaico di reminiscenze classiche che innerva i suoi testi di poesia e di prosa. Nella *Galleria*, per esempio, egli cita la tessitrice di Lidia perché protagonista di un quadro di Cherubino dal Borgo e la condanna per la superbia e l'empietà dei contenuti delle sue opere. La vicenda permette al poeta di istituire un paragone fra le capacità artistiche della tessitrice e del pittore, in cui quest'ultimo risulta vincente:

“O superba orditrice,
che con pazza testura
ingiuriose al Ciel cose dipingi,
mira se quel che fingi
ammirabil lavor, ben che infelice,
s'agguaglia a la pittura,
che l'immagine tua mostra dipinta.
So che dirai, 'M'han vinta
Una Diva ed un uom due volte in guerra,
Minerva in Cielo e CHERUBINO in terra'.”⁴⁷

Più originale è la presentazione di Aracne come diabolica avversaria di Minerva nella prima delle *Dicerie sacre*, intitolata a *La pittura*. Qui Marino cita in dettaglio il mito ovidiano, paragonando l'opera di Cristo a “una tela [...] con soprumana delicatezza trapunta” (secondo il suggerimento di *Isaia*, 25); e se all'opposto il “Diavolo” trama le sue “sottilissime reti”⁴⁸ per catturare le anime, allora la tessitura può presentarsi come *analogon* della pittura e insieme della lotta fra il Bene e il Male. E le “fragilissime” tele del ragno finiscono per assomigliare a quelle ingannevoli ma effimere di Lucifero:

⁴⁷ G. B. Marino, *La galleria*, a cura di M. Pieri, Padova, Liviana, 1979 [1^a ed. 1620], p. 31 (XLVI).

⁴⁸ Cfr. Id., *La pittura. Diceria prima sopra la Santa Sindone*, in Id., “*Dicerie sacre*” e “*La strage de gl'innocenti*”, a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1960 [1^a ed. 1614], p. 165.

“Il terzo ed ultimo effetto della forza di questo colorito si è che inganna e vince il Diavolo. Finsero gli antichi favoleggiatori che l’orgogliosa Aracne, accorgendosi di valer molto nell’arte del riccamare e del tessere, salse in tanta alterigia, che prese in ardimento di disfidare la Dea della sapienza, la quale sol per confonderla, contentassi di venir seco alla prova. Entrano adunque in telaio, dispongono i licci, premono le calcole, battono le casse, trattano la spola, e ’l subbio: là dove primieramente la superba giovane incomincia il suo lavoro ad ordire, e mentre ch’ella per disprezzo del Cielo rappresenta in esso gli oltraggi e le vergogne de’ celesti, l’altra più saggia ed immortal tessitrice, con più prudente ed artificioso ricamo, finge nella sua orditura i vanti, gli onori, e le glorie degl’Iddii: così la vince, indi, stracciato il pazzo ordimento, trasforma in ragno l’emula sua arrogante, la qual non lascia tuttavia, miseramente sospesa, d’ordire in aria le sue fragilissime trame.”⁴⁹

A differenza della sua fonte, Marino si sofferma con l’abituale minuzia sulle tecniche (e sui termini tecnici) della tessitura. Ma soprattutto insiste fin dall’inizio sulla superiorità di Atena e sull’esito scontato della gara, in armonia con l’impostazione omiletica del suo testo: la dea della sapienza non mostra qui alcuna traccia d’ira o d’invidia, e la sua funzione evidentemente critica è contrapposta senza esitazioni alla fragile precarietà delle opere diaboliche.

Decisamente innovativa è invece la citazione di Aracne in uno dei madrigali della *Lira* intitolato *Donna che cuce*, dove il personaggio mitico è ancora una figura dell’inganno e delle sue reti, ma dove la vicenda è declinata in chiave erotica con vistosa allontanamento dai motivi tradizionali dell’orgoglio e dell’imprudenza:

“È strale, è stral, non ago
 quel, ch’opra il suo lavoro
 nova Aracne d’Amor, colei ch’adoro:
 onde, mentre il bel lino orna, e trapunge,
 di mille punte il cor mi passa, e punge.
 Misero, e quel si vago
 sanguigno fil, che tira,
 tronca, annoda, assottiglia, attorce, e gira
 la bella man gradita,

⁴⁹ Ivi, pp. 164-165.

è il fil de la mia vita.”⁵⁰

L’“ago” utilizzato dalla donna amata è paragonato allo “strale”⁵¹ con cui ella trafigge il cuore del poeta, come quello dell’arciere Cupido. E il filo della cucitrice rappresenta la vita dell’innamorato, come quello delle Moire che filano, tessono e recidono i fili delle vite umane (non a caso la donna è chiamata Parca nella poesia successiva della raccolta, *Avvenimento di donna, che fila*).⁵² Marino riesce così a suggerire, impiegando la figura ovidiana del ragno, un’inedita variante del *topos* di Amore e Morte.

Altrettanto personali, infine, sono le epifanie del mito nell’*Adone*. Nel canto quattordicesimo Aracne non appare più come tradizionale *exemplum* o termine di paragone morale, bensì come personaggio vero e proprio, chiamata a tessere una tela che nasconda Adone dal brigante Orgonte:

“Il buon motor dela seconda stella
che sa ben dove il giovane si cela,
per sottrarlo al gran rischio, Aracne appella,
ch’ordisce in un momento estrania tela
e con meravigliosa arte novella
s’attraversa per mezzo e ’l varco vela,
e ’l vel sì dense ha le sue fila industri
che par tessuto già di molti lustri.

Orgonte che ’l lavor ritrova intero
né sa l’aguato del’oculta via
né creder può ch’alcun per quel sentiero
senza stracciar le reti entrato sia,
del’antro fuor fuliginoso e nero
ritorna indietro e pur ricerca e spia.
Lo circonda, lo squadra e lo misura

⁵⁰ Id., *La Lira*, Venezia, Brigonci, 1664 [1^a ed. 1614], p. 314 (II, lxxvi).

⁵¹ Su questo termine caro a Marino si veda O. Besomi, *Ricerche intorno alla “Lira” di G. B. Marino*, Padova, Antenore, 1969, p. 65.

⁵² Si veda G. B. Marino, *La Lira*, cit., p. 314 (II, LXXVII).

fin dove a sboccar va l'altra fessura.”⁵³

L'eroina ovidiana appare già trasformata in ragno e si presenta come figura positiva, oggetto di lode per la sua “meravigliosa arte novella” e le sue “fila industri”. Opposta a Orgonte che impersona superbia, questa Aracne mariniana capovolge addirittura le sue caratteristiche d'origine. Ben diverso, quasi un omaggio conclusivo e prevedibile alla tradizione, sarà l'accento alla medesima rete di Aracne nell'ultimo canto del poema, dichiarandola inferiore a una “sottile ed ingegnosa rete”⁵⁴ da caccia (uno dei premi per la gara di tiro con l'arco, nei giochi funebri in onore di Adone).

5. *Ultimi fuochi*

Le variazioni mariniane chiudono il periodo di maggior fortuna del motivo aracneo, che fra Sette e Ottocento tende a cristallizzarsi nel profilo convenzionale, come esempio di impareggiabile artificio e/o di imperdonabile superbia. Giuseppe Parini, per esempio, cita Aracne nel *Giorno* quando accenna alle maniche ricamate del giovan signore protagonista (“contemplati fièno / i manichetti, la più nobile opra / che tessesser giammai angeliche Aracni”).⁵⁵ E l'ironia di questo elogio sproporzionato sottolinea lo speculare rapporto fra l'altezzoso comportamento dell'aristocratico e il tradizionale orgoglio della mitica tessitrice.

⁵³ G. B. Marino, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976 [1^a ed. 1623], p. 830 (XIV, 141-142).

⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 1272 (XX, 61).

⁵⁵ Cfr. G. Parini, *Il Giorno*, a cura di G. Albini, presentazione di M. Fubini, Firenze, Sansoni, 1964, pp. 88-89 (II, xiv).

È allora significativo che sempre più spesso il nome della fanciulla non rimandi più al personaggio ovidiano ma piuttosto al prodotto della sua metamorfosi, al ragno di cui Aracne diventa la semplice etichetta onomastica. Così in una pagina delle *Avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, romanzo composto da Alessandro Verri a fine secolo, l'insetto è ricordato come esempio di superiorità dell'istinto sulla tecnica, contrapposta alla "virtù [...] del cuore" che rappresenta la più autentica qualità umana:

"[...] io vorrei che nella nostra pretensione intorno alla superiorità fra tutti gli animali non insistessimo nell'esaltare le forze del nostro ingegno, posciachè in loro opera l'istinto effetti così maravigliosi, quanto non possiamo noi ottenere se non con lunghe discipline; e forse anche imparammo a tessere le tele da Aracne, la navigazione dalla conca Nautilio, e l'uso dei remi da quella che chiamano Aure marina; e le api ci dimostrano mirabil forma di repubblica forse meglio ordinata che le nostre, laddove ciò che con più evidenza distingue l'uomo, è la virtù, la quale risiede nel cuore."⁵⁶

Allo stesso modo Vincenzo Monti, che pure tiene alta la bandiera della mitologia classica nel primo Ottocento romantico,⁵⁷ cita la "lidia tessitrice" nel suo idillio del 1821 *Le nozze di Cadmo e d'Ermione* ma si riferisce al ragno che in tempo di pace tesse la sua tela fra gli strumenti della guerra: "in regno di pace entro i lombardi / elmi la lidia tessitrice ordisce / l'ingegnosa sua tela, e col ferrigno / dente agli appesi aviti brandi il lampo / la ruggine consuma".⁵⁸ Non troppo diverso, negli stessi anni, è il ragno del benedettino Giuseppe Barbieri che trova accoglienza nell'emblema stesso dell'Accademia della Crusca, il frullone che divide la crusca dalla farina: "qualche Tosca Aracne / ch'ivi entro al burattel facea la

⁵⁶ A. Verri, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, a cura di A. Cottignoli, Roma, Salerno, 1991 [1^a ed. 1780], pp. 144-145.

⁵⁷ Si veda B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte : saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 9-10.

⁵⁸ Cfr. V. Monti, *Le nozze di Cadmo e d'Ermione*, in Id., *Liriche, tragedie e poemi*, Firenze, Salani, 1965, pp. 128-129.

tela”.⁵⁹ Il bersaglio di Barbieri sono ovviamente i cruscanti toscani che condannano la lingua viva all’oblio, ma anche in questo caso sulla personificazione solo accennata prevale la valenza puramente denotativa del nome.

Questa cristallizzazione convenzionale del mito sembra definitiva, se è vero che a fine secolo una scrittrice di successo come Grazia Deledda ripete un po’ meccanicamente l’*exemplum* dell’abilità (“Maria [...] trapuntava una *collana* per il suo Francesco, con una pazienza ed un’abilità d’Aracne”),⁶⁰ solo sfiorandolo con un accenno di ironia nel romanzo *Anime oneste* dove la protagonista ‘senza lettere’ non coglie l’allusione mitologica del suo dotto corteggiatore:

“È un ricamo Richelieu’, disse Anna e poi rispose a Gonario che chiedeva se Cesario era uscito: ‘Sì, è uscito or ora. È tardi. Perché è venuto così tardi, lei?’ ‘Mi aspettava!’ pensò Gonario. E anch’egli guardò il ricamo, dicendo: ‘Che pazienza! Sono i lavori di Aracne, non è vero, questi?...’ Si appoggiò alla sedia di Anna, così che la sua giacca le sfiorò la testa. ‘No, è un ricamo Richelieu’, ella ripeté.”⁶¹

Solo Gabriele D’Annunzio, alle soglie del nuovo secolo, è in grado di rivisitare con profonda partecipazione e vigorosa carica innovativa la mitologia classica, moltiplicando le citazioni e gli incroci. Così Aracne ricompare all’inizio del *Fuoco* nell’inedito ruolo di tessitrice al servizio di Pomona, la dea dei frutti:

“E quasi a favorire l’evocazione dell’Autunno, passava una fila di barche ricolme di frutti simili a grandi canestri natanti, spandendo l’odore degli orti insulari su l’acque ove specchiavasi il fogliame perpetuo delle cuspidi e dei capitelli.

⁵⁹ Cfr. G. Barbieri, *Il Cruscante*, in Id., *Sermoni: epistole e prose diverse*, Milano, Silvestri, 1827, p. 16. Il *burattello*, come indica lo stesso vocabolario della Crusca, è una parte del frullone. Sull’autore si veda G. Gambarin, *Giuseppe Barbieri*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit., vol. 6, 1964, pp. 230-231.

⁶⁰ Cfr. G. Deledda, *La via del male*, in Id., *Dieci romanzi*, a cura di A. Dolfi, Roma, Newton Compton, 1994 [1^a ed. 1896], p. 102.

⁶¹ G. Deledda, *Anime oneste*, Milano, Treves, 1928 [1^a ed. 1895], p. 90.

‘Conoscete, Perdita,’ riprese a dire Stelio guardando con un chiaro piacere i grappoli biondi e i fichi violetti accumulati da poppa a prua non senza armonia ‘conoscete una particolarità assai graziosa della cronaca dogale? La Dogaressa, per le spese dei suoi vestimenti solenni, godeva di alcuni privilegi sopra il dazio dei frutti. Non vi rallegra questa notizia, Perdita? I frutti delle isole la vestivano d’oro e la cingevano di perle. Pomona che dà la mercede ad Aracne: ecco un’allegoria che il Veronese poteva dipingere nella volta del Vestiario. Io gioisco quando mi raffiguro la signora eretta su gli altissimi zoccoli gemmati, se penso ch’ella porta qualche cosa di agreste e di fresco entro le pieghe del drappo grave: il beneficio dei frutti. Quali sapori acquista la sua opulenza! Ebbene, amica mia, immaginate che queste uve e questi fichi del nuovo Autunno rendano il prezzo della veste d’oro in cui è avvolta l’Estate morta’.”⁶²

Il suggerimento figurativo di Stelio, come spesso avviene in D’Annunzio, è variazione erudita su un’opera effettivamente realizzata da Paolo Veronese: un affresco sulla volta della Sala del Collegio del Palazzo Ducale di Venezia. La donna rappresentata è Aracne che tiene in mano una ragnatela, personificazione della dialettica o dell’industria; la valenza della mitica tessitrice è dunque positiva, entro una serie di affreschi allegorici dedicati alle virtù.⁶³ Anche nella pagina di D’Annunzio Aracne impersona l’abilità tecnica, ma prevale il fascino dell’abbigliamento e insieme l’osmosi raffinatissima con l’iconografia alternativa di Pomona: in quest’ultimo prezioso travestimento l’eroina ovidiana si ripresenta sulla scena, ben preparata per affrontare le contaminazioni e lo sperimentalismo del Novecento.

⁶² G. D’Annunzio, *Il fuoco*, Milano, Mondadori, 1990 [1^a ed. 1900], p. 8.

⁶³ Si veda *L’opera completa del Veronese*, presentazione di G. Piovene, apparati critici e filologici di R. Marini, Milano, Rizzoli, 1968, p. 117.



FABIENNE GOOSET

**DISCOURS SCIENTIFIQUE ET LITTÉRATURE.
APPROCHE DE LA CITATION CHEZ MARTIN
WINCKLER**

Marc Zaffran fait partie du cercle des écrivains-médecins. Sous le nom de plume de Martin Winckler, il a écrit différents romans parmi lesquels nous avons retenu *La Maladie de Sachs* (1998) et *Les Trois Médecins* (2004) qui ont pour axe commun le docteur Bruno Sachs. Ces deux ouvrages offrent la présence de cas d'intertextualité de natures diverses : citations d'auteurs, fragments de journaux intimes, correspondances, articles tirés de sites internet ou de revues spécialisées, extraits de cours magistraux, formulaires officiels.

Rappelons que l'intertextualité est une notion instable¹ qui, selon les théoriciens, recouvre différents éléments et suscite de multiples intérêts. Parmi la littérature consacrée à ce sujet, nous nous sommes

¹ Voir T. Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 7.

particulièrement appuyée sur l'ouvrage très abouti d'Antoine Compagnon consacré au travail de la citation, qui a précieusement contribué à notre approche. Nous nous sommes basée sur la définition extensive qu'il y énonce, à savoir la citation comme "répétition d'une unité de discours dans un autre discours [...] *relation interdiscursive primitive*",² qui rappelle à plus d'un égard celle que donne Gérard Genette de l'intertextualité en tant que "présence effective d'un texte dans un autre".³ Au sein de nos réflexions, nous avons tenté de ne jamais perdre de vue cette notion basale qui génère certaines images : celles de collages, de mosaïques, de greffes, que nous nous sommes plu à mettre en lumière en soulignant tantôt leur sens tantôt leur richesse esthétique.

Il serait particulièrement fastidieux et peu contributif de recenser les différentes apparitions intertextuelles dans les deux romans de Winckler retenus. Aussi, pointerons-nous seulement les textes cités – dont nous analyserons plus précisément deux occurrences – et les citations courtes. Celles-ci, présentes à l'initiale d'une partie ou du récit lui-même, seront appréhendées exhaustivement dans la seconde section de cet article.

1. *Le texte cité*

Nous avons volontairement écarté les citations de textes écrits par l'auteur lui-même – particulièrement abondantes dans *La Maladie de Sachs* – pour ne retenir que celles émanant d'une autre voix. Ce faisant, nous avons dégagé une relation entre un système S_1 , comprenant lui-même un auteur cité (A_1) et un texte cité (T_1), et un second système nommé S_2

² Cf. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 54.

³ Cf. G. Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

incluant un auteur citant (A₂) et un texte citant (T₂).⁴ Chez Martin Winckler, en ce qui concerne les longs textes cités, ces quatre éléments font communément sens selon une combinatoire qui privilégie le système cité S₁ (abritant à la fois l'auteur et le texte) et l'auteur citant A₂. Cette valeur de répétition, appelée "icône",⁵ suppose une caution du sujet d'énonciation par rapport à ce qu'il cite. Cet engagement, dans ce cas-ci, possède une visée généralement informative ou dénonciatrice.

Ainsi, le chapitre intitulé '*De l'auscultation médiate*' (extraits) dans *Les Trois Médecins* apporte des extraits d'un traité de René Laennec sur l'exploration par le stéthoscope. Son irruption coupe abruptement le récit qui plongeait le lecteur en plein cours magistral au sujet de l'examen clinique et de ses préliminaires. Une observation attentive permet de comprendre que le texte cité répond à la question posée par le professeur à un étudiant au chapitre précédent : "ce truc-là, tu peux me dire ce que c'est et comment on s'en sert?".⁶ L'imprécision de l'interrogation est neutralisée par une citation didactique de l'inventeur de l'instrument lui-même. De la même manière, l'article écrit par deux cancérologues dans *Autorité*, 2, consacré à la révélation au malade de son pronostic de vie, acquiert sa pleine dimension à la lecture du chapitre suivant qui exemplifie le problème éthique soulevé. Ici le système cité est clairement dénoncé par le système citant.⁷

Le recours à la citation s'explique aussi par une de ses qualités intrinsèques qui la pose comme base solide sur laquelle l'auteur s'appuie afin de persuader le lecteur du bien-fondé de ses dires. En effet, elle possède une spécificité qui la distingue des autres propositions en ce sens

⁴ Voir A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, cit., p. 76 et p. 359.

⁵ Cf. *ibidem*, p. 79.

⁶ Cf. M. Winckler, *Les Trois Médecins*, Paris, P.O.L., 2004, p. 174.

⁷ Voir *ibidem*, p. 368.

qu'elle ne relève pas de l'épreuve de vérité. Il lui suffit d'être acceptable pour faire autorité.⁸ Par delà, elle peut parfois aussi, comme l'a souligné Christian Milat, conférer au texte qui l'accueille l'effet de réel qu'il recherche.⁹

Cependant, les relations entre les systèmes S_1 et S_2 génèrent encore d'autres interprétations et d'autres effets qui enrichissent la lecture. Chez Martin Winckler, les différentes apparitions du texte cité manifestent une certaine autonomie par rapport à la diégèse tout en y contribuant cependant à différents niveaux. C'est cet apport implicite voire quelquefois subtil que nous souhaiterions éclairer ici. Ainsi, bien davantage que dans le sens seul du texte cité, c'est dans le rapport des deux systèmes qu'il faut trouver l'apport de la citation qui présentera alors un caractère à la fois interprétant et interprétable.¹⁰

La plupart des textes cités sont signalés par une police différente et possèdent une valeur digressive. Ils interrompent le cours de la diégèse par associations d'idées ou encore coupent narrativement et graphiquement une section. Dans *Les Trois Médecins* le chapitre intitulé *Le Manuel n°2, avril 1978* illustre une de ces césures : il cite un article de Claire Brisset, paru dans "Le Monde" le 10 mars 1979,¹¹ l'exposition des malades à des fins pédagogiques y est largement fustigée. Le texte scinde une péripétie de la diégèse en deux paragraphes distincts qui cependant se lisent d'un seul tenant. Cette configuration textuelle est loin d'être innocente : en portant

⁸ Voir A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, cit., pp. 88-89.

⁹ Voir Ch. Milat, "La Maladie de Sachs" : le réel construit entre les pôles opposés du savoir et de la subjectivité, dans *Le Réel dans les fictions contemporaines*, dir. F. Fortier et F. Langevin, dans "@analyses", IV, 2, printemps-été 2009, pp. 105-125, à l'adresse électronique www.revue-analyses.org/index.php?id=1369.

¹⁰ Voir A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, cit., p. 56 et p. 76.

¹¹ Cf. M. Winckler, *Les Trois Médecins*, cit., p. 515 : "Comme son contenu l'indique, il aurait parfaitement pu être publié et repris un an plus tôt dans *Le Manuel*".

l'accent sur les dérives de la médecine, l'article souligne implicitement le caractère inhumain de la doctoresse dont il est question dans les pages diégétiques.

Les textes cités sont très souvent scientifiques. Ils sont livrés tels quels ou subissent quelques remaniements de la part de l'auteur. Celui-ci s'en ouvre généralement au lecteur lorsqu'il cite sa source soit en sortie de citation soit en notes à la fin du récit.¹² Nous nous sommes particulièrement attachée à deux de ces occurrences qui ont suscité pas mal d'interrogations auxquelles nous avons tenté de répondre. Qu'apportent-elles au récit en le brisant ainsi? Quels en sont les effets et les conséquences sur le lecteur? Que nous apprennent-elles sur l'auteur et sa technique narrative? Quelles fonctions assument-elles? Y répondre suppose un éclairage psychologique, sociologique, mais avant tout narratologique.

2. *Quand le discours scientifique rejoint le littéraire*

Si *La Maladie de Sachs* ne peut relever ni de l'autobiographie ni de l'autofiction, l'unicité du nom propre n'étant pas respectée,¹³ il n'en reste pas moins que le personnage principal réfère largement à l'auteur et par delà au père de celui-ci, le docteur Ange Zaffran.¹⁴ Nous sommes au sein

¹² La partie qui ouvre *La Maladie de Sachs*, intitulé *Le serment* fait l'objet de cette note bibliographique certes vague en *Post-scriptum* : "Il existe plusieurs versions du Serment d'Hippocrate. Celle qui est reproduite au début de ce livre apparaît en page 3 d'une thèse de médecine imprimée à Alger en 1939. Elle est sensiblement différente du texte grec originel" (cf. Id., *La Maladie de Sachs*, Paris, P.O.L, 1998, p. 473).

¹³ Voir J. Lecarme et É. Lecarme-Tabone, *Renouvellements : autofictions*, dans Idd., *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1999², p. 275.

¹⁴ Herbert R. Lottman rapporte en ces termes la naissance de la vocation de médecin chez l'auteur de *La Maladie de Sachs* : "Winckler says that the real Bruno Sachs is not himself but his father. He suffered when his patients suffered. I don't think you become a doctor by accident... It's to repair something in yourself, or it has to do with your family history. In my case I had a father who was a good man, and a doctor. I suppose that I thought that if I became a doctor, I'd also become a good man" (cf. H. R.

d'un "roman médical"¹⁵ dans lequel le héros médecin se voue corps et âme au soulagement de ses malades. D'une façon évidente, la souffrance constitue pour lui une préoccupation majeure. Ce face à face quotidien génère le but ultime du soignant : l'atténuation voire la disparition de toute sensation pénible.¹⁶

Le discours scientifique survient dans un épisode relatif à un patient, monsieur Guilloux, dont la pathologie est l'occasion pour Bruno Sachs d'exposer ses pensées sur le traitement de la douleur. Ce malade apparaît à différentes reprises au long du roman. Le lecteur peut ainsi suivre l'évolution de son affection jusqu'au stade final au travers de multiples narrateurs. Lorsqu'on lui annoncera qu'il souffre d'un cancer du larynx, Monsieur Guilloux ne manifestera aucune émotion : une constante chez ce patient, dans la mesure où il ne fera entendre nulle plainte au cours de l'affaiblissement progressif de son état. C'est que la morphine délivrée par le docteur Sachs l'autorise à espérer un confort de vie satisfaisant. À ce

Lottman, *Martin Winckler. Notes of a French Doctor*, dans "Publishers Weekly", October 30, 2000, p. 41, à l'adresse électronique www.publishersweekly.com/pw/print/24631-martin-winckler-notes-of-a-french-doctor.

¹⁵ Cf. F. Laplantine, *Anthropologie de la maladie, étude ethnologique des systèmes de représentations étiologiques et thérapeutiques dans la société occidentale contemporaine*, Paris, Éditions Payot, 1992, p. 30 : "Le roman médical est un véritable genre littéraire [...] C'est un roman essentiellement humanitaire qui charrie [...] un certain nombre de stéréotypes appréciés d'une grande partie du grand public : le médecin qui fait toujours preuve d'une abnégation inouïe et qui, après avoir surmonté d'énormes difficultés, arrive toujours à vaincre la maladie, c'est-à-dire à 'sauver des vies humaines'".

¹⁶ Cf. M. Winckler, *La première arme contre la douleur*, dans "e-News for Somatosensory Rehabilitation", VII, 3, 2010, p. 119, à l'adresse électronique www.unifr.ch/neuro/rouiller/somesthesie/somato.eneews.php: "La douleur est universelle : on peut affirmer sans crainte que les personnes qui ne souffrent jamais n'existent probablement pas. Depuis que l'humanité existe et que les hommes ont eu l'intuition qu'ils pouvaient atténuer leur souffrance, la douleur a justifié l'invention de milliers – de millions – de remèdes divers et variés... Elle est donc, très logiquement, la première préoccupation d'être du soignant. Un soignant, c'est un individu dont la fonction /la raison d'être est, d'abord, de soulager – d'atténuer ou de faire disparaître la douleur".

stade du récit, la tumeur a été simplement objectivée. Le lecteur en ignore les manifestations et le pronostic. Ceux-ci vont lui être communiqués par la voie d'un chapitre intitulé *Jet d'encre*, dans lequel Martin Winckler cite une synthèse d'articles tirés de traités médicaux.¹⁷

Si nous sommes bel et bien en présence d'une occurrence d'intertextualité, le statut de cette insertion est quelque peu malaisé à déterminer : nous suivrons la définition précédemment évoquée, qui l'apparente à la citation. Elle ne fournit pas les composants indiciels familiers à savoir les guillemets mais présente cependant l'un ou l'autre signe : un changement de police, des crochets – témoins de césures opérées par l'auteur citant dans le texte cité – ou encore une énonciation de la source en notes de fin d'ouvrage. En outre, elle ne subit que quelques modifications pour s'introduire dans le récit, ce qui la rapproche également du genre intercalaire défini par Mikhaïl Bakhtine.¹⁸

Le chapitre *Jet d'encre* s'ouvre sur la rubrique "cancer" à la suite de laquelle sont déclinés toute une série de termes en relation avec cette pathologie et qui parfois réfèrent à d'autres subdivisions. L'énumération s'arrête au terme "larynx" pour renvoyer à la symptomatologie du cancer de cet organe :

"Cancer(s), **1576-1645** – adénoïde, anaplasique, anogénital, bouche (de la), chimiothérapie, côlon (*voir* Côlon, cancer du), diagnostic, estomac (*voir* Estomac, cancer de l'), étiologie, évaluation clinique, évaluation du stade, foie (*voir* Foie, lésion

¹⁷ Voir Ch. Milat, *La Maladie de Sachs* : le réel construit entre les pôles opposés du savoir et de la subjectivité, cit., p. 3 : "En fait, s'il n'a pas reproduit telle quelle la page d'un ouvrage, l'auteur s'est néanmoins inspiré de plusieurs traités, dont il a tiré en quelque sorte la synthèse". L'auteur indique en note de bas de page qu'il a reçu cette information de Martin Winckler lui-même : voir *ibidem*, p. 11.

¹⁸ Cf. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 141-142 : "Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique. [...] Tous ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifiant donc son unité linguistique, et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages".

cancéreuses (sic) du), hémorragie intracrânienne (sic), et incontinence, et métastases (*voir* Métastases), peau (*voir* Peau, cancer de la ; Mélanome malin), perte de poids au cours des, du pharynx, de la plèvre, du poumon, du larynx (*voir* Larynx, cancer du).¹⁹

À première vue cette page, qui ne se fonde pas de manière homogène à la diégèse,²⁰ n'a d'intérêt pour l'histoire qu'en relation avec l'affection de monsieur Guilloux. En effet, ce dernier apparaît de manière extrêmement allusive par la voix de la jeune femme du chapitre précédent qui partage avec lui l'attente du médecin :

“La porte extérieure s'ouvre devant le monsieur qui était arrivé le premier et qui sort, pas très vite, en traînant des pieds, en respirant mal, c'est vrai qu'il n'a pas l'air d'aller très bien, je comprends que tu l'aies gardé longtemps mais ce qui me paraît drôle c'est que je n'avais pas le sentiment qu'il allait si mal que ça avant d'entrer.”²¹

Au travers de ce texte cité, nous voyons au premier abord un renforcement de l'ethos du personnage principal, le docteur Sachs, et par delà de son auteur, tous deux particulièrement rompus à la terminologie scientifique mais aussi un procédé supplémentaire permettant de naturaliser la narration afin qu'elle soit tenue pour vraie.²² Nos observations rejoignent en tout point celles de Christian Milat si ce n'est que ce dernier attribue davantage l'irruption de la réalité au caractère scientifique du chapitre qu'au recours à la citation en elle-même. Or, pour notre part, l'effet de réel qu'engendrent ces quelques pages est à rechercher également dans le

¹⁹ M. Winckler, *La Maladie de Sachs*, cit., p. 322.

²⁰ Voir T. Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, cit., p. 48.

²¹ M. Winckler, *La Maladie de Sachs*, cit., p. 321.

²² Cf. Ch. Milat, “*La Maladie de Sachs*” : *le réel construit entre les pôles opposés du savoir et de la subjectivité*, cit., pp. 3-4 : “En renforçant l'ethos du romancier, l'appel au savoir médical ancre la fiction dans le réel : le lecteur possède les preuves que le texte émane d'un écrivain qui connaît d'expérience le sujet dont il traite, ce qui lui donne la conviction que le contenu de la fiction est conforme à la réalité”.

collage d'un discours non fictionnel opéré par l'auteur au sein de la diégèse.²³

Il apparaît aussi qu'une simple lecture en diagonale suffit à faire comprendre l'extrême gravité du mal dont souffre monsieur Guilloux grâce à quelques mots-clés savamment distillés. Les termes de tumeur, toux, obstruction des voies respiratoires, traitement palliatif jalonnent le chemin pénible que devra emprunter le malade :

“Larynx, abcès, biopsie, cancer – examen anatomopathologique, anémie, biopsie, chimiothérapie, classification physiologique, classification en stades, dépistage, diagnostic, signes cliniques et circonstances de découverte [...]

Le cancer du larynx se manifeste par des signes locaux et des symptômes liés à la croissance de la tumeur, par des signes d'invasion ou d'obstruction des organes voisins (œsophage en particulier), des adénopathies régionales par envahissement des voies lymphatiques et enfin la croissance à distance de métastases liées à une dissémination par voie sanguine... Parmi les signes secondaires à la croissance parenchymateuse ou endobronchique de la tumeur primitive figurent la toux, des hémoptysies, un wheezing et un stridor, une dyspnée ou une pneumopathie (avec fièvre et toux expectorante), résultant de l'obstruction des voies respiratoires... Des *métastases extrathoraciques* (voir ce terme) sont découvertes à l'autopsie dans plus de cinquante pour cent des épithéliomas épidermoïdes, quatre-vingts pour cent des adénocarcinomes. À l'autopsie, on peut trouver des métastases dans pratiquement tous les organes. Pour cette raison, la plupart des malades atteints d'un cancer du larynx auront à un moment quelconque besoin d'un traitement palliatif.”²⁴

Nous nous sommes plus largement interrogée sur la fonction plus spécifique de cette incursion d'un texte scientifique dans le récit et sur les effets qu'elle produit sur le lecteur. En première hypothèse, nous y devinons un procédé habile d'économie narrative pour informer le lecteur de l'évolution de la maladie sans pour autant la lui relater par le menu. Cette stratégie répond à l'idée maîtresse qui sous-tend les différents romans de Martin Winckler : décrire avant tout un combat contre la douleur et expliquer au lectorat les diverses façons d'arriver à vaincre cet ennemi. Un

²³ Voir T. Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, cit., p. 81.

²⁴ M. Winckler, *La Maladie de Sachs*, cit., p. 322.

discours concis, théorique de la souffrance en elle-même suffit puisque l'accent est davantage porté sur les armes à fourbir que sur la cible. Le corollaire de cette thèse se déduit aisément : la première qualité du soignant étant de combattre la souffrance, accorder à cette dernière une place restreinte témoigne du succès de l'entreprise. Et c'est bien ce dont il s'agit dans les romans de Martin Winckler : la plupart des patients qui ont la chance de rencontrer le docteur Sachs et ses semblables ne souffrent pas. Si le monde médical se décline en deux catégories : les soignants et les docteurs, l'univers des patients est calqué sur le même modèle binaire : là, les corps dolents et ici, les corps soulagés.

On pourrait objecter que le langage spécialisé constitue un frein à la bonne compréhension d'un lectorat non averti. Ce chapitre illustrerait en quelque sorte l'usage au sein du corps médical d'une terminologie particulièrement absconse pour les patients. L'incompréhension des champs lexicaux convoqués générant fréquemment chez ces derniers une source d'émotions pénibles supplémentaires. Cette attitude largement répandue est dénoncée au sein des *Trois Médecins*. Nous y faisons la connaissance de Madame Moreno admise à l'hôpital pour un cancer digestif et qui, faute d'explication des termes scientifiques, se sent totalement exclue de la consultation dont elle est le sujet :

“Le lundi vers 11 heures, le grand patron est entré dans la chambre avec une troupe de blouses blanches et, sans me regarder, a soulevé ma pancarte et demandé :

– Est-ce que Mme Merlini – Moreno, excusez-moi...– a passé son transit?

– Elle est programmée pour mercredi.

– Mercredi ? À quelle heure?

– 15 heures.

– Ah, non, il ne faut pas me la mettre à 15 heures, je viens d'avoir un rendez-vous de scintigraphie pour 14h30. Elle a probablement des métas hépatiques, on veut voir si elle n'en a pas ailleurs.

J'ai pensé : *C'est quoi, des métahépatiks?*

– Alors, Monsieur, nous avons un problème : la radio ne pouvait pas la prendre en urgence, il n'y avait plus de rendez-vous libre. Si je décommande le rendez-vous de

mercredi, elle va se retrouver repoussée à vendredi, voire à la semaine prochaine. Est-ce qu'il n'est pas possible de déplacer la scintigraphie ?

– Non, parce que leur planning est très serré, et je tiens absolument à ce que Mme Molina – pardon, Moreno – ait une scintigraphie avant l'intervention.

J'ai pensé : *L'intervention? Quelle intervention?*

– Alors je ne vois pas comment nous allons faire...

– Ça m'est égal. Elle aura sa scinti mercredi après-midi, point final. Débrouillez-vous pour qu'on lui fasse son transit d'ici là ou jeudi au plus tard, je veux montrer son dossier au staff de can... pluridisciplinaire.

Il s'est tourné vers moi et m'a souri.

– Ça va aller, ne vous en faites pas! On s'occupe de vous.

J'ai élevé la main pour lui demander de m'expliquer ce qu'étaient des *métamachins* et une *synti*, mais il est sorti de la chambre tout de suite, suivi par la troupe de blouses blanches.²⁵

Cependant, à la réflexion, la page citée de *La Maladie de Sachs* valent moins par le sens intrinsèque qu'elles renferment que par l'abouchement qu'elles permettent. En effet, c'est de l'irruption du texte cité, renforcée encore par le peu de marques indicielles de ce dernier que naît le travail qui va être imparti au lecteur, celui de collage, de réappropriation du chapitre jusqu'à établir un *continuum* avec la diégèse.

Nous en arrivons ainsi à notre seconde hypothèse : ce chapitre, originellement ente, greffe au sens botanique du terme, devient serviteur du public en lui ouvrant de nouvelles voies de compréhension et de réflexion. Ainsi, derrière le mutisme du corps souffrant décrit par l'écrivain s'exprimerait un message : à l'invisibilité de la souffrance répond son caractère indicible, témoin de l'impossibilité immanente des mots à interpréter les maux. Il y aurait donc une difficulté de l'auteur à traduire ce dont il est le témoin privilégié. En tant que tel, il préférerait s'en remettre à un discours plus normatif et conceptuel qui l'autorise à une exposition dénuée de charge émotive mais qui cependant fait sens au destinataire par la rude confrontation de la citation au texte. Cette insertion apporte au roman de Winckler une force supplémentaire en sollicitant l'imagination et

²⁵ Id., *Les Trois Médecins*, cit., p. 288.

l'expérience du narrataire. Celui-ci peut substituer ses propres mots à la froide rigueur de l'exposition scientifique. En effet, en ôtant de la diégèse la relation pénible des souffrances liées à la pathologie envisagée, le texte cité creuse un espace où le lecteur peut s'engouffrer et exprimer son ressenti, sa façon personnelle d'envisager la souffrance. Ces collages compenseraient en quelque sorte le manque de description du corps dolent en ajoutant au texte une valeur, subjective par essence,²⁶ mais non négligeable et significative : celle que chacun puise dans sa sensibilité.

3. *La maladie et l'image paternelle*

Nous avons relevé l'exemple précédent dans la page intéressant le cancer du larynx dont est atteint monsieur Guilloux dans *La Maladie de Sachs*. Une autre illustration de même nature et de caractéristiques similaires se lit au sein des *Trois médecins*, récit centré sur la formation universitaire de Bruno Sachs.

Le roman est découpé en quelque cent dix-huit chapitres. Nous nous sommes penchée sur celui intitulé *L'article*, que l'auteur désigne par ces mots particulièrement expressifs : "le terrible tableau de la maladie de Charcot", en citant sa source en fin de récit.²⁷ Le texte original a subi des coupures généralement explicites, annoncées par des points entre crochets et d'autres remaniements peu significatifs qui vont dans le sens d'une

²⁶ Cf. S. Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 169 : "Il existe un plaisir de l'intertexte fondé sur la liberté d'établir des parcours personnels dans une littérature résolument posée comme un texte infini".

²⁷ Cf. M. Winckler, *Les Trois Médecins*, cit., p. 515 : "Le terrible tableau de la maladie de Charcot contenu dans « L'article » [...] est adapté d'un texte de Lyonel Rossant et Jacqueline Rossant-Lumbroso publié sur www.doctissimo.com".

légère vulgarisation de l'information. La première partie de l'article est consacrée à la définition et à la symptomatologie de l'affection :

“La sclérose latérale amyotrophique ou maladie de Charcot correspond à l'atteinte des neurones moteurs situés dans la corne antérieure de la moelle et les noyaux moteurs des derniers nerfs crâniens. C'est une affection dégénérative dont la cause exacte est inconnue.

L'incidence en France est de 1 nouveau cas survenant chaque année pour 100 000 habitants.

L'âge moyen de début est de cinquante-cinq à soixante ans, mais peut être plus jeune. La maladie débute en général par un déficit musculaire au niveau des petits muscles de la main, avec des crampes. L'amyotrophie (fonte musculaire) est typique : la main a notamment un aspect creux dit en “main de singe”.

L'atteinte motrice gagne ensuite l'autre membre mais de façon asymétrique. Les membres inférieurs sont également touchés. [...]

Les fasciculations – secousses musculaires arythmiques et asynchrones limitées à une seule fibre musculaire – sont caractéristiques.

La paralysie des muscles de la langue, des lèvres et du pharynx s'installe progressivement avec des troubles de la phonation (voix nasonnée) et de la déglutition. La langue s'atrophie précocement avec de nombreuses fasciculations.

L'atteinte du système nerveux neurovégétatif est fréquente et se traduit par des troubles vasomoteurs au niveau des extrémités avec parfois des impressions de picotements sur la peau.

Il n'y a pas de troubles sensitifs objectifs (à l'exception des crampes et des paresthésies). Les troubles sphinctériens et les escarres sont rares.

L'amaigrissement est net.

Les symptômes les plus gênants sont l'asthénie, les crampes, la constipation, la salivation abondante, les troubles du sommeil, les troubles respiratoires et le syndrome pseudo-bulbaire dont les signes sont:

- *une dysarthrie (difficultés pour articuler) avec voix monotone, traînante, nasonnée et parole saccadée ;*
- *des troubles de la déglutition et de la mastication ;*
- *une abolition du réflexe du voile du palais ;*
- *des troubles de la mimique avec un faciès immobile et des accès spasmodiques de rires et de pleurer sans rapport avec l'état affectif ;*
- *une impossibilité à garder la station debout et à marcher alors qu'il n'y a ni troubles moteurs, ni troubles sensitifs, ni troubles de la coordination des mouvements.*²⁸

Le découpage initial en paragraphes a été gommé, seule une phrase se détache des autres par l'emploi d'une casse particulière :

²⁸ M. Winckler, *Les Trois Médecins*, cit., pp. 261-262.

“L’évolution se fait vers une aggravation progressive, mais qui peut durer de nombreuses années. [...]”

Les fonctions supérieures restent intactes : le malade garde tout au long de l’évolution une lucidité et une conscience indemnes.”²⁹

Elle concerne le maintien des fonctions cognitives du patient tout au long de l’évolution de la maladie. On comprend aisément que cette mise en évidence est une trace de l’auteur qui insiste de cette manière sur le caractère particulièrement éprouvant d’une pathologie qui laisse au malade la conscience intacte de sa déchéance.

Un remplacement quasi systématique des noms de médicaments par leur molécule générique est également relevé. Excepté ces quelques adaptations, le texte source est respecté. L’article se poursuit par l’énumération des traitements médicaux potentiellement capables de soulager le malade. A l’initiale de cette liste, une phrase sommaire annonce la létalité de cette pathologie :

“Il n’y a pas de traitement curatif.

Pour les troubles de la déglutition, il n’y a pas de rééducation spécifique mais certains conseils sont utiles pour améliorer le confort de vie des patients :

- manger chaud ou froid mais jamais tiède ;*
- assécher le plus possible la salivation (tricyclique, collyre atropinique par voie sublinguale), quitte à la provoquer en début de repas en faisant mordre un citron ;*
- tonifier les muscles constricteurs du pharynx en faisant commencer le repas par une glace.*

L’asthénie et l’amyotrophie sont traitées par des injections intramusculaires d’anabolisants ou les corticoïdes.

Les crampes réagissent bien aux dérivés de la quinine.

L’hypertonie musculaire est combattue par les médicaments myorelaxants.

La constipation est traitée par l’association de lactulose, de son et de sorbitol.

Le syndrome pseudo-bulbaire est traité par l’amitryptiline.

Les troubles du sommeil sont dus aux douleurs nocturnes et justifient l’administration de benzodiazépines ou d’antalgiques majeurs (codéine, morphiniques).

²⁹ Ibidem, p. 262.

La rééducation kinésithérapique et orthophonique reste le traitement le plus adapté. Elle ne vise pas à la récupération mais à l'entretien des fonctions restantes.

Les appareillages sont essentiels pour éviter les surcharges fonctionnelles trop importantes : fauteuil roulant, gastrostomie (sonde gastrique insérée dans l'estomac au travers de la peau abdominale) dans les troubles de la déglutition; appareillage respiratoire (intubation, trachéotomie, assistance ventilatoire).

L'hospitalisation est parfois nécessaire pour : l'assistance respiratoire ; la mise en place d'une sonde gastrique...³⁰

Les trois pages que comprend ce chapitre relatent de manière clinique les différentes souffrances auxquelles va tôt ou tard faire face le sujet. Celui dont il est question ici est le propre père de Bruno Sachs, le docteur Bram Sachs. À aucun moment du récit qui parfois tourne autour de la figure paternelle, le lecteur n'est confronté à la description des affres que subit inévitablement le patient. Et pourtant, les prémices de la maladie sont déjà engagées au cours des pages consacrées aux parents du docteur Sachs. Dans un chapitre précédent qui réunissait Fanny Sachs et un neurologue, on apprenait le nom et le pronostic sévère de la pathologie de son époux.³¹ Des prodromes non douloureux étaient notamment évoqués. Pourquoi dès lors taire au sein de la diégèse l'évolution de la pathologie et choisir de la remplacer abruptement par une énumération froide et rationnelle, livrée au détour d'une citation d'un texte scientifique?

Il paraît évident que l'explication de l'incursion du discours scientifique intéresse la page qui annonce le retour au récit et qui clôt le chapitre. L'abandon des italiques indique que le lecteur se trouve propulsé au cœur d'un échange opposant le docteur Bram Sachs et son épouse, les parents de Bruno. Cependant, la coupure est moins nette qu'il n'y paraît à première vue. En effet, le discours médical se termine par une énumération des différentes raisons qui président à l'hospitalisation du patient atteint de sclérose latérale amyotrophique. Deux d'entre elles sont énoncées et trois

³⁰ Ibidem, pp. 262-263.

³¹ Voir ibidem, pp. 151-152.

points de suspension annoncent d'autres indications pertinentes. Ce signe graphique est repris à l'initiale du dialogue, ce qui signifie que le début de la conversation a été délibérément occulté. Nous pensons que la récurrence des trois points lie davantage les deux textes qu'elle n'en marque la césure. Un peu comme si la symétrie du graphisme de la ponctuation facilitait le passage de l'un à l'autre, en harmonisait le *collage*, accordait à la suture une 'finition' esthétique :

“... et, quand tout est foutu, l'isolement du patient pendant son agonie, murmure Bram en reposant la revue. Non, merci ! Je mourrai chez moi.

Il se tourne vers moi.

– Tu m'entends ? Je veux mourir ici.”³²

La reprise du récit apprend au lecteur que l'article qu'il vient de terminer est précisément celui dont le couple s'entretient et qui met Fanny Sachs dans une grande colère à l'égard de son fils. C'est ce dernier qui a instruit son père de l'étiologie et de la physiopathologie de sa maladie par le biais de ce fascicule. Alors que Bram Sachs apprécie cette franchise, fût-elle rude, son épouse la trouve proprement “insupportable”.³³

Ainsi, cette occurrence d'intertextualité peut se lire ici selon une triple perspective : la première et la seconde ont déjà été évoquées précédemment et concernent respectivement l'économie narrative et l'impossibilité des mots à traduire les maux. La troisième, propre à cet exemple, nous est dictée à la fois par la réaction de Bram Sachs qui apprécie le recours à l'article scientifique et par la teneur d'un précédent chapitre dans lequel le lecteur assiste à une discussion entre le couple Sachs. Cet échange met en évidence l'exigence explicite du père de cacher son état de santé à son fils :

³² Ibidem, p. 263.

³³ Cf. ibidem.

“– Cette maladie est mon affaire, pas celle de Bruno. Et ne t’avise pas de faire la moindre allusion à ce sujet.

– Mais il va bien finir par s’en rendre compte!

– Eh bien, ce jour-là, nous aviserons. En attendant, il doit poursuivre ses études sans que rien ne vienne le perturber. [...]

Mais la perspective que Bruno parte deux mois au bout du monde m’angoissait de plus en plus.

– Ne sois pas bête, Fanny! me disait Bram. Il est déjà parti *deux ans*!

– Oui, mais tu n’étais pas malade. Dans quel état te retrouvera-t-il à son retour? Et s’il t’arrivait quelque chose pendant qu’il est en Australie?

– Ça ne serait pas si mal. Je ne sais pas si je tiens à ce qu’il me voie mourir.”³⁴

Cohabitent dans le chef du malade une volonté d’invisibilité de la pathologie mais aussi un besoin de transparence et de connaissance de celle-ci. En injectant dans la diégèse un discours médical, l’auteur permet au personnage principal de respecter les souhaits du vieil homme. Il évacue les descriptions du corps amoindri et dolent par l’utilisation d’un raccourci autorisant le lecteur à se faire une idée mentale assez exacte de ce que l’avenir réserve au personnage de son récit. L’occultation des souffrances sous le voile du discours savant permet à Bram Sachs de conserver la confidentialité de sa fin comme il en avait exprimé le désir. Deux arguments semblent appuyer cette troisième interprétation du texte cité. Tout d’abord, nous avons remarqué que si la maladie de Bram Sachs occupe déjà peu de place dans l’entièreté du récit, l’annonce de son décès relève presque de l’anecdotique, le lecteur apprend la mort de Bram Sachs de manière détournée, marginale (alors qu’il raccompagne une prostituée, un dialogue se noue à la fin de la rencontre) :

“ J’ouvre la portière et je lance :

– T’es un fils à papa, toi, hein ?

Il tourne les yeux vers moi.

– Plus maintenant. Mon père est mort.”³⁵

³⁴ Ibidem, pp. 235-236.

³⁵ Ibidem, p. 330.

Le chagrin de Bruno est palpable, mais presque invisible, seules quelques infimes touches le dévoilent. Tout se passe comme si la diégèse ne se nourrissait que de la vie de Bram Sachs afin d'en conserver une image parfaitement intacte et conforme à ses souhaits: maladie et mort en sont ainsi écartées.

Au surplus, nous avons pointé une autre évocation de la sclérose latérale amyotrophique dans un roman de Martin Winckler paru en 2012, *En souvenir d'André*. Dans ce dernier, l'auteur aborde la maladie dégénérative en incorporant cette fois au récit les différents symptômes dont souffre le malade sans recours à la citation. Cette différence d'approche narrative nous a interpellée. Pour notre part, elle tient à la volonté de l'écrivain d'éviter l'écueil de la désapprobation de son lectorat. En effet, l'apaisement de la douleur qui parcourt sa production littéraire est évidemment admis par le commun des mortels qui s'identifie au corps souffrant. L'introduction du texte scientifique n'a pas d'incidence sur la compréhension de cette problématique. Comme nous l'avons noté, le lecteur, même très peu averti, saisira aisément que le personnage dont on parle est atteint d'une grave pathologie qui exige le soulagement immédiat. En revanche, *En souvenir d'André* est essentiellement basé sur la légitimité que le narrateur accorde à l'euthanasie. Même si cette démarche soulève de nombreuses questions éthiques, il reste que ce roman possède une forte dimension argumentative. Il était donc indispensable que les prémisses soient parfaitement posées afin de démontrer l'utilité de la mort assistée, sujet beaucoup plus controversé que l'atténuation de la souffrance. En introduisant dans la fiction un élément du réel, d'une froideur et d'une objectivité sans égales, le risque de désarçonner le lecteur était d'une importance non négligeable et avec lui celui des restrictions d'adhésion à cette pratique. Ici la description de la maladie au sein de la diégèse permet

d'inclure une certaine dose de *pathos*, nécessaire à renforcer l'assentiment du narrataire :

“André avait dix ans de plus que moi.

Il souffrait d'une maladie inexorable. Sans traitement, sans espoir. Ses fibres musculaires mouraient l'une après l'autre. D'abord, il avait eu du mal à lever les bras. Il avait dû tenir sa tasse de café à deux mains pour la porter à ses lèvres. Et puis il avait eu des difficultés à marcher. Un jour, il avait fallu couper ses aliments, puis lui donner à la cuillère une nourriture mixée. Bientôt, il serait incapable de serrer la main de sa femme ou d'un de ses enfants, de faire le moindre geste, de parler, de boire et même de respirer.

Il avait réussi à rester chez lui. Il en avait les moyens. Il était médecin.

Nous avons travaillé dans le même service, nous étions très amis, à l'époque. Quand il a fait appel à moi, je ne l'avais pas revu depuis de nombreuses années. Je ne savais pas qu'il était malade. Déjà, il avait beaucoup de mal à déglutir. Il avait une peur grandissante d'étouffer dans son sommeil et, pire encore, de se réveiller un matin le cou troué par une canule de respirateur, l'abdomen branché sur une pompe à bouillie.

Il parlait encore, avec difficulté. Il disait... [...]

Je ne veux pas mourir en voyant ma poitrine se soulever contre ma volonté, je ne veux pas entendre la machine respirer à ma place. Je veux pouvoir dire au revoir à ma famille. Avec ma bouche, avec mes lèvres, avec ma gorge.”³⁶

Dans le même temps, cette disparition de la citation dans un récit intéressant un ami corrobore la troisième hypothèse que nous avons émise à savoir la volonté de pudeur et de respect vis-à-vis d'un malade particulier, la figure paternelle. L'appel au discours scientifique crée alors la distance nécessaire qui voile une réalité trop intime ne tolérant pas le partage.

Nous avons suggéré trois voies d'explication de l'irruption du discours scientifique dans la diégèse. Celles-ci peuvent se combiner ou s'appréhender de manière singulière. Quel que soit le chemin suivi, il nous semble clair que les différentes citations dans le récit ouvrent le narrataire à de multiples interprétations, nuances et explorations potentielles. Les

³⁶ Id., *En souvenir d'André*, Paris, P.O.L., 2012, pp. 73-74.

associations que ces entes ne manquent pas de suggérer enrichissent de manière globale la compréhension et la lecture personnelle de l'œuvre.

4. *La citation courte dans "Les Trois Médecins"*

Les citations courtes présentent ces mêmes caractéristiques bien que les relations entre A_1 et A_2 y soient discrètement plus marquées que dans les textes cités. Ainsi, excepté trois occurrences, seules les références de l'auteur cité sont explicitement présentes même si certaines réfèrent à un personnage fictionnel. La source textuelle est plus rarement indiquée (une occurrence dans *Les Trois Médecins*, trois dans *La Maladie de Sachs*). Ces citations portent généralement l'accent sur la valeur de répétition qu'Antoine Compagnon qualifie d'«*image*»,³⁷ celle de similarité, d'illustration de la pensée du citateur. Elles sont indifféremment présentées entre guillemets ou sans indice de ponctuation et ne possèdent pas de police d'écriture particulière si ce n'est une légère diminution de la taille. Leur place stratégique, la mention de l'auteur ou de la source indiquent cependant clairement leur statut de citations. Nous les avons appréhendées selon un angle double : le premier analyse le rapport existant entre la citation et le récit qu'elle ouvre et le second s'attache à mettre en évidence une certaine progression des différents textes cités à l'intérieur du texte citant. Cette dernière imprime à la diégèse une scansion qui éclaire de son rythme l'entièreté du récit.

³⁷ Cf. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, cit., p. 79 : «Lorsque les deux *relata* de la citation sont exclusivement A_1 et A_2 , l'auteur cité et l'auteur citant, la répétition sera évaluée comme *image*, une icône pour laquelle la similarité entre le signe et l'objet est telle que le signe représente ou imite les propriétés ou qualités élémentaires de l'objet».

Le Trois Médecins sont divisés en parties mentionnant les différentes disciplines médicales apprises, leur programme et les dates d'années d'étude qui y ont été consacrées. À l'intérieur de chacune d'entre elles, des chapitres viennent parachever le cloisonnement. Cette structure dote l'ouvrage d'une double linéarité : celle de la gradation des matières enseignées et du savoir acquis associés à l'évolution du temps d'étude qui leur a été imparti. Nous tenterons de montrer que cette architecture est soulignée par l'incursion du texte cité dans le déroulement de la lecture.

Les deux premières citations sont écrites sur la même page, à l'orée du récit entre l'avertissement et la dédicace. Dépourvues de guillemets, leur statut de répétition ne fait néanmoins aucun doute ; elles reprennent très fidèlement les paroles d'une chanson de l'album *Double Fantasy* de John Lennon et Yoko Ono pour l'une et un extrait du *Mythe de Sisyphe* d'Albert Camus pour la seconde :

"Life is what happens to you while you're busy making other plans.

John Lennon

Sentir sa vie, sa révolte, sa liberté, et le plus possible, c'est vivre, et le plus possible.

Albert Camus".³⁸

Leur position indique qu'elles intéressent l'entièreté du récit et leur octroie le privilège de donner en quelque sorte la note sur laquelle celui-ci va se jouer. Selon la bibliothèque personnelle du lecteur, leur sens revêtira différentes nuances. Les deux citations possèdent un sens très générique qui présente une histoire de vie (thème commun aux deux propositions citées) déclinée en quelques mots-clés : liberté, révolte et imprévu, trois notions largement dominantes dans le récit. Ayant en quelque sorte introduit la diégèse, elles en disparaîtront et la laisseront se dérouler en toute

³⁸ M. Winckler, *Les Trois Médecins*, cit., p. 9.

autonomie. Il faudra attendre les dernières parties pour qu'elles réapparaissent. La citation se lit cette fois sous la forme de six vers écrits par Mama Béa Tekielski, auteur compositeur interprète française :

«*« La vie la vie la vie que faisons-nous de notre vie
La vie la vie la vie oh, la vie
Faudrait savoir
Faudrait pouvoir
Faudrait pouvoir vivre sa vie »*
Mama Béa Tekielski³⁹»

Bien que les guillemets soient de rigueur, la référence de l'extrait n'est pas mentionnée. Une brève recherche nous apprend que la chanson dont est tiré ce passage s'appelle *La Vie*. Le même thème se retrouve ainsi en écho aux limites du roman. Il apparaît cette fois en exergue d'un chapitre qui liste les différentes étapes que suppose la vie de médecin ainsi que les inévitables choix que ce dernier pose à chaque passage. Le texte cité renferme avec concision toutes les potentialités que la reprise de la diégèse exploite et exemplifie.

Deux occurrences de citations intéressent encore l'extrême fin de l'ouvrage. La première occupe l'ouverture de la dernière partie qui concerne la *Thèse* (cette dernière, au contraire des précédentes études qui se déroulaient en une, voire deux années, s'étend sur une durée de vingt-trois ans). La parole citée, placée entre guillemets, est attribuée à David Pencheon, directeur de l'unité de développement durable du National Health Service d'Angleterre et clinicien. Elle clôture les trente années d'études décrites dans l'ouvrage par un constat sinon déroutant du moins décevant : «*« Les mots les plus importants dans la formation d'un étudiant en médecine sont au nombre de trois : I dont know. »* (« Je ne sais pas. »)

³⁹ Ibidem, p. 486.

David Pencheon”.⁴⁰ Cette affirmation sera le fil rouge du dernier paragraphe dans lequel Bruno Sachs prépare un discours qu’il doit tenir devant un auditoire de faculté. Elle réapparaîtra à différentes reprises, cadencant la trame de ses idées, leur imprimant sa structure significative :

“ [...] soigner ça n’est pas une question de compétence ou d’éthique ou de titres [...] soigner c’est s’avancer vers l’autre car c’est l’autre qui nous apprend, c’est l’autre qui nous dit où est la souffrance, où est le soulagement [...] Comment leur dire que soigner, c’est comme vivre, ça n’attend pas qu’on ait appris, ça se fait tout de suite.”⁴¹

Enfin, l’ultime texte cité sans guillemets intéresse un producteur, réalisateur et scénariste américain auquel on doit la série télévisée *Angel* : “*Si nos actes n’ont pas de sens, nos actes nous donnent un sens.* Joss Whedon, *Angel*”.⁴² L’intérêt de Martin Winckler pour les séries américaines est bien connu et nous y reviendrons ultérieurement. C’est le seul cas dans ce roman où la source de l’extrait accompagne le nom de l’auteur. La citation annonce le chapitre final *Post-scriptum* qui ne contient qu’un paragraphe présentant une version remaniée du serment d’Hippocrate, rédigé à la première personne du pluriel et prétendument prêté collégialement par Bruno Sachs et trois de ses amis. Que la variante soit fidèle ou non à la source originale a peu d’incidence, ce qui importe ici est la valeur initiatique de ce serment qui marque le passage crucial du statut d’étudiant à celui de médecin. Ce changement symbolise également celui qui s’opère au sein même de la diégèse. En effet, *Les Trois Médecins* se posent en un récit où le non-sens de la vie, introduit dès les deux premières citations et repris quelque sept cents pages plus loin par deux autres textes cités, trouve un terrain hautement exemplatif. Par la magie de

⁴⁰ Cf. *ibidem*, p. 501.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 505-506.

⁴² Cf. *ibidem*, p. 511.

la dernière citation qui comprend la source textuelle et penche vers une valeur de répétition d'*icône*, ce roman va s'ouvrir vers un avenir beaucoup moins sombre qui fait la part belle au sens de nos actes et à la dénonciation de leur absurdité.

Le lecteur attentif remarquera ainsi que le recours au texte cité en des points cruciaux du récit synthétise en quelques lignes la leçon qui se dégage de la diégèse. La citation épouse la forme du roman tout en lui conférant quelques points de lumière, véritables saillies de significations, qui en soulignent le relief.

5. Les citations en exergue de “*La maladie de Sachs*”

Cette technique narrative est également à l'œuvre dans *La Maladie de Sachs* dans lequel le texte cité est harmonieusement disséminé. La citation apparaît de manière récurrente à l'orée des parties correspondant aux différentes étapes d'une consultation médicale. Elle n'est annoncée ni par un changement de police ni par une mise entre guillemets. On la découvre initialement en exergue de la seconde partie *Antécédents* sous la forme d'un dialogue comique probablement de source populaire : “– Tiens! Vous allez à la pêche? – Non, je vais à la pêche. – Ah, bon! Je croyais que vous alliez à la pêche (Vieille histoire de fous)”.⁴³ Aussi le texte est cité sans référence à l'auteur ni au texte, si ce n'est la vague communication “vieille histoire de fous”. À travers cet échange humoristique, c'est à nouveau le thème de l'absurde que l'on retrouve ici qui, couplé à celui de l'ironie, imprimera au récit son tempérament. Cette dernière sera le dénominateur commun des cinq citations suivantes. Elle dénoncera

⁴³ Cf. Id., *La Maladie de Sachs*, cit., p. 71.

essentiellement l'omnipotence de l'autorité médicale qui s'attache à la maladie tout en négligeant le malade et sa douleur.

Ainsi, quelque cent pages plus loin, épousant la progression des parties, l'auteur cite à l'initiale de celle qui s'intitule *Examen clinique* un bon mot de Sacha Guitry sans autre renvoi textuel : "Par un juste retour des choses, le médecin se laissa tomber dans son siège en soupirant : « Mes malades me tuent. » Sacha Guitry".⁴⁴ Sa signification est à peine voilée : si le médecin s'exprime en langage symbolique, le "retour des choses" lui, concerne le langage factuel, l'auteur cité aimant à jouer sur les deux registres pour faire éclore l'ironie. Quant à l'auteur citant, il insiste sur cette valeur de similarité de la répétition tout en convertissant le symbolisme du texte cité en imaginaire, ce qui permet à l'accusation d'être nettement plus admissible.

Enfin, cette recevabilité l'autorise à poursuivre le maillage de cette image d'ironie avec celle du non-sens de la vie que l'on retrouve dans la troisième citation tirée de *L'Ecclésiaste*, livre biblique où la vanité existentielle est largement soulignée : "Et accroître sa science, c'est accroître sa peine. L'Ecclésiaste"⁴⁵ (notons que cette parole est délivrée à l'entrée de la partie intitulée *Examens complémentaires* d'où on peut inférer la notion d'accroissement du savoir). Or, celle-ci reprise au sein du texte cité est immédiatement reliée à celle d'extension de la peine. L'auteur n'étant pas mentionné puisqu'il est à ce jour encore inconnu, la relation qui se noue se déplace insensiblement vers celle unissant le texte cité et l'auteur citant. Nous sommes dans une valeur de répétition pour laquelle "la similarité entre le signe et l'objet ne concerne que des relations entre les

⁴⁴ Cf. *ibidem*, p. 153.

⁴⁵ Cf. *ibidem*, p. 227.

éléments qui les composent respectivement”⁴⁶ Ces filiations apparaissent clairement : en plaçant cette citation juste en dessous de la partie intéressant les examens complémentaires, l’auteur suscite à la fois l’ironie et le non-sens. À quoi bon aller de l’avant dans la connaissance puisque cela ne peut qu’engendrer une douleur supplémentaire? Souffrance inéluctable infligée par la conscience cruelle des limites de la science, toujours en butte à la finitude humaine. Ce qui n’est pas sans rappeler la citation de David Pencheon sur l’humilité dont doit impérativement faire preuve tout médecin....

Dans le même esprit de similitude avec *Les Trois Médecins*, on remarque également un recours aux sources télévisuelles. Il s’agit cette fois de la quatrième citation qui engage la partie *Diagnostic*.⁴⁷ Elle provient de la série policière *Law & Order*, particulièrement prisée par Martin Winckler si l’on se reporte à l’*interview* de ce dernier réalisée par Herbert Lottman du “Publishers Weekly” : “La principale différence entre Dieu et un médecin, c’est que Dieu ne se prend pas pour un médecin. *Law & Order*”.⁴⁸ Le rapprochement entre Dieu et médecin dégage une audacieuse ironie : si Dieu ne se prend pas pour un médecin, le corollaire implicite de la proposition est quelque peu interpellant et largement illustré au sein de la diégèse. Nous touchons là un des thèmes principaux chers à l’auteur : la différence entre les docteurs, convaincus de la toute-puissance de leur savoir et les soignants, voués corps et âme au soulagement des malades et conscients des limites de leur connaissance.

⁴⁶ Cf. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, cit., p. 79.

⁴⁷ Cf. M. Winckler, *La Maladie de Sachs*, cit., p. 411.

⁴⁸ Cf. H. R. Lottman, *Martin Winckler. Notes of a French Doctor*, cit., p. 42 : “Even before his exchange year, he thought he knew a lot about America thanks to comic books, detective stories and movies ; today, he is an authority on American prime-time series such as *E. R.* He’s so much an authority on another series, *Law and Order*, that the article he wrote on the show and its producer for a French magazine was translated into English for *Law and Order*’s Web site”.

La même raillerie grinçante parcourt l'avant-dernière citation qui reprend le thème du médecin tueur tel que décliné auparavant par Sacha Guitry. Cette citation mentionne à la fois le nom de l'auteur et le titre, références probablement fantaisistes :

“Le capitaine me toisa et, posant la main sur la crosse de son arme, me lança d'un air hautain :

– Docteur, je tue un homme à cinquante pas.

Montrant les dents, je répondis :

– Mon capitaine, à bout portant je ne rate personne!

Abraham Crocus, *Paroles perdues*”⁴⁹

Nous appuyant sur l'épreuve d'acceptabilité – et non de vérité – à laquelle est soumise la citation, nous retenons que la double source induit une valeur de répétition d’“icône” qui qualifie le citateur lui-même. Il suffit de lire le titre de la partie à l'aune du contenu de la citation pour apprécier la portée de l'ironie que l'auteur a délibérément suscitée. Ouvrir la section *Traitement* par un texte vantant l'aptitude des médecins à tuer leur patient ne peut qu'éveiller l'attention du lecteur envers les différentes dérives médicales relatées dans le récit.

Quant à l'ambiguïté de la dernière citation attribuée à Raphaël Marcœur, elle convoquera également la curiosité du narrataire : “Et quand tout sera fini, je vivrai. Raphaël Marcœur”.⁵⁰ L'auteur cité est assurément imaginaire, sorti des *Cahiers Marcœur*, le premier roman de Martin Winckler.⁵¹ Deux systèmes apparemment distincts sont présents, dans

⁴⁹ M. Winckler, *La Maladie de Sachs*, cit., p. 379.

⁵⁰ Cf. *ibidem*, p. 441.

⁵¹ Voici, brossées en gros traits, quelques caractéristiques du personnage de Raphaël Marcoeur apparaissant dans le roman expérimental de Winckler, inédit à ce jour : “Il apparaît comme un insaisissable écrivain qui ne cesse d'écrire partout où il se trouve, sur toutes sortes de supports, mais principalement des cahiers qu'il abandonne systématiquement une fois remplis” (cf. M. Lapprand, *Trois pour un: une lecture*

lesquels A_1 équivaut à A_2 tous deux référant au même auteur, celui des textes $T_1 \neq T_2$. Nous sommes, à notre sens, aux frontières de l'auto-citation⁵² dans la mesure où il n'y a pas de renvoi explicite de l'auteur à son propre discours sous la forme d'un discours rapporté ('j'ai dit') et qu'une connaissance minimale de l'oeuvre wincklérienne est requise⁵³ pour établir le lien entre les deux systèmes. Si l'on examine le texte cité dans son rapport au texte citant, en négligeant l'auteur commun, la valeur de répétition est celle du "symbole" qui privilégie l'interprétation.⁵⁴ Celle-ci peut-être double : en l'analysant dans le cadre strict de l'annonce du paragraphe, elle renvoie à l'intitulé de celui-ci, *Pronostic*, dernière étape de la consultation médicale qui suppose la guérison ou la condamnation du patient. La seconde partie de la citation, "je vivrai", répond ainsi de manière optimiste à la question sous-jacente qui se cache derrière le titre conjectural.

Un second angle d'approche peut également être retenu : la citation placée stratégiquement en fin de récit référerait à l'ensemble de ce dernier. Cette fois, c'est la première proposition de la citation qui prend ici toute sa valeur "et quand tout sera fini", le "tout" renvoyant à l'ensemble des difficultés que Bruno Sachs dénonce dans l'exercice de sa profession et qui engendrent son mal-être, sa maladie. Néanmoins les différents obstacles semblent avoir une finitude : que ce soit par une résolution personnelle ou

évolutionniste de l'oeuvre de Martin Winckler, Préface d'A. Roche, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 33).

⁵² Voir A. Rabatel, *Les auto-citations et leurs reformulations: des surassertions surénoncées ou sousénoncées*, dans "Travaux de linguistique", 52, 2006, pp. 71-72.

⁵³ Voir J. M. López Muñoz, J. Manuel, S. et L. Rosier, *Autocitation et genres de discours, quelques balises*, dans *L'Autocitation*, eds. Idd., dans "Travaux de linguistique", 52, 2006, p. 16.

⁵⁴ Cf. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, cit., p. 78 : "Le symbole est un signe déterminé par son objet seulement dans le sens où il sera interprété ; c'est un signe qui est relié à l'objet par la force d'une idée ou d'une loi, sans qu'il possède quelque caractère physique de l'objet ni qu'il en indique l'existence".

par un arrêt de la profession, l'espoir est relancé par la seconde proposition reprise en écho dans le paragraphe qui précède directement l'épilogue. La parole y est donnée à un confrère de Bruno Sachs auquel ce dernier a proposé un partage de la clientèle et qui conclut en ces termes : "Qu'on le veuille ou non, on est toujours médecin. Mais on n'est pas tenu de le faire payer aux autres, et on n'est pas, non plus, obligé d'en crever".⁵⁵ Quelle que soit l'hypothèse retenue par le lecteur, cette auto-citation ou "*forme de coïncidence*",⁵⁶ présente une dynamique de renforcement du système citant qui se voit ainsi doublement avalisé. La position finale de l'auto-citation et sa valeur d'argumentation en font l'acmé d'un récit qui, à l'instar des *Trois Médecins*, se termine par une note confiante.

6. Conclusion

Comme nous avons tenté de le démontrer, les citations contribuent substantiellement au sens de l'ouvrage. Sous forme de longs textes cités, elles participent activement à la diégèse, faisant naître de la confrontation du texte citant au texte cité une brèche par laquelle le lecteur peut s'engouffrer et se réapproprier selon sa sensibilité la trame du récit. En citations de quelques lignes, elles scandent le roman, déroulant de point en point un fil d'Ariane. Au lecteur de s'en saisir, il le mènera vers une voie d'interprétation dont sa bibliothèque personnelle assurera la variable.

Ainsi, nous rejoignons la pensée de Roland Barthes⁵⁷ en observant que les récits de Winckler apparaissent comme des tissus faits de fils

⁵⁵ Cf. M. Winckler, *La Maladie de Sachs*, cit., p. 469.

⁵⁶ Cf. A. Rabatel, *Les auto-citations et leurs reformulations: des surassertions surénoncées ou sousénoncées*, cit., p. 76.

⁵⁷ Voir R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, pp. 100-101.

hétéroclites qui accentuent chacun la trame principale de l'étoffe. À celui qui les porte d'en apprécier la beauté.



IRENE RANZATO

**“YOU’RE TALKING LIKE THE COMPUTER IN
THE MOVIE”. ALLUSIONS IN AUDIOVISUAL
TRANSLATION**

1. Introduction

This article relates to culture specific, source text allusions and to the way the problem of their translation has been discussed in Translation Studies and in Audiovisual Translation¹ in particular. Although the term ‘allusion’ is given a considerable latitude by scholars, Ritva Leppihalme, in her influential book on translating allusions, uses it in the sense of a “pre-formed linguistic material² in either its original or a modified form, and of proper names, to convey often implicit meaning”.³ The author’s focus is

¹ For an assessment of this fertile branch of Translation Studies, see F. Chaume, *Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation*, in “Meta”, 49, 2004, pp. 12-24.

² See H. Meyer, *The Poetics of Quotation in the European Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1968.

³ Cf. R. Leppihalme, *Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions*, Clevedon, Multilingual Matters, 1997, p. 3.

less on allusions as a literary phenomenon and more on them as a translation problem requiring the use of appropriate translation strategies. The present contribution will share the same translational perspective.

In terms of definitions, the proximity of the concept of allusion to that of culture specific (or culture-bound) term cannot be overlooked. Riina Kosunen and Susanne Väisänen consider culture-bound terms as a form of allusion, and Yves Gambier discusses examples of allusions that could also be classified as culture-specific items.⁴ For her part, Minna Ruokonen considers that

“On the whole, it seems that the overlap between the three concepts of allusion, quotation and culture-specific item is more of a question of delimitation (keeping the material manageable) than of definition (establishing essential differences between the concepts).”⁵

Although Leppihalme awards the term allusion a considerable scope, making it coincide in fact with culture specific terms, it is also true that the focus of her study appears to be literary references. Without theoretically excluding other objects (i.e. commercial products, celebrity names etc.), the term allusion is preferred, in the studies on this subject, when it is referred to more complex intertextual elements and concepts.

The present contribution will consider allusions which in either an overt or covert form are contained in dramatic dialogues and in visual elements in television shows, as well as the way they were translated into Italian for the specific purpose of dubbing. A quantitative and qualitative

⁴ See R. Kosunen – S. Väisänen, *Kääntämisen opetussanasto*, Turku, University of Turku, 2001 and Y. Gambier, *Traduire le sous-texte*, in *Langage et référence. Mélanges offerts à Kerstin Jonasson à l'occasion de ses soixante ans*, ed. by H. Kronning e. a., Uppsala, Uppsala Universitet, 2001, pp. 223-235.

⁵ M. Ruokonen, *Cultural and Textual Properties in the Translation and Interpretation of Allusions: An Analysis of Allusions in Dorothy L. Sayers' Detective Novels Translated into Finnish in the 1940s and the 1980s*, PhD Thesis, Turku, University of Turku, 2010, p. 34.

analysis of allusions has been carried out on the basis of a substantial *corpus* of television programmes selected and categorised by the author following a Descriptive Translations Studies⁶ paradigm.

2. The 'corpus'

The main criterium which guided the selection of the material to include in the analysis was the need of a sufficiently large *corpus*, necessary to evince norms, trends, tendencies or regularities in translation following the Tourian paradigm which recommends studies to be carried out on large and varied corpora. Not only should the *corpus* be large but it should cover various genres, contain a substantial number of episodes, and possibly involve different adapters.

The series included in the *corpus* are different in genre, origin and prospective audiences: *Friends* (David Crane and Marta Kauffman, 1994-2004) is an American sitcom which ran on the channel NBC in the United States from September 22, 1994 to May 6, 2004 and whose main plot is very simple, revolving around a group of New York City friends and their way of coping with reality and growing up (six seasons analysed for a total

⁶ At a time in which Translation Studies was decidedly marked by source-orientedness, the work of Gideon Toury in the 1980s and of Itamar Even-Zohar before him contributed to deviate the course of this newly-founded discipline towards an attention and emphasis on the target text. In order for the discipline of Translation Studies to stand on more solid scientific grounds and to be able to study more thoroughly this reciprocal interplay of influences between source text (and culture) and target text (and culture), Toury advocates the need for a methodology and research techniques which go beyond sets of isolated and randomly selected 'examples' and study regularities of translational behaviour by analysing a substantial corpus of purposefully selected material. Toury's advocacy of the descriptive approach generally associated to his name and in particular his notion of norms have had a huge influence on Translation Studies, supporting the most active research programme in this field to date. See G. Toury, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute of Poetics and Semiotics / Tel Aviv University, 1980 and Id., *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, John Benjamins, 1995.

of 145 episodes of about twenty-two minutes per episode); *Life on Mars* (Matthew Graham, Tony Jordan and Ashley Pharoah, 2006-2007) is a British Police procedural which inserts elements of science fiction into a traditional detective story, broadcast by BBC One in Britain between January 2006 and April 2007 (two seasons analysed for a total of sixteen episodes of sixty minutes per episode); *Six Feet Under* (Alan Ball, 2001-2005) is an American drama series created by well known scriptwriter Alan Ball, broadcast by HBO from June 2001 to August 2006: one of the finest examples of auteur television and the object of several academic film studies,⁷ it deals with potentially disturbing contents and is centred on the life of a family of undertakers (two seasons analysed for a total of twenty-six episodes of sixty minutes per episode).

3. *Culture Specific Elements and Allusions: Definitions and Boundaries*

The first problem in defining a culture specific reference derives from the fact that, in a language, everything is practically culture specific, including language itself.⁸ Relatively few scholars in Translation Studies, and even less in Audiovisual Translation, offer systematic definitions of

⁷ See, among others, *Six Feet Under TV To Die For*, eds. K. Akass and J. McCabe, London, I. B. Tauris & Co, 2005; L. Buonomo, *Six Feet Under. La morte è di casa*, in "Ácoma", 36, 2008, pp. 110-121; R. Bury, *Setting David Fisher Straight: Homophobia and Heterosexism in 'Six Feet Under' Online Fan Culture*, in "Critical Studies in Television", 2008, 3 (2), pp. 59-79; *Considering Alan Ball: Essays on Sexuality, Death and America in the Television and Film Writings*, ed. T. Fahy, Jefferson & London, McFarland & Company, 2006; *The Essential HBO Reader*, eds. G. R. Edgerton and J. P. Jones, Lexington, The University Press of Kentucky, 2009; *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, eds. J. McCabe and K. Akass, London, I. B. Tauris, 2007.

⁸ See J. Franco Aixelà, *Culture-specific Items in Translation*, in *Translation Power Subversion*, ed. by R. Alvarez and M. C. Africa Vidal, Cleveland & Philadelphia, Multilingual Matters, 1996, pp. 56-57.

culture specific references. In what follows, an overview is offered of the most relevant positions relative to those elements which have been defined using a vast array of terms: culture specific, culture bound references / elements / terms / items / expressions, *realia*, allusions, or, more generally, cultural references. Although allusions are usually considered a specific form of cultural elements, it is important to remember, as noted above, that the two terms often coincide in the relevant literature on the subject.

One of the earliest scholars who attempted to pinpoint the characteristics of culture specific terms and expressions is A. M. Finkel, for whom these elements "stand out from the common lexical context, they distinguish themselves for their heterogeneity, and consequently they require a reinforcement of attention in order to be decoded".⁹ Only a few years later, Sergej Vlahov and Sider Florin, defining more precisely the nature of culture specific references, which they termed *realia*, offered a now classical definition:

"[...] words (and composed locutions) of popular language which constitute denominations of objects, concepts, which are typical of a geographical environment, of a culture, of the material life or of historical-social peculiarities of a people, a nation, a country, a tribe, and which thus carry a national, local or historical colouring; these words have not precise equivalents in other languages."¹⁰

⁹ Cf. A. M. Finkel', *Ob avtoperevode*, s. l., TKP, 1962, p. 112. Citato in traduzione italiana in B. Osimo, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2003², p. 65: "escono dal testo lessicale comune, si distinguono per la loro eterogeneità, e di conseguenza esigono un rafforzamento dell'attenzione per essere codificate".

¹⁰ S. Vlahov – S. Florin, *Neperovodimoe v perevode. Realii*, in "Masterstvo perevoda", 6, 1969, p. 438. Citato in traduzione italiana in B. Osimo, *Manuale del traduttore*, cit., p. 64: "parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che costituiscono denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storico-sociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico; queste parole non hanno corrispondenze precise in altre lingue".

Culture specific terms could be included in the wider group of ‘untranslatable’ words, as Leemets defines them:

“Every language has words denoting concepts and things that another language has not considered worth mentioning, or that are absent from the life or consciousness of the other nation. The reasons are differences in the ways of life, traditions, beliefs, historical developments – in one word, the cultures of the nations. Also, differences can be observed on conceptual level. Different languages often nominate concepts from different viewpoints, and they also tend to classify them slightly differently.”¹¹

Although Leemets focuses more generally on all lexical gaps between two languages, her emphasis on culture makes the quotation perfectly suitable to culture-bound material.

Jean-Pierre Mailhac, on the other hand, is more specifically concerned with the nature of culture specific elements which he defines even more interestingly by stating that: “by cultural reference we mean any reference to a cultural entity which, due to its distance from the target culture, is characterized by a sufficient degree of opacity for the target reader to constitute a problem”.¹² This definition is particularly useful because by referring to the degree of opacity Mailhac emphasises how the interpretation of cultural references is characterised by a varying degree of subjectivity. His mentioning of the distance between target culture and source culture indicates the relativity of the concept, which is the main cause of the difficulty in finding univocal and unambiguous strategies for the translation of these references.

¹¹ H. Leemets, *Translating the “Untranslatable” Words*, in *Papers Submitted to the 5th EURALEX International Congress on Lexicography*, ed. by H. Tommola, K. Varantola, T. Salmi-Tolonen and J. Schopp, Tampere, University of Tampere, 1992, p. 2, p. 475.

¹² Cf. J.-P. Mailhac, *The Formulation of Translation Strategies for Cultural References*, in *Language, Culture and Communication in Contemporary Europe*, ed. by C. Hoffmann, Clevedon, Multilingual Matters, 1996, pp. 133-134.

Another scholar who refers explicitly to the problem these items constitute in translation is Javier Franco Aixelá for whom these references are

“ [...] those textually actualized items whose function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this problem is a product of the non-existence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text.”¹³

His definition clearly states how the translation problems may stem from two different situations: an objective one (the “non-existence of the referred item”) and a relative one (the “different intertextual status” of the target text respect to the source text). The latter situation is relative as the intertextual status keeps shifting and varying, because the relationship between two cultures can change in a very short period of time. In other words, because of their dynamic nature, “no two elements retain the same relationship over a sufficient period of time”.¹⁴ Hence, the translation strategies used at some point in time may not be appropriate at other time.

The problems of translating culture specific elements are also underlined by the already cited Leppihalme. This author prefers to refer to a particular set of culture specific elements, allusions, which may create a culture “bump” to the translators, that is, a small-scale culture shock which may cause problems in finding the right cultural equivalent. The great quantity of examples Leppihalme provides shows that what she means by allusions is a wide range of possibilities from simple quotations (which may or may not be obscure to the target culture or even the source culture) to more oblique hints. An important aspect of allusions is literature’s ability

¹³ J. Franco Aixelà, *Culture-specific items in translation*, cit., p. 58.

¹⁴ Cf. *ibidem*, p. 57.

“to create new literature out of the old”,¹⁵ that is to say, to involve the reader in a recreation by alluding to partly hidden meanings that the readers should be able to get and then use in order to achieve a deeper knowledge of the work. Since the 1980s, the growing interest of researchers in audience reception and in the role of the reader, has made this a particular relevant point.¹⁶ Readers who recognise a creative allusion, i. e. an allusion which has not become stereotyped because of too many repetitions, attain a deeper understanding of a text, which means that they are in some way participating in its creation and can consequently feel a sense of fulfillment because they feel part of a restricted circle of readers who are on the same wavelength as the author.¹⁷ As John Anthony Cuddon also states:

“It is often a kind of appeal to a reader to share some experience with the writer [...] . When using allusions a writer tends to assume an established literary tradition, a body of common knowledge with an audience sharing that tradition, an ability on the part of the audience to ‘pick up’ the reference.”¹⁸

This definition also supports my view that the term allusions is privileged when made in connection with literary or, more broadly, artistic works. In other words, the term allusion, rather than culture specific reference, is preferred when it is referred to more complex intertextual elements and concepts than those taken from everyday life, i.e. to the words from a speech of a politician rather than to the politician himself / herself, or to an oblique reference to a film or novel character rather than to their author. Allusions create two kinds of links in the extratextual world: they

¹⁵ Cf. A. L. Johnson, *Allusion in Poetry*, in “PTL: A Journal for Poetics and Theory of Literature”, 1, 1976, p. 579.

¹⁶ See R. Leppihalme, *Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions*, cit., p. 8.

¹⁷ See *ibidem*, pp. 32-33.

¹⁸ J. A. Cuddon, *Allusion*, in *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, ed. by J. A. Cuddon, London, Penguin Books, 1999, p. 27.

connect the alluding text to the previous literary tradition and create a sense of connection between the author and the reader, "cultivating intimacy and forging a community".¹⁹

In terms of translation strategies, Leppihalme proposed taxonomies for rendering proper name allusions and key-phrase allusions, i. e. explicit quotations and more covert allusions to other texts. The first one Leppihalme includes:

- retention: as such or with guidance, that is addition of information to guide the Target Text reader, including footnotes;

- replacement by another name;

- replacement by a common noun which serves as a sort of explanation, for example 'Fangio', if thought unfamiliar, may be replaced by 'Formula driver';

- omission.²⁰

Leppihalme's taxonomy is very simple but it is a useful tool for analysis as it includes the basic strategies that could be applied, with some further elaboration, to the translation of culture specific elements in general. Her taxonomy for the translation of key-note phrases is also important for the purpose of translating quotations, which have been included in my analysis. This taxonomy is not easy to summarise because Leppihalme explains each strategy by relating them to different types of allusions:

- treat them like idioms: in the case of dead and dying allusions;

- standard translation and minimum change: when an official translation exists in the target culture;

¹⁹ Cf. W. Irwin, *The Aesthetics of Allusion*, in "The Journal of Value Inquiry", 36, 2002, pp. 521-522.

²⁰ See R. Leppihalme, *Culture Bumps: On the translation of allusions*, Helsinki, Department of English / Helsinki University, 1994, p. 106.

- guidance, external marking: which means explicitation and the possible addition of markings such as inverted commas or italics to signal the presence of the quotation;
- internal marking or simulated familiarity: which consists in signaling an allusion by using stylistic contrast;
- replacement of a Source Language allusion by a Target Language-specific allusion;
- reduction to sense by rephrasal: whereby the Target Language synthetic image is abandoned in favour of a rephrasal which both explicitates and tries to save some components of the original;
- omission;
- recreation: creation and addition of new material to convey as much of the meaning and tone of the original allusion.²¹

In spite of its apparent lack of systematicity – the above listing is derived from the scholar’s extensive reflections on a series of examples – the above classification has the merit of proposing strategies to translate longer and more complex units than the generally single-word terms which have so far been included in the taxonomies of culture specific references. As these longer units are included in our study, Leppihalme’s methods of translating key-note phrases is a valuable instrument which enables to add further insights to the analysis of allusions.

Audiovisual Translation scholars who have dealt with culture specific references²² did not tackle the problem of translating allusions

²¹ See *ibidem*, p. 107 and pp. 114-126.

²² See R. Agost de Canos, *Traducción y Doblaje: Palabras, Voces e Imágenes*, Barcelona, Ariel, 1999; L. Santamaria Guinot, *Subtitulació i referents culturals. La traducció com a mitjà d’adquisició de representacions socials*, PhD Thesis, Barcelona, Universidad Autònoma de Barcelona, 2001; J. Pedersen, *How is Culture Rendered in Subtitles?*, in *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences ‘MuTra: Challenges of Multidimensional Translation’* (Saarbrücken, 2-6 May 2005), ed. S. Nauert, web address

directly and have not explicitly referred to them in their taxonomies. In order to overcome this substantial ambiguity, in this contribution the distinction between realistic and intertextual cultural references is acknowledged. The former are references to non-fictional persons and objects: living or once living people, food, currency, institutions, and everything which composes our reality. The latter are intended as explicit or indirect references (which we term allusions) to other texts, creating a bond between the translated text and other literary, audiovisual or artistic texts. The nature of these latter references is different from the former, and allusions to and quotations from other fictional works are here included in the domain of culture specific elements more explicitly than it has been done by other scholars. Their different nature, however, is acknowledged as allusions create a special relationship between the audience and the text itself and, to a certain extent, they presuppose a disposition on the part of the target culture audience to retrieve information and make associations which are usually more than just encyclopedic as they require a certain degree of specialistic knowledge.

In the television programmes included in the *corpus*, allusions were found to 'high-end' works or to popular culture products, however all of them require what Finkel terms a "reinforcement of attention"²³ by the audience. The following example shows how this type of allusions creates,

www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf2005 ; Id., *Scandinavian Subtitles. A Comparative Study of Subtitling Norms in Sweden and Denmark with a Focus on Extralinguistic Cultural References*, PhD Thesis, Stockholm, Stockholm University, 2007; Id., *Subtitling Norms for Television*, Amsterdam, John Benjamins, 2011; J. Díaz-Cintas and A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, Manchester, St. Jerome Publishing, 2007; N. Ramière, *Strategies of Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing*, PhD Thesis, Brisbane, University of Queensland, 2007; D. Chiaro, *Issues in Audiovisual Translation*, in *The Routledge Companion to Translation Studies*, ed. by J. Munday, London, Routledge, 2009, pp. 141-165.

²³ Cf. A. M. Finkel, *Ob avtoperevode*, cit., p. 112. Citato in traduzione italiana in B. Osimo, *Manuale del traduttore*, cit., p. 65: "rafforzamento dell'attenzione".

in the original dialogue, a quite sophisticated effect even in a sitcom aimed at a large, mainstream audience such as *Friends* (series 3, episode 19):

CONTEXT

Joey's bitter feelings towards a fellow actress inspire Chandler's Shakespearean repartee.

ORIGINAL FILM DIALOGUE

JOEY: Just because she went to **Yale drama**, she thinks she's like the greatest actress since, since, sliced bread!

CHANDLER: Ah, **Sliced Bread, a wonderful Lady Macbeth.**

ITALIAN ADAPTATION

JOEY: Solo perché ha frequentato la scuola di recitazione a Yale crede di essere l'attrice più brava dal... dal Medioevo.

CHANDLER: Oh, **il Medioevo, l'epoca d'oro del nostro teatro.**

BACK TRANSLATION

JOEY: Just because she went to Yale drama, she thinks she's the greatest actress since, since the Middle Ages.

CHANDLER: Ah, **the Middle Ages, the golden era of our theatre.**²⁴

The humour of the original joke is created by the contrast between Joey's incongruous use of an everyday object (sliced bread) and Chandler's high-end literary remark on Shakespeare's *Lady Macbeth*. The humour is diluted in the Italian adaptation for dubbing, which eliminates the allusion to Shakespeare's play and substitutes it for a more general comment on the Middle Ages.

Although intertextual references naturally participate in the same categories as realistic references, i. e. they may belong to the source culture, to a third culture, and so on, their origin is considered here as a secondary aspect compared to their universal nature and potentially timeless status of works of art, literature and popular culture. This status makes them, in a way, supercultural. In other words, whatever the origin of *Hamlet*, *Mona Lisa*, the *Odyssey*, *Super Mario*, *Mr Tambourine Man* and

²⁴ Emphasis added.

Mickey Mouse, it is the intertextual relationship created between two texts, and the effect this relationship has on the target audience, that sets these elements apart from the others. The referents of allusions belong to a body of "assumed shared knowledge",²⁵ which may be general or specialised, be part of the source culture, of the target culture or of any third culture, but whose nature is different from realistic culture specific references.

4. Allusions in the 'Corpus'

The analysis of the three series demonstrates that the original dialogues contained in the *corpus* rely heavily on the use of allusions. More specifically: out of the 1867 culture specific references detected in *Friends*, 428 are allusions, equal to 22,9% of the total; out of the 431 culture specific references in *Life on Mars*, 89 that is 20,6%, are allusions; out of the 679 culture specific references in *Six Feet Under*, 76 are allusions, that is 11,1%.

Allusions can be overt and covert. The category of overt allusions includes intertextual references explicitly quoted in the text. Formal implicitness or covertness is traditionally considered a defining characteristic of allusion.²⁶ Gérard Genette, for example, adopted this view in his influential overview of the different types of intertextuality.²⁷ However, other researchers studying allusions have argued for a more flexible approach stating that allusions can also appear as exact quotations or proper

²⁵ Cf. M. Ruokonen, *Cultural and Textual Properties in the Translation and Interpretation of Allusions: An Analysis of Allusions in Dorothy L. Sayers' Detective Novels Translated into Finnish in the 1940s and the 1980s*, cit., p. 32.

²⁶ See J. M. Pucci, *The Full-Knowing Reader: Allusion and the Power of the Reader in the Western Literary Tradition*, New Haven, Yale University Press, 1998, p. 6.

²⁷ See G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 8-9.

names²⁸ or otherwise “preformed linguistic material”²⁹ and even state openly their source reference.³⁰

When elements of this nature are widely known, there is the further difficulty for the translator of having to refer to the title or quotation as it was officially translated in the target language, with the risk of losing the meaning / reference of the original allusion in the new context. In this sense, it is particularly difficult to adopt a suitable strategy in the translation of titles, lyrics and literary quotations. In cases where the words of a quoted text are necessary, for example, to understand a joke, the replacement with an element which belongs to the target culture or is at least better known to it, is often chosen to get the message effectively across.

The following example demonstrates how allusions can enrich a television text and shows how the original dialogues of *Life on Mars* (series 2, episode 2) achieve a quality standard which is higher than that of the average police story, thanks especially to the skilful handling of both highbrow and lowbrow allusions:

CONTEXT

After sending away two twin boys who were asking Sam, the protagonist of the series, for information, Gene, his boss, is puzzled by Sam’s perturbed expression when he reads the front page of a newspaper.

ORIGINAL FILM DIALOGUE

GENE: Oi! **Bill and Ben**, sod off. We're working here.

GENE (*noticing SAM's face*): What's up with you? You're as white as a pint of gold-top.

²⁸ See Z. Ben-Porat, *The Poetics of Literary Allusion*, in “PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature”, 1, 1976, p. 110.

²⁹ Cf. R. Leppihalme, *Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions*, cit., p. 3.

³⁰ See W. Irwin, *What is an allusion?*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 59, 2001, p. 287.

SAM: The bloke who looked after me when I joined the force. He's dead.

GENE: Oh. Close, were you?

SAM: You could say he was my mentor. I used to go to him for advice on everything.

Even when they promoted him upstairs. I learnt the job from him, really.

GENE: I think I knew him. It was DI **Frankenstein**, weren't it? He's certainly lumbered me with **a monster**.

ITALIAN ADAPTATION

GENE: Fuori dai piedi, **Cip e Ciop**. Stiamo lavorando.

GENE: Che ti succede? Sei bianco come la schiuma della birra.

SAM: Il comandante in carica quando sono entrato in polizia è morto.

GENE: Oh. Eravate legati?

SAM: E' stato il mio mentore. Andavo da lui per chiedergli consiglio su tutto, anche quando l'hanno promosso a cariche importanti. Ho imparato il mestiere da lui.

GENE: Lo conoscevo anch'io. Si chiamava **Frankenstein**. Mi ha lasciato in eredità **un mostro**.

BACK TRANSLATION

GENE: Off you go, **Chip'n'Dale**. We're working.

GENE: What's up with you? You're as white as beer foam.

SAM: The chief in charge when I joined the police is dead.

GENE: Oh. Were you close?

SAM: He was my mentor. I used to go to him to ask for advice on everything, even when they promoted him to important positions. I learnt the job from him.

GENE: I knew him too. His name was **Frankenstein**. I inherited **a monster** from him.³¹

The name of Frankenstein, an intercultural allusion,³² was kept as a loan. The example also contains a more popular allusion to the twin characters Bill and Ben from a British children TV show, *Flower Pot Men* (Freda Lingstrom and Maria Bird, 1952-1954). In Italian, they have been transposed into the more internationally popular Disney chipmunk characters. In addition to the fact that the Chip'n'Dale characters look like twins and belong to the world of childhood just like Bill and Ben, the adapters also tried not to lose the alliteration present in the original

³¹ Emphasis added.

³² In the taxonomy devised to analyse this *corpus*, which cannot be expounded here in its entirety, by intercultural allusion we mean a reference to an element belonging to the source culture which is probably known and by various degrees absorbed by the target culture.

dialogue by the use of the two names of “Cip e Ciop”, pronounced in Italian as Chip and Chop.

It can be argued that the character that the rough Gene, Sam’s boss, is referring to is the Frankenstein of the more popular and low-brow world of horror cinema, but it is also true that his use of this allusion, his referring correctly to Frankenstein as the creator of the monster (instead as to Frankenstein as the monster itself, as in more popular usage), and the fact that this association was triggered by Sam’s reference to a mentor, render Gene’s last line one of those fairly sophisticated remarks which are interspersed in this story of raw policemen and criminals.

Whether high-brow or low-brow, allusions are thus generally perceived as having a sophisticated quality to them. They represent a sensitive category in translation because of what could be termed ‘the presumed ignorance’ of the target culture audience by the translators. In other words: presuming that the target culture audience might be ignorant of that particular content, translators may feel the need to simplify or otherwise alter the content itself in order for the audience to understand. This is true with excerpts from the great literature but also with much simpler references to titles of popular songs, films or TV programmes. The following adaptation for dubbing, taken from *Six Feet Under* (series 1, episode 3) is an example of this kind of manipulative translation:

CONTEXT

Nate, a member of the Fisher family of undertakers, has gone to the morgue to recover the body of a dead person.

ORIGINAL FILM DIALOGUE

ATTENDANT: He's like in a lot of pieces.

NATE: **Humpty Dumpty**, I know.

ITALIAN ADAPTATION

INSERVIENTE: E' come una specie di puzzle.

NATE: **Me l'hanno detto che è ridotto male.**

BACK-TRANSLATION

ATTENDANT: He's like a kind of puzzle.

NATE: **They told me he was in a bad shape.**³³

Humpty Dumpty is a character of an English children limerick, an egg which at the end of the story goes to pieces. It also figures famously in Lewis Carroll's *Through the Looking Glass*. Children in Italy are not familiar with Humpty Dumpty, it is a character known mainly among lovers of English literature, so the reference in this case would not have got across to the audience.³⁴ However, there is an attempt at compensation in the Italian adaptation by the introduction of "puzzle" in the attendant's line. By keeping within the same semantic area of children games, the translation maintains some of its original flavour although the effect in English is more grotesque and incisive. The reality of death is transferred to the Italian screen with images of lesser impact.

Six Feet Under shares with many other contemporary fiction works the postmodern taste for quoting, elaborating, interweaving, playing on allusions to other fictional works and characters. Along with a number of loans and official translations, the tendency to elimination (or omission, as it is generally defined by translation scholars) is prevalent. The following example (series 1, episode 8), which involves both a visual and a verbal allusion, is noteworthy:

CONTEXT

In the 'death prologue' of the eighth episode, a woman dies a horrible death while celebrating with her friends.

ORIGINAL FILM DIALOGUE

³³ Emphasis added.

³⁴ However, times change and the fact that this character recently featured prominently in the Dreamworks animation film *Puss in Boots* (Chris Miller, 2011) probably had an impact on children's awareness of this character.

Chloe stands up and sticks her head out of the sunroof. She rejoices in her newfound freedom.

CHLOE: I'm king of the world! I'm king of the world! I'm king of the world!

At that moment, the limo passes a cherry picker on the side of the road at the same level as Chloe's head. It smashes her face in. Her friends are splashed with blood and scream in terror. The screen fades to white.

ITALIAN ADAPTATION

CHLOE: Sono la padrona del mondo!

BACK-TRANSLATION

CHLOE: I'm the master of the world!³⁵

The description included in the example, which portrays Chloe standing up on the car seat and sticking her head out of the rooftop, is fundamental to understand the visual impact of the scene. However, it is not wholly accurate. It should be added that as well as sticking her head out, Chloe is standing in such a way as to stick half of her body, from the waist up, out of the car: she makes a swaying movement which, aided by the words she utters – the now famous line “I’m king of the world!” – reminds audiences of the iconic scene from the American film *Titanic* (James Cameron, 1997) in which Leonardo Di Caprio similarly sways on the ship’s prow, his body blown by the wind in an image of joy and freedom. Unfortunately, the association is lost in Italian as Chloe’s words do not quote the film’s official Italian adaptation which translated the words literally: *Sono il re del mondo!*. Words which are now embedded in the Italian culture as part of our transnational consciousness.

As implicitness is traditionally related to the concept of allusion, we may derive that covertness is the quintessential characteristic of allusions, while overt allusions may be classified as allusions by extension. As William Irwin states, it is clear that an allusion is a type of reference, but in “what way it must be covert, implied, or indirect is a matter of some

³⁵ Emphasis added.

dispute".³⁶ Covert allusions include indirect references and more or less oblique references to other texts. They are often felt as problematic and sometimes too cryptic by audiovisual translators to be kept unaltered in the Target Text, even when an official translation may already exist. An example of covert allusion is the following (*Friends*, series 1, episode 15):

CONTEXT

Monica is describing the restaurant where she is going to start work. Her description prompts her friend Chandler's reference to the fairy-tale of *Goldilocks and the three bears*.

ORIGINAL FILM DIALOGUE

MONICA: ...It's this cute little place on 10th Street. Not too big, not too small. Just right.

CHANDLER: **Was it formerly owned by a blonde woman and some bears?**

ITALIAN ADAPTATION

MONICA: ... E' un posticino nella 10° strada. Non è troppo grande, né troppo piccolo. Proprio la misura ideale.

CHANDLER: **Avevi il centimetro per misurare tutto così bene?**

BACK TRANSLATION

MONICA: ...It's this cute little place on 10th Street. Not too big, not too small. Exactly the ideal measure.

CHANDLER: **Did you have a metre to measure everything so well?**³⁷

The story of *Goldilocks and the Three Bears*, a fairy tale first recorded in writing by Robert Southey in 1837, is well known in most parts of Europe. Monica's description of the restaurant she has just seen reminds Chandler of Goldilocks's often repeated words in the fable: "This chair is too big... This chair is just right!". This clever reference has been eliminated in the version for Italy, where the story is also known but perhaps not as popular as in the English-speaking countries, and the solution opts for a nondescript comment by Chandler on Monica's description.

³⁶ Cf. W. Irwin, *What is an allusion?*, cit., p. 287.

³⁷ Emphasis added.

Sometimes it is an entire programme which at a macrolevel turns out to be an allusion to another text, playing from beginning to end with the presumed familiarity of the audience with a given hypotext.³⁸ In the present analysis, such allusions are termed intertextual macroallusions. This operation can be carried out overtly, when a work is explicitly based on the Source Text (for instance, to quote an example not taken from the *corpus*, *South Park* states from the very first lines of the script to be an adaptation of Charles Dickens's *Great Expectations*),³⁹ or it can be carried out covertly, disseminating hints and clues for the members of the audience who will slowly discover the hypotext(s) behind the hypertext. This is the case, for example, of the film *Bridget Jones's Diary* (Sharon Maguire, 2001), a covert macroallusion to Jane Austen's novel *Pride and Prejudice*; and even more covertly of the film *Bridget Jones: The Edge of Reason* (Beeban Kidron, 2004), a subtle allusion to Jane Austen's *Persuasion*. As in the case of these two films, macroallusions are grasped by the audience by capturing dialogue excerpts, character and plot similarities, visual hints and the like and by joining all the pieces in a bigger picture. However, macroallusions appear to be more than just the sum of several overt and covert allusions and they can be fully grasped and appreciated in the wider context of the entire text which only if taken as a whole will fully clarify its bonds with the hypotext.

In our *corpus* the series *Life on Mars* plays with various macroallusions, the most notable of which is represented by the frequent

³⁸ I am borrowing here Genette's influential definition of what he terms 'hypotext': a source text giving origin to other texts (the 'hypertexts') which use material from their source on different levels and with different styles in an act of intertextual recreation. See G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., pp. 11-12.

³⁹ See *South Park* (Trey Parker and Matt Stone, 1997- in production), season 4, episode 5.

echoes from the *Wizard of Oz* (the book by L. Frank Baum and Victor Fleming's celebrated film) which is sometimes quoted explicitly as in the following examples (series 1, episode 2 and series 1, episode 1):

CONTEXT

Gene's sarcastic comment to one of Sam's weird remarks.

ORIGINAL FILM DIALOGUE

GENE: Hello, is that the **Wizard of Oz**? The **Wizard**'ll sort it out. It's because of the wonderful things he does.

ITALIAN ADAPTATION

GENE: Pronto, è il **Mago di Oz**? Il **Mago di Oz** è uscito. Sai, ha un sacco di cose da fare.

BACK-TRANSLATION

GENE: Hello, is that the **Wizard of Oz**? The **Wizard** has gone out. You know, he has a lot of things to do.

CONTEXT

Sam's new colleague, Annie, is puzzled by Sam's weird associations.

ORIGINAL FILM DIALOGUE

SAM: **Follow the yellow brick road.**

ANNIE: And what will you find? Mist? A big cliff? White door?

SAM: I don't know.

ITALIAN ADAPTATION

SAM: **Segui la strada di mattoni gialli.**

ANNIE: E che cosa troverai? Nebbia? Una grande scogliera? Una porta bianca?

SAM: Non lo so.

BACK TRANSLATION

SAM: **Follow the yellow brick road.**

ANNIE: And what will you find? Mist? A big cliff? White door?

SAM: I don't know.⁴⁰

In addition to these direct quotations, the character of Gene Hunt sometimes calls Sam "Dorothy", in reference to his supposed effeminate manners, as *friends of Dorothy* is a slang expression meaning gay. Dorothy is the name of the main character in *The Wizard of Oz*, a supposedly gay

⁴⁰ Emphasis added.

cult character played by Judy Garland in Fleming's 1939 film.⁴¹ Dorothy is not linked to the gay imagination in Italy and, in general, *The Wizard of Oz*, although very popular, is far from being a nation's cautionary tale as it is in the USA and, to a lesser degree, in Britain.

The pivotal character of Frank Morgan in the series is also the name of one of the actors in *The Wizard of Oz*, who played the dual roles of Professor Marvel in the Kansas sequences and of the Wizard in the Oz sequences. The Frank Morgan of *Life on Mars*, too, has a dual role: he is both Gene's nemesis in 1973 and Sam's surgeon in 2006. Finally, one of the songs from the soundtrack of the film, *Over the Rainbow*, sung by Judy Garland, features prominently in the last episode of the series in which, when Sam and Annie finally kiss, a rainbow can be seen at a distance.

These intertextual allusions to *The Wizard of Oz* work as a macroallusion in the sense that their significance permeates the whole concept of the show: Sam is in fact like a Dorothy in a strange, magic world which, just like in the fable, may be just a hallucination, the result of the concussion suffered in the first episode. Or maybe not. This kind of literary references, in the form of covert and overt allusions to other works of fiction, add new and sophisticated layers of meaning to a storyline which, on the surface, resembles a typical detective and crime story.

Allusions in audiovisual texts can of course be nonverbal. They can be visual or acoustic. These elements are, in audiovisual programmes, some of the most characterising in terms of place and time. Their embeddedness⁴² into the source culture cannot be rooted out and these

⁴¹ See M. Harvey Monica and A. Ravano, *Wow The Word on Words*, Bologna, Zanichelli, 1999, p. 305.

⁴² According to Anthony Pym the more the text "presupposes its place of production", the more difficult it is to transfer it to another culture. "Texts belong", to use a definition by the same author that is to say that they are rooted in a context of space and time in which they are best comprehensible. Cf. A. Pym, *Translation and*

elements cannot be transferred into the Target Text by any translation strategies other than elimination (muting or cutting), by an explicitating caption on screen, or by simply leaving them 'untranslated'. See *Friends*, series 5, episode 20 and series 1, episode 6:

CONTEXT

Ross is fooling a round with a police siren lamp.

ORIGINAL FILM DIALOGUE

ROSS: (*He sticks the lamp under his shirt. It's just there flashing through his shirt*) Hey Gary, who am I? **Phone home.**

ITALIAN ADAPTATION

ROSS: Ehi, Gary, indovina chi sono? **Telefono casa.**

BACK-TRANSLATION

ROSS: Hey, Gary, guess who I am. **Phone home.**

CONTEXT

Monica protests that she does not have the bossy and obsessive personality her friends say she has.

ORIGINAL FILM DIALOGUE

MONICA: You guys, I am not that bad!

PHOEBE: Yeah, you are, Monica. Remember when I lived with you? You were like, a little, y'know, (*sound and gesture from PSYCHO*) **Ree! Ree! Ree! Ree!**

MONICA: That is so unfair!

ITALIAN ADAPTATION

MONICA: Andiamo non sono poi così cattiva.

PHOEBE: Io dico di sì invece. Io ho abitato con te e tu eri una piccola **Ui, ui, ui, ui, ui, ui!**

MONICA: Questo non è affatto giusto.

BACK-TRANSLATION

MONICA: Come on, I'm not that bad.

PHOEBE: I say you are, on the contrary. I lived with you and you were a little **Ouee, ouee, ouee!**

MONICA: This is not at all fair.⁴³

If, in the first instance, the visual allusion to the film *E.T.* (Stephen Spielberg, 1982) is clearly recognisable, also thanks to the direct quotation from the film dialogue which accompanies it (“Phone home”), the allusion contained in the second example proves to be too sophisticated to be immediately perceived by the audience, probably not only the Italian one, but also that of the source culture: by imitating the gesture and the sounds of *Psycho*'s (Alfred Hitchcock, 1960) deranged character Norman Bates when he impersonates his mother, Phoebe acts out a subtle visual and acoustic allusion which is rendered even more ‘covert’ in Italian by the poor dubbing (as the transcription of the adaptation tries to convey).

Often neglected by adapters, the potential of nonverbal allusions should be fully grasped as these signs are sometimes part of more complex verbal and nonverbal communicative acts. In this sense, Patrick Zabalbeascoa writes of complex jokes, which combine the acoustic and the linguistic codes to achieve their humoristic effect. Jorge Díaz Cintas includes noise in this category, by which he means not only noise in itself but also suprasegmental and paralinguistic information such as intonation and regional accents.⁴⁴ Nonverbal signs are easier to deal with in subtitling than in dubbing, as they may provide information which do not need to be repeated in a verbal form in the subtitle.

Nonetheless, as highlighted by Díaz Cintas and Aline Remael, in all types of Audiovisual Translation, “the most difficult situation arises when a linguistic sign, a phrase, refers metaphorically to an iconographic sign or

⁴⁴ See P. Zabalbeascoa, *Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies*, in *Wordplay and Translation: Essays on Punning and Translation*, Special Issue of “The Translator: Studies in Intercultural Communication”, 2, 2, 1996, pp. 251-255; J. Díaz-Cintas, *La traducción audiovisual: el subtitulado*, Salamanca, Ediciones Almar, 2001, p. 122.

image that the source and target culture do not share".⁴⁵ Visual and acoustic allusions may be hard to grasp for the target culture audience and adapters often choose creative ways of conveying the information, as in the following example (*Six Feet Under*, series 1, episode 2) which includes a complex joke:

CONTEXT: Nate is mocking his brother David whom he suspects having had sex the night before.

ORIGINAL FILM DIALOGUE

NATE: (*speaking in a robot voice, similar to HAL in 2001: A Space Odyssey*) Morning, Dave. Aren't those the same clothes you had on yesterday?

DAVID: Everything I own looks alike.

NATE: I sense you're not being completely honest with me, Dave.

DAVID: Have you changed any since you were 14?

NATE: (*laughs*) Hey. **I'm all for you getting laid**, believe me. [...]

NATE (*always keeping the HAL voice*): We are looking quite spiffy in that suit, Dave.

DAVID: That's so clever. **You're talking like the computer in the movie.** Wow, you're funny.

ITALIAN ADAPTATION

NATE (*parla con voce normale*): Buon giorno, David. Che è successo, hai messo gli stessi vestiti di ieri?

DAVID: Sono quelli del lavoro, tutti uguali.

NATE: Strano ma sento che mi stai nascondendo qualcosa, David.

DAVID: Hai smesso di crescere quando avevi quattordici anni, vero?

NATE: **Se c'è una donna faccio il tifo per te.** [...]

NATE (*parla normalmente*): Con quel completino sei un vero schianto, David.

DAVID: **Grazie mille Mr 2001 Odissea nello strazio.** Non sei divertente.

BACK-TRANSLATION

NATE (*speaks with a normal voice*): Good morning, David. What happened, are you wearing the same clothes as yesterday?

DAVID: They are work clothes, they're all the same.

NATE: Funny, but I feel you're hiding something from me, David.

DAVID: You stopped growing up when you were fourteen, right?

NATE: **If there's a woman, I'm all for you.** [...]

NATE (*speaks normally*): With that little suit you're a real knockout, David.

DAVID: **Thank you very much Mr 2001 A Pain Odyssey.** You're not funny.⁴⁶

46.

⁴⁵ Cf. J. Díaz-Cintas and A. Remael, *Audiovisual Translation: Subtitling*, cit., p.

⁴⁶ Emphasis added.

The allusion to Stanley Kubrick's classic film *2001: A Space Odyssey* (1968) is quite subtle as in the original dialogue the film is only evoked by Nate's intonation, in his imitation of the computer Hal, and by David's vague words ("you're talking like the computer in the movie").⁴⁷ In Italian, though, Nate speaks with a normal voice and it is by manipulating the film title in David's last line that the dialogue manages to achieve, by compensation, its goal of sarcastic humour.⁴⁸ The dynamics of the joke change completely from a joke containing a paralinguistic element to one based on a word play on allusion.

In conclusion, whether they refer to elements deeply embedded in the source culture or to more universally spread items, nonverbal allusions are felt as problematic in dubbing. In this type of translation the substitution of the original voices with those of the dubbing actors, and sometimes also the replacement of ambient and other diegetic sounds and noises with a different soundtrack may result in distancing the target audience from the reference.

5. Conclusions

On the basis of the theoretical positions illustrated above, it can be safely stated that the concept of allusion is closely related to that of culture-bound reference and that the boundaries between the two concepts, especially from the empirical perspective of descriptive Translation

⁴⁷ The main character in Kubrick's film was also called David.

⁴⁸ The other implications of the Italian adaptation of this dialogue, notably the 'heterosexual' translation of Nate's generic line "I'm all for you getting laid", cannot be explored here, but for a discussion on the manipulation of gay themes in *Six Feet Under* see I. Ranzato, *Gayspeak and Gay Subjects in Audiovisual Translation: Strategies in Italian Dubbing*, in *La manipulation de la traduction audiovisuelle / The Manipulation of Audiovisual Translation*, ed. J. Díaz Cintas, "Meta", 57, 2, 2012, pp. 369-384.

Studies, may be hard to pinpoint. However, allusions have been recognised by scholars as cultural references of a particular nature, working as a privileged medium of intertextuality. As it has been shown in the examples from the dubbing adaptations that have been analysed, and in the high percentage they are implemented, allusions in audiovisual translation are used exactly to this end, to create links between texts in a sophisticated game of intertextuality. Failure to recognise their vital role in translation results in an impoverishment and banalisation of television dialogues.

MATERIALI / MATERIALS



MARCO CHIARIGLIONE

**“SVOLAZZA” LUCIFERO COME LE ANIME DEI
MORTI? (“INFERNO”, XXXIV, 46-52)**

Al fine di dimostrare che il movimento delle ali di pipistrello del Lucifero dantesco si può ricondurre a quello delle anime dei defunti nell'antichità classica, presenteremo in questo studio alcuni frammenti letterari che compaiono in tradizioni anche eterogenee e distanti fra loro, come quelle dei classici greci e latini, dei Padri della Chiesa, dei bestiari e delle enciclopedie medievali, per giungere sino al Medioevo dantesco e allo stesso Dante. Tali citazioni sono ovviamente rilevanti per l'aspetto propriamente testuale, ma anche – ogni volta – per il loro contenuto dottrinale.

Dante nell'ultimo canto dell'*Inferno* impiega transitivamente il verbo *svolazzare* per indicare il movimento delle ali di Lucifero, che sono prive di penne e alla maniera di un pipistrello:

“Sotto ciascuna uscivan due grand' ali,
quanto si convenia a *tanto uccello*:
vele di mar non vid' io mai cotali.
Non avean penne, ma *di vispistrello*

era lor modo; e *quelle svolazzava*,
 sì che tre venti si movean da ello:
 quindi Cocito tutto s'aggelava".¹

Ai primi versi del ventiquattresimo libro dell'*Odissea* si trova la similitudine dei pipistrelli impiegata per descrivere le anime dei trapassati le quali, guidate da Hermes, si accingono a raggiungere il soggiorno dei morti. E i pipistrelli sono definiti dallo stridere ma soprattutto dallo svolazzare, resi con i termini greci “τρίζουσαι ποτέονται”:

“Ερμῆς δέ ψυχᾶς Κυλλήνιος ἔξεκαλείτο
 ἀνδρῶν μνηστήρων· ἔχε δὲ ῥάβδον μετὰ χερσὶν
 καλὴν χρυσεῖην, τῇ τ’ ἀνδρῶν ὄμματα θέλγει
 ὦν ἐθέλει, τοὺς δ’ αὖτε καὶ ὑπνώοντας ἐγείρει·
 τῇ ῥ’ ἄγε κινήσασ, ται δὲ τρίζουσαι ἔποντο.
 ὡς δ’ ὅτε νυκτερίδες μυχῶ ἄντρον θεσπεσίοιο
 τρίζουσαι ποτέονται, ἐπεὶ κέ τις ἀποπέσησιν
 ὄρμαθού ἐκ πέτρης, ἀνά τ’ ἀλλήλησὶν ἔχονται,
 ὡς αἰ τετριγυῖαι ἄμ’ ἦσαν· ἦρχε δ’ ἄρα σφιν
 Ἐρμείας ἀκάκητα κατ’ εὐρώεντα κέλευθα.
 πὰρ δ’ ἴσαν Ὀκεανοῦ τε ῥοὰς καὶ Λευκάδα πέτρην,
 ἠδὲ παρ’ Ἡελίοιο πύλας καὶ δῆμον ὀνείρων
 ἦσαν· αἶψα δ’ ἴκοντο κατ’ ἀσφοδελὸν λειμῶνα,
 εἶθα τε ναίουσι ψυχαί, εἶδωλα καμόντων.”²

Il passo omerico è ovviamente rilevante anche perché la similitudine dei pipistrelli che svolazzano stridendo è impiegata proprio nel contesto di

¹ D. Alighieri, *Inferno*, in Id., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966, vol. II, pp. 588-589 (XXXIV, 46-52). Sottolineature nostre.

² Omero, *Odissea*, a cura di F. Ferrari, Torino, UTET, 2001, pp. 800-801 (XXIV, 1-14). Traduzione: “Intanto Hermes Cillenio convocava le anime dei pretendenti: teneva in mano la verga bella, aurea, con cui incanta gli occhi degli uomini se vuole mentre altri li sveglia dal sonno. Spronando con essa le guidava e quelle stridendo seguivano. *Come al fondo d'un antro pauroso svolazzano stridendo i pipistrelli se uno si stacca dal grappolo appeso compatto alla roccia, così andavano quelle insieme stridendo*, guidate da Hermes benigno lungo sentieri muffiti. Oltrepassavano le correnti d'Oceano e la Rupe Candida e le porte del Sole e la stirpe dei Sogni e subito *giunsero al prato di asfodeli dove abitano le anime, fantasmi dei morti*”. Sottolineature nostre.

una catabasi. Si allude qui probabilmente all’“antica rappresentazione preomerica del paese dei morti situato a occidente al di là dell’oceano e al contempo sotto terra”.³

Che Dante conoscesse l’*Odissea* nella sua completezza è piuttosto improbabile; è invece verosimile e plausibile avesse conoscenza di alcuni episodi, luoghi o argomenti attraverso la mediazione dei classici latini.⁴ Dell’associazione omerica fra le anime dei defunti e i pipistrelli non si trova traccia esplicita nella letteratura latina classica, la quale tuttavia spesso impiega *volitare* cioè svolazzare per descrivere il volo del pipistrello, come avviene nella *Historia naturalis* di Plinio: “Vespertilio [...] *volitat* amplexa infantes secumque portat”.⁵ Si trovano tuttavia dei cenni relativi allo svolazzare delle anime dei defunti in taluni autori, quali Lucrezio e Virgilio.

Lucrezio nel *De rerum natura* tratta – in negativo – dei simulacri dei corpi che svolazzano qua e là per l’aria spaventando gli animi degli uomini, dal momento che si manifestano in forma di figure prodigiose e fantasmi di

³ Cfr. Omero, *Odissea, libro XI*, col commento di M. Untersteiner, Firenze, Sansoni, 1948, p. 58 (commento a XI, 37). Le antiche concezioni di un oltretomba posto sotto terra ovvero aldilà dell’oceano si trovano a convivere nell’opera di Omero senza entrare in contraddizione, “non solo perché al di là dell’Oceano ove tramontava il sole si stendeva quella medesima tenebra che domina nelle regioni sotterranee, ma anche per la ragione che l’acqua era considerata quale elemento ctonio in quanto feconda la terra e, inoltre, per il fatto che spesso le fonti costituivano un’entrata nel mondo sotterraneo; quindi, anche nell’Oceano esisteva una porta dell’Ade” (cfr. M. Untersteiner, *Introduzione*, ivi, p. 14). Si veda in proposito Esiodo, *Teogonia*, 453-506 e Ovidio, *Metamorphoseon libri*, IV, 432-446 e 453-463.

⁴ Cfr. G. Martellotti, *Omero*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984², vol. IV, pp. 147-148: “Sull’effettivo contenuto dell’*Odissea* Dante sapeva ben poco [...] . In generale sembra che si possa concludere che gl’incontri di Dante con Omero, per quanto scarsi, avvennero per la massima parte attraverso la tradizione classica”.

⁵ Cfr. G. Plinio Secondo, *Storia naturale*, prefazione di I. Calvino, saggio introduttivo di G. B. Conte, nota biobibliografica di A. Barchiesi, C. Frugoni e G. Ranucci, Torino, Einaudi, 1983, vol. II, p. 510 (X, 168, 81). Sottolineatura nostra.

estinti, facendo quasi credere che le anime fuggano dall'Acheronte o che tra i vivi aleggino le ombre dei morti:

“Rerum simulacra
[...]
quae quasi membranae summo de corpore rerum
dereptae *volitant* ultro que citro que per auras,
atque eadem nobis vigilantibus obvia mentes
terrificant atque in somnis, cum saepe figuras
contuimur miras simulacra que luce carentum,
quae nos horrifice languentis saepe sopore
excierunt ne forte animas Acherunte reamur
effugere aut umbras inter vivos volitare
neve aliquid nostri post mortem posse relinqui,
cum corpus simul atque animi natura perempta
in sua discessum dederint primordia quaeque”.⁶

Peraltro a seguire, per descrivere i simulacri dei corpi, viene impiegata l'immagine della pelle del serpente impigliata nei rovi, che ancora una volta svolazza:

“Principio quoniam mittunt in rebus apertis
corpora res multae, partim diffusa solute,
[...]
exuit in spinis vestem; nam saepe videmus
illorum spoliis vepres *volitantibus* auctas”.⁷

Anche Virgilio descrive quelle che si manifestano come anime dei morti, le quali sempre mirabilmente svolazzano in strani modi innanzi al re Lavinio, che le vede nel sacro bosco dell'oracolo di Fauno, dopo averle invocate per ottenere un responso. Si tratta di un vero e proprio dialogo con i morti; Lavinio infatti negli abissi discorre con l'Acheronte e l'Averno, ed è il defunto padre Fauno a parlargli, fornendogli l'oracolo:

⁶ T. Lucrezio Caro, *La Natura*, a cura di A. Fellin, Torino, UTET, 1976², p. 264 (IV, 30-41). Sottolineature nostre. *Rerum simulacra* è la formula che Lucrezio adotta per rendere il termine εἰδωλα di Epicuro.

⁷ Ivi, pp. 264-266 (IV, 54-55 e 60-64). Sottolineature nostre.

"At rex sollicitus monstris oracula Fauni,
 fatidici genitoris, adit lucosque sub alta
 consulit Albunea, nemorum quae maxima sacro
 fonte sonat saevamque exhalat opaca mephitim.
 Hinc Italiae gentes omnisque Oenotria tellus
 in dubiis responsa petunt; huc dona sacerdos
 cum tulit et caesarum ovium sub nocte silenti
 pellibus incubuit stratis somnosque petiuit,
multa modis simulacra videt volitantia miris
 et varias audit voces fruiturque deorum
 conloquio atque imis Acheronta adfatur Avernis.
 Hic et tum pater ipse petens responsa Latinus
 centum lanigeras mactabat rite bidentis
 atque harum effultus tergo stratisque iacebat
 velleribus; subita ex alto vox reddita luco est:
 'Ne pete conubiis natam sociare Latinis,
 o mea progenies, thalamis neu crede paratis;
 externi venient generi, qui sanguine nostrum
 nomen in astra ferant quorumque a stirpe nepotes
 omnia sub pedibus, qua Sol utrumque recurrens
 aspicit Oceanum, vertique regique videbunt'"⁸

E, a seguire, anche la Fama svolazza come fanno i fantasmi, mentre diffonde i responsi di Fauno presso le città ausonie:

"Haec responsa patris Fauni monitusque silenti
 nocte datos non ipse suo premit ore Latinus,
sed circum late volitans iam Fama per urbes
Ausonias tulerat, cum Laomedontia pubes
 gramineo ripae religavit ab aggere classem"⁹

Il termine adottato da Lucrezio e Virgilio per indicare e descrivere il movimento delle anime dei trapassati è dunque *volitare* cioè svolazzare, come nel menzionato passo dell'*Odissea* veniva impiegato l'omologo *ποτέονται*. La definizione e il fondamento di tale uso e consuetudine deriva

⁸ P. Virgilio Marone, *Aeneidos Libri Duodecim*, in Id., *Opere*, a cura di C. Carena, Torino, UTET, 2008, pp. 586-588 (VII, 81-101). Sottolineature nostre.

⁹ Ivi, p. 588 (VII, 102-106). Sottolineature nostre.

proprio dall'*Odissea*, e precisamente dalle parole che Anticlea rivolge al figlio Ulisse:

“ὦ μοι, τέκνον ἐμόν, περί παντων κάμμορε φωτῶν,
οὐ τί σε Περσεφόνεια Διὸς θυγάτηρ ἀπαφίσκει,
ἀλλ’ αὐτὴ δίκη ἐστὶ βροτῶν, ὅτε τίς κε θάνησιν·
οὐ γὰρ ἔτι σάρκας τε καὶ ὀστέα ἴνες ἔχουσιν,
ἀλλὰ τὰ μὲν τε πυρὸς κρατερὸν μένος αἰθομένοιο
δαμνᾷ, ἐπεὶ κε πρῶτα λίπη λεύκ’ ὀστέα θυμός,
ψυχὴ δ’ ἠὺτ’ ὄνειρος ἀποπταμένη πεπότηται.
ἀλλὰ φώσδε τάξιστα λιλαίεο· ταῦτα δὲ πάντα
ἴσθ’, ἵνα καὶ μετόπισθε τεῇ εἶπησθα γυναικί.”¹⁰

In tale discorso viene affermata una vera e propria legge (“δίκη”) “imposta dalla natura e conforme a un ordinamento razionale”,¹¹ che regola la smaterializzazione dei corpi dei defunti nell’oltretomba; ma in particolare viene descritto il conseguente moto dell’anima, che una volta volata via si libra, volteggia come un sogno.¹² Il termine che viene utilizzato per rendere questo movimento è πεπότηται, cioè il perfetto del deverbativo iterativo ποτάομαι che significa proprio *svolazzo*.¹³

¹⁰ Omero, *Odissea*, cit., pp. 410-411 (XI, 216-224). Traduzione: “Ohimè, figlio mio, tu che fra tutti gli uomini sei il più sventurato! Non ti inganna Persefone, la figlia di Zeus, ma questa è la regola per i mortali quando si muore: i tendini non reggono più i muscoli e le ossa, ma li annienta l’impeto gagliardo del fuoco ardente non appena la vita abbandoni le candide ossa, e l’anima, volata via, si libra come un sogno. Ma tu affrettati verso la luce e osserva tutto quaggiù per poterlo raccontare in futuro alla tua sposa”.

¹¹ Cfr. Id., *Odissea, libro XI*, cit., p. 109 (commento a XI, 218).

¹² Il “paragone di ψυχή – il corpo smaterializzato del defunto – con σκιά corrisponde” alla “concezione dell’anima come sostanza eterea, affine all’aria e al vapore o al fumo. Analogamente l’equazione anima e personaggio del sogno, trae la ragione d’essere dal fatto che le figure oniriche sono di natura aerea. La causa di questa rappresentazione che la credenza popolare si fa del defunto, come di un’immagine aerea, va ricercata nel riflesso che la visione di una ψυχή lascia in chi si desta. Per questa ragione possono stare l’una accanto all’altra la credenza nel ‘cadavere vivente’ e quella dell’anima come ‘ombra’ o ‘sogno’, o ‘fumo’” (cfr. *ivi*, pp. 107-108, commento a XI, 207, con rinvii a Lucrezio, *De rerum natura* IV, 30-41 e a Pindaro, *Pitiche*, VIII, 95-96). Si veda anche M. Untersteiner, *Introduzione*, cit., p. 18: “L’anima dunque, dopo la cremazione conduce una vita incorporea, ma non priva di coscienza. La ψυχή dell’*epos* riferita al defunto corrisponde al cadavere che vive smaterializzato”.

¹³ Si veda Omero, *Odissea, libro XI*, cit., p. 109 (commento a XI, 218).

L'immagine omerica dei pipistrelli per raffigurare le anime dei morti si collega del resto alla tradizione mitologica, poiché proprio i pipistrelli pare fossero sacri a Persefone,¹⁴ consorte di Ade e regina dell'oltretomba, evocata nel citato discorso di Anticlea sulla sorte delle anime dei morti.

Lo stridere dei pipistrelli nella similitudine omerica, riferito alle svolazzanti anime dei trapassati, si ritrova nel carme *In Rufinum* di Claudiano là dove Ulisse evoca i morti, dopo aver compiuto le libagioni di sangue. Il poeta descrive il sommesso stridore delle ombre,¹⁵ pallidi spettri dei defunti che volano in quel luogo:

“Est locus extremum pandit qua Gallia litus
Oceani praetentus aquis, ubi fertur Ulixes
sanguine libato populum movisse silentem.
*Illic umbrarum tenui stridore volantum
flebilis auditur questus; simulacra coloni
pallida defunctasque vident migrare figuras*”.¹⁶

Il sostantivo *simulacra*, già impiegato da Lucrezio, significa fantasma¹⁷ ed è associato a *pallida*, aggettivo che nella tradizione classica qualifica lo smorto colorito delle ombre dell'Averno (come già in *Odissea*, XI, 49).¹⁸ Il termine *volantum* pare d'altra parte essere riferito alle “anime

¹⁴ Cfr. G. M. Allen, *Bats: Biology, Behaviour and Folklore*, New York, Dover, 2004, p. 15: “In the mythology of the Ancients the bat [...] was sacred to Proserpina, the wife of Pluto, the ruler of the underworld”.

¹⁵ Cfr. anche P. Virgilio Marone, *Aeneidos Libri Duodecim*, cit., p. 756: “Prodidit aut vanae vertere ex hostibus umbrae” (X, 593); e Svetonius Tranquillus, *Caligula*, in Id., *De vita Caesarum libri VIII*, recensuit M. Ihm, in *C. Svetoni Tranquilli Opera*, Lipsiae, Teubneri, 1993, vol. I, p. 188: “Satis constat, prius quam id fieret, hortorum custodes umbris inquietatos” (59).

¹⁶ Claudiano, *In Rufinum. Libro primo*, testo, traduzione e commento a cura di A. Prenner, Napoli, Loffredo, 2007, p. 20 (I, 123-128). Sottolineature nostre.

¹⁷ Cfr. P. Virgilio Marone, *Aeneidos Libri Duodecim*, cit., p. 380: “Quaerenti et tectis urbis sine fine ruenti / infelix simulacrum atque ipsius umbra Creusae” (II, 771-772).

¹⁸ Cfr. Omero, *Odissea*, cit., pp. 398-399 (XI, 48-50): “αὐτὸς δὲ ξίφος ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ / ἤμην, οὐδὲ εἴων νεκύων ἀμεινὴν ἀ κάρηνα / αἵματος ἄσσον ἴμεν, πρὶν Τειρεσίαο πυθέσθαι”. Traduzione: “Io,

dei defunti, che si muovono in volo”¹⁹ come degli strani uccelli, analogamente al *volitare* di Lucrezio e Virgilio.

Un altro elemento contribuisce ad avvicinare in qualche modo la tradizione classica al Medioevo di Dante, vale a dire le descrizioni del pipistrello di due Padri della Chiesa. Sia Ambrogio nell’*Hexameron* sia Gerolamo nel *Commentarium in Isaiam prophetam* adottano infatti proprio il verbo *volitare* per descrivere il volo del pipistrello:

“Vespertilio animal ignobile a vespere nomen accepit. Est autem volatilis eademque quadrupes et dentibus utitur, quos in aliis avibus reperire non soleas. Parit ut quadrupedia non ova, sed pullos viventes. *Volitat* in aere avium more, sed crepusculo vespertino consuevit offundi. *Volitat* autem non aliquo pinnarum, sed membranae suae fulta remigio, quo suspensa velut pinnarum volatu circumfertur atque vegetatur. Habet et illud hoc vile animal, quod sibi invicem adhaerent et quasi in speciem botryonis ex aliquo loco pendent ac, si se ultima quaeque laxaverit, omnes resoluuntur. Quod fit quodam munere caritatis, quae difficile in hominibus huius mundi repperitur”²⁰

“Vespertilio autem nocturna avis, quae congruum ab eis nomen accepit νυκτερίς, eo quod in nocte *volitet*, parvum animal est, et murium simile, non tam voce et cantu resonans, quam stridore: quod cum videatur *volitare*, lucifugum est et solem videre non patitur”²¹.

tratta la spada affilata da lungo la coscia, stavo seduto e non lasciavo che *le teste esanguini dei morti* si avvicinassero al sangue prima che avessi interrogato Tiresia”. Sottolineature nostre. Cfr. anche P. Virgilio Marone, *Aeneidos Libri Duodecim*, cit., ivi, p. 430, p. 444 e p. 554: “Pallentis umbras Erebo noctemque profundam” (IV, 26), “Hac animas ille [Mercurius] evocat Orco / pallentis, alias sub Tartara tristia mittit” (IV, 242-243) e “Adrasti pallentis imago” (VI, 480). L’aggettivo *pallidus* deriva dal verbo *palleo* che ha la medesima radice di *pullus* cioè scuro, non luminoso: si veda Claudiano, *In Rufinum. Libro primo*, cit., p. 161 (commento a 127-128).

¹⁹ Cfr. Claudiano, *In Rufinum. Libro primo*, cit., p. 160 (commento a 126).

²⁰ Ambrogio, *I sei giorni della creazione. Opere esegetiche I*, introduzione, traduzione, note e indici di G. Banterle, Milano – Roma, Biblioteca Ambrosiana – Città nuova, 1979, pp. 336-337 (V, 24, 87). Sottolineature nostre.

²¹ Hieronymus, *Commentariorum in Esaiam: libri I-XI*, cura et studio M. Adriaen, in Id., *Opera exegetica*, in *S. Hieronymi presbiteri opera*, Turnholti, Brepols, 1963, vol. I, t. 2, p. 39 (I, ii, 20.21). Sottolineature nostre.

Tali luoghi, poi ripresi e compendiati da Isidoro nelle *Etymologiae*,²² dipendono entrambi dal Padre della Chiesa greco Basilio di Cesarea,²³ che già descriveva le caratteristiche del pipistrello nell’*Omelia VIII sul Genesi* (poi tradotta in latino da Eustazio):²⁴

“Ἐχεις ἐν τῷ σκοτει τὰ νυκτερόβια γένη τῶν ὀρνίθων· ἐν τῷ φωτὶ τὰ ἡμερόφοιτα. Νυκτερίδες μὲν γάρ, καὶ γλαυκες, καὶ νυκτικορακες, τῶν νυκτινόμων εἰσὶν. Ὡστε σοὶ ποτε ἐν καιρῷ μὴ πορόντος τοῦ ὕπνου, ἐξαρκεῖν καὶ τὴν ἐν τούτοις διατριβὴν, καὶ τὴν τῶν ὑπαρχόντων αὐτοῖς ἰδιωμάτων ἐξέτασιν πρὸς δοξολογίαν τοῦ ποιητοῦ. Πῶς ἀργυπνονὴ ἀνδῶν, ὅταν ἐπιάζῃ, διὰ πάσης νυκτὸς τῆς μελωδίας μὴ ἀπολήγουσα. Πῶς τετράπουν τὸ αὐτὸ καὶ πτηνὸν ἢ νυκτερίς. Πῶς μόνη τῶν ὀρνίθων ὁδοῦσι κέχρηται, καὶ ζωογονεῖ μὲν ὡς τὰ τετράποδα, ἐπιπολάζει δὲ τῷ ἀέρι, οὐχὶ πτερῶν κουφιζομένη, ἀλλ’ ὑμένι τιμὴν δερματίνῳ. Πῶς μέντοι καὶ τοῦτο ἔχει τὸ φιλάλληλον ἐν τῇ φύσει, καὶ ὡσπερ ὄρμαθός, ἀλλήλων αἱ νυκτερίδες ἔχονται, καὶ μία τῆς μιᾶς ἡρτηνται· ὅπερ ἐφ’ ἡμῶν τῶν ἀνθρώπων οὐ ῥάδιον κατορθωθῆναι.”²⁵

²² Cfr. Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, a cura di A. V. Canale, Torino, UTET, 2004, vol. II, p. 88 (XII, 7, 36): “*Vespertilio* pro tempore nomen accepit, eo quod lucem fugiens crepusculo vespertino circumvolet praecipiti motu acta, et tenuissimis brachiorum membr[an]is suspensa; animal murium simile, non tam voce resonans quam stridore; specie quoque volatilis simul et quadrupes, quod in aliis avibus reperiri non solet”.

²³ Si veda M. Chiariglione, *Lucifero “vispistrello”*: *manifestazioni diaboliche del basso inferno (Inf XXVI, XXXI-XXXIV)*, Tesi di Dottorato, Torino, Università degli Studi, 2010-2011, pp. 128-133. Particolarmente l’*Hexameron* di Ambrogio dipende – talora letteralmente – dalle *Omeli* di Basilio.

²⁴ Si veda Eustathius, *Ancienne version latine des neuf homelies sur Hexameron de Basile de Cesaree*, ed. critique avec prolegomenes et tables par E. A. de Mendieta et S. Y. Rudberg, Berlin, Akademie, 1958, p. 109 (VIII, 7, 5-8).

²⁵ Basilio di Cesarea, *Sulla Genesi (Omeli* sull’*Esamerone)*, a cura di M. Naldini, Roma – Milano, Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, 1990, pp. 260-261 (VIII, 7, 4-5). Traduzione: “Troverai nelle tenebre tutte le specie di uccelli notturni; nella luce quelli che volano di giorno. I pipistrelli, le civette e i gufi sono uccelli che cercano il cibo di notte. Cosicché nelle eventuali ore d’insonnia ti basta fermarti un poco su di essi e considerare le qualità che possiedono per dar gloria al Creatore. Guarda come l’usignolo resta sveglio, mentre è intento a covare, senza interrompere durante la notte il suo canto melodioso; come il pipistrello sia quadrupede e insieme volatile; come esso solo fra gli uccelli si mostri fornito di denti, e sia viviparo come i quadrupedi, e capace di elevarsi nell’aria non sollevandosi con le ali, ma con una membrana di pelle. Osserva anche che i pipistrelli nutrono un vicendevole amore per natura e come una catena si attaccano fra loro appesi l’uno all’altro: un esempio per noi uomini non facile a realizzarsi”. Si veda anche Id., *Commento al profeta Isaia*, testo, introduzione, versione e note di P. Trevisan, Torino, SEI, 1939, vol. I, pp. 274-279 (II, 97).

Si noti che la similitudine omerica dei pipistrelli per le anime dei defunti si regge sull'immagine del grappolo in cui i pipistrelli si stringono, il quale subito si scioglie nel volo stridente di tutti se anche uno solo se ne stacca. La medesima immagine è proposta da Ambrogio (“quasi in speciem botryonis”), che riprende proprio la descrizione di Basilio.

La tradizione patristica si riverbera quindi nei bestiari²⁶ e nelle opere enciclopediche medievali,²⁷ verosimilmente attraverso la mediazione delle opere di Vernerio (*Deflorationes Patrum*) e dello pseudo-Ugo di San Vittore (*De bestiis*),²⁸ che ripropongono pressoché alla lettera il passo di Ambrogio.²⁹ È significativo, in particolare, che i già ricordati passi di Plinio, Ambrogio e Isidoro si trovino insieme esplicitamente citati nel capitolo *De vesperilione* dello *Speculum Naturale* di Vincenzo di Beauvais, opera enciclopedica medievale di eccezionale importanza e diffusione, molto probabilmente nota a Dante:

“*Ambro.* Vesperilio est animal volatile simul et quadrupes, dentibus etiam utitur, qui in aliis avibus reperire non solent. Parit autem ut quadrupedia non ova, sed pullos viventes, crepusculo volare consuevit, volatque in aere non aliquo pennarum, sed membranae suae fulta remigio. *Isidorus.* Vesperilio dicitur, eo quod lucem fugiens vesperino crepusculo circumvolet, praecipiti motu acta, animal murium simile, non tam voce resonans quam stridore. *Plinius.* Volucrum animal parit vesperilio tantum, cui membranaceu pinnae. Eadem sola volucrum lacte nutrit, ubera admovens geminos

²⁶ La maggior parte dei bestiari medievali che riportano la voce relativa al pipistrello riprendono più o meno dichiaratamente i menzionati luoghi di Ambrogio, Gerolamo e Isidoro. Si veda F. Zambon, *L'alfabeto simbolico degli animali. I bestiari del medioevo*, Milano, Luni, 2001, pp. 188-189.

²⁷ Si veda *Papias vocabulista*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1966 (riproduzione in facsimile dell'edizione Venetiis, Pincius, 1496), p. 368 (*De vesperilione*) e Bartholomaeus Angelicus [*i. e. Anglicus*], *De rerum proprietatibus. Frankfurt 1601*, Frankfurt am Main, Minerva, 1964 (ristampa anastatica dell'edizione Frankfurt, Richter, 1650), p. 551 (XII, 38).

²⁸ Si veda Wernerus S. Blasii, *Libri deflorationum sive excerptionum*, in *Patrologia Latina*, edidit J. P. Migne, Paris, Migne, 1866 (ristampa anastatica Turnhout, Brepols, 1980), vol. CLVII, col. 1150 (II, 15) e pseudo-Hugo de S. Victore, *De bestiis et aliis rebus libri quatuor*, in *Patrologia Latina*, cit., vol. CLXXVII, col. 96 (III, 34).

²⁹ Si veda M. Chiariglione, *Lucifero “vispistrello”: manifestazioni diaboliche del basso inferno (Inf XXVI, XXXI-XXXIV)*, cit., pp. 128-161.

volitat amplexa infantes, secumque portat. Eidem coxendix una traditur, huic in cibatu culices gratissimi”.³⁰

La tradizione omerica si trasmette dunque, attraverso filiazioni classiche e patristiche, alla cultura medioevale. E nell’immagine dantesca delle ali “di vispistrello” che Lucifero “svolazza” convergono motivi e tematiche che giungono da lontano, come in particolare il movimento delle anime dei defunti,³¹ a testimonianza di una continuità dell’antico che sarebbe auspicabile considerare per meglio comprendere il senso stesso della *Commedia*.

³⁰ Vincentius Bellocensis, *Speculum quadruplex, sive Speculum maius: naturale, doctrinale, morale, historiale*, Graz, Akademische Druck – Verlagsanstalt, [ristampa anastatica dell’edizione Duaci, Belleri, 1624], 1964, vol. I, col. 1235 (XVI, 146).

³¹ Di probabile derivazione omerica è anche il motivo del verso stridente dei pipistrelli, indicato come *stridore* in Girolamo, Isidoro, Rabano Mauro e nelle enciclopedie medioevali (ma già presente in Erodoto, *Historiae*, IV, 183).



MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI

“VOUS ÊTES LIBRE”.

UNE CITATION DE MADAME HANSKA

Dans la première – et très incomplète – édition de la *Correspondance* de Honoré de Balzac, parue en 1876 et accueillie à l’époque avec beaucoup d’émotion,¹ ne figuraient que trente-cinq des lettres que le romancier avait adressées à Ève (ou Éveline) Hanska. Une note de l’éditeur² – tout à fait mensongère et imposée par la destinataire – attribuait à un incendie la destruction du reste de la correspondance entre Balzac et l’aristocrate polonaise ; celle-ci était entrée en contact avec le romancier en 1832 et, veuve depuis 1841, l’avait épousé en secondes noces le 14 mars 1850. Devenue madame de Balzac, celle que les salons de Vienne et de Saint-Pétersbourg avaient connue comme la belle et fort cultivée Mme Hanska était bien décidée à ne pas livrer au grand public la véritable histoire de sa

¹ Voir Honoré de Balzac, *Correspondance*, Paris, Calmann-Lévy, 1876. Sur l’accueil réservé à cette édition, qui formait le volume XXIV des *Œuvres complètes* de Balzac, voir D. Bellos, *Balzac Criticism in France 1850-1900 The Making of a Reputation*, Oxford, Clarendon Press, 1976, pp. 143-149.

² Voir H. de Balzac, *Correspondance*, cit., p. 217.

liaison avec l'écrivain, alors que le comte Hanski était encore en vie, ainsi que les vicissitudes qui l'avaient amenée à un mariage tardif avec un Balzac désormais gravement malade. Ce ne fut donc qu'après la mort d'Ève de Balzac, survenue le 10 avril 1882, que le grand bibliographe et collectionneur Spoelberch de Lovenjoul put transcrire et classer les lettres : plus de quatre cents que Balzac avait envoyées à la comtesse de 1832 à 1848.³ Lovenjoul, en compensation de son patient travail de déchiffrement, se fit remettre par l'éditeur les autographes : une montagne de fins feuillets, couverts recto-verso d'une écriture serrée. Lorsqu'il fut enfin en mesure de publier une partie de ces matériaux, dans la "Revue de Paris" en 1894-1895,⁴ il choisit un titre évocateur où figurait le pseudonyme sous lequel Ève Hanska avait signé ses premières lettres à l'auteur qu'elle admirait tant : *Lettres à l'Étrangère*. En plus, quelque temps avant la parution dans la "Revue de Paris", Lovenjoul en présenta le contenu dans une série d'articles au "Figaro", sous le titre *Un roman d'amour : comment Honoré de Balzac connut Madame Hanska*.⁵ Les futurs lecteurs de cette importante correspondance inédite étaient donc avertis : un véritable "roman" les attendait, un chapitre supplémentaire de ces "Mille et une nuits de l'Occident" que Balzac avait promises à madame Hanska⁶ et que sa mort prématurée l'avait obligé à laisser inachevées.

Selon Lovenjoul, c'était bien un "roman d'amour" que cette rencontre de Balzac avec une lectrice lui écrivant de Russie qu'elle avait

³ Voir R. Pierrot, *Histoire de la publication*, dans H. de Balzac, *Lettres à madame Hanska*, édition établie par R. Pierrot *Conservateur et chef honoraire à la Bibliothèque Nationale*, Paris, Robert Laffont, 1990, vol. I, p. VII-XIX.

⁴ Le 1^{er} et le 15 février, le 1^{er} mars et le 1^{er} décembre 1894 ; le 1^{er} janvier, le 1^{er} février et le 1^{er} mars 1895.

⁵ Du 1^{er} au 6 janvier 1894.

⁶ Cf. H. de Balzac, *Lettres à madame Hanska*, cit., vol. I, p. 204 (lettre du 26 octobre 1834).

suivi pas à pas, de loin, “son âme lumineuse” ;⁷ et c’était aussi un “roman d’amour” que rédigeait Balzac sur plus de mille feuillets en papier vélin, adressés à sa bien-aimée et que celle-ci avait conservés. Des générations entières de chercheurs se sont penchées sur la fiabilité de ces pages. Personne n’a toutefois pu mettre en doute leur richesse foisonnante, la variété des thèmes et des registres. Les biographes y ont puisé à l’infini et ont transcrit, l’un après l’autre, les mêmes citations. Comment reconstruire le “roman” de la vie de l’écrivain sans passer par le ‘roman épistolaire’ que constituent ses lettres à madame Hanska ? La correspondance de Balzac avec sa muse inspiratrice est un monument tout aussi massif que *La Comédie humaine* inachevée ; comme elle, elle est incontournable pour tous ceux qui veulent se familiariser avec la pensée de ce romancier, une pensée où les paradoxes, les antinomies abondent, où les fantasmes sont récurrents et les intuitions anticipatrices géniales.

Il manque à cette correspondance, qui devient une sorte de journal à partir de 1843, la voix de l’interlocutrice de Balzac. À la suite d’un vol et d’une tentative de chantage mise en œuvre par la gouvernante (et ex-maîtresse) de l’écrivain, madame Hanska exigea de son futur époux qu’il détruisît toutes les lettres qu’il avait reçues d’elle. Le romancier fit le compte rendu de cet autodafé, le 3 septembre 1847, dans une page déchirante :

“Voici chère comtesse le plus affreux et le plus triste jour de ma vie, j’ai accompli tout à l’heure le plus grand sacrifice que je puisse faire, je me suis séparé de mon plus cher trésor. Tout est anéanti, j’ai la fièvre ; car, en une heure, j’ai revécu 15 ans. Je les ai jetées au feu une à une regardant les dates ! J’ai sauvé quelques fleurs, quelques échantillons de robe, de ceintures ; mais ma douleur, je la garde pour moi, rien ne peut vous en donner l’idée. Combien de choses ! Mon Dieu ! Quelles naïves et délicieuses tendresses. Enfin, il l’a fallu !”⁸

⁷ Cf. *ibidem*, vol. I, p. 14 (lettre de Mme Hanska du 7 novembre 1832).

⁸ *Ibidem*, vol. II, p. 681.

Trois lettres seulement ont échappé à cette destruction. Deux proviennent du début de la correspondance et ont été recopiées par une main inconnue. La troisième est un billet au ton badin que Mme Hanska, qui en août 1845 se trouve à Cologne avec sa fille Anna, écrit à Balzac, qui vient de les quitter pour rentrer à Paris.⁹ Balzac évoque avant tout les “naïves et délicieuses tendresses” des centaines de pages englouties par le feu. Pourtant, l’expression d’une jalousie justifiée et les marques d’impatience face à des dépenses excessives et à des investissements téméraires ne devaient pas manquer. Nous pouvons souvent deviner le contenu des missives d’Eveline à partir des réponses de son correspondant. Ce qui s’est perdu avec les feuillets brûlés en septembre 1847, c’est le ton particulier des récits, des reproches, des confidences, bref la physionomie précise de l’épistolière. Nous pouvons certes en avoir une idée grâce à d’autres documents : ses lettres à plusieurs correspondants ainsi que son journal de 1843-1844 ont été publiés.¹⁰ Mais sa voix demeure absente de l’intense dialogue que Balzac a entretenu avec elle et ce n’est que grâce à de petits indices, à des traces fugaces, que l’on peut espérer en retrouver le son.

Je voudrais maintenant m’arrêter sur l’une de ces traces, à partir d’une phrase de Mme Hanska que Balzac rapporte et dont certaines implications sont passées jusqu’ici inaperçues.

Le 5 janvier 1842, Balzac reçoit de Mme Hanska une lettre bordée de noir. Elle lui apprend, d’une façon quelque peu laconique – un côté entier est resté en blanc – la mort du comte Hanski, survenue le 10 novembre.

⁹ Voir *ibidem*, vol. I, pp. 13-16 (lettre du 7 novembre 1832) et pp.19-20 (lettre du 8 janvier 1833), vol. II, p. 60 (lettre du 32 août 1845).

¹⁰ Voir l’excellente biographie de R. Pierrot, *Ève de Balzac*, Paris, Stock, 1999.

Elle se dit prostrée et en très mauvaises conditions physiques ; elle demande aussi à être rassurée au sujet de son propre courrier, dont elle craint manifestement qu’il puisse être divulgué. Cette “bienheureuse lettre”¹¹ – c’est Balzac qui la définit ainsi, en se servant d’une expression qui, comme l’a remarqué André Maurois,¹² n’a pas dû sembler de très bon goût à sa correspondante – est suivie par quarante-sept jours d’un inquiétant silence. Le romancier, d’abord euphorique puis perplexe, écrit plusieurs fois à sa bien-aimée ; l’anxiété augmente et le paralyse, il en arrive à se demander si Ève n’est pas gravement malade, voire morte. La réalité est beaucoup moins tragique, mais désespérante pour lui. Face aux multiples difficultés, d’ordre légal et administratif, causées par la mort de son mari et aux inquiétudes quant au patrimoine de sa fille Anna, âgée de quatorze ans, Mme Hanska a décidé de se consacrer entièrement à son rôle de mère et de rompre la promesse d’amour qui la liait à Balzac depuis 1833. C’est ce qu’elle lui écrit dans une lettre bouleversante qui parvient à l’écrivain le 21 février et qui le laisse profondément “abattu”.¹³ À des raisons familiales, elle en ajoute d’autres de caractère plus intime : les infidélités de Balzac, les omissions dans ses lettres qui, plus d’une fois, ont donné une image mensongère de sa vie quotidienne et de ses voyages. Ces accusations sont renforcées par un témoignage objectif : la lettre d’Ève est “enveloppée” dans une autre missive, que lui adresse sa cousine Rosalie Rzewuska – Éveline l’appelle “tante Rosalie”.¹⁴ Rosalie est depuis toujours

¹¹ Cf. H. de Balzac, *Lettres à madame Hanska*, cit., vol. I, p. 554 (lettre du 22 janvier 1842).

¹² Voir A. Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Paris, Hachette, 1965, p. 461.

¹³ Cf. H. de Balzac, *Lettres à madame Hanska*, cit., vol. I, p. 556 (lettre du 22 février 1842).

¹⁴ Sur la comtesse Rosalie Rzewuska, née princesse Lubomirska (1788-1865), voir *ibidem*, vol. I, p. 320 (la note de Roger Pierrot). Voir R. Pierrot, *Ève de Balzac*, cit., pp. 93-98.

hostile à Balzac – qui d’ailleurs donnera son nom à l’ennemie perfide du héros d’*Albert Savarus*. Par le passé, elle a pris un malin plaisir à signaler à madame Hanska les aventures galantes de l’écrivain et elle tient maintenant à la mettre en garde contre l’auteur de tant de pages immorales, mais surtout contre Paris, qui est un lieu de perdition, chargé de souvenirs funestes. C’est en effet à Paris que la mère de Rosalie a été guillotinée, le 30 juin 1794, et qu’elle-même a connu l’horreur de la prison. En voilà assez pour qu’elle exhorte sa cousine à se tenir loin de cette ville.

Tout ce que nous savons de la lettre d’Ève Hanska et de celle de tante Rosalie qui l’accompagne, nous l’avons appris de la réponse de Balzac et des lettres postérieures où l’écrivain tente de répliquer aux accusations qui lui sont adressées. Sur le moment, sa réponse désolée est celle d’un homme anéanti par un coup auquel il ne s’attendait pas :

“Je reçois à l’instant votre seconde lettre, et je suis encore sous le coup de l’abatement qu’elle a produit en moi, surtout enveloppée de celle de votre terrible tante qui a sous-entendu tant de choses dans son mot : *Paris*. Oh ! Comme vous avez eu bientôt fait le procès à la plus tendre, la plus constante et la plus vivace affection qui fût jamais, sans l’entendre, sans vous expliquer les petites choses dont vous vous êtes choquée, sans vous rappeler le peu d’explications qu’il m’a été permis de vous donner dans le temps ! Avec quelle glaciale tranquillité vous lui dites : – Vous êtes libre.”¹⁵

“Vous êtes libre” : cette phrase figure bien, telle quelle, dans le texte de Mme Hanska ; témoin le fait que Balzac la cite à nouveau le 25 février, en la soulignant.¹⁶ Dans la lettre qui lui a “déchiré le cœur”,¹⁷ ces mots l’ont blessé plus que tout. Trois mots seulement, mais qui détruisent l’un des fantasmes les plus chers de l’écrivain : son désir d’être un “moujik” aux pieds de sa bien-aimée, plié sous un joug féodal et soumis à chacune de ses

¹⁵ H. de Balzac, *Lettres à madame Hanska*, cit., vol. I, pp. 556-557 (lettre du 21-22 février 1842).

¹⁶ Voir *ibidem*, p. 563.

¹⁷ Cf. *ibidem*, p. 558 (lettre du 21-22 février 1842).

volontés. Cette amusante métaphore revient trop souvent, depuis janvier 1834, dans les lettres du romancier pour n’être qu’une simple boutade. Il s’agit plutôt d’un rêve, et d’un rêve si important dans l’imaginaire balzacien qu’il figurera dans la dédicace du manuscrit du *Père Goriot* :

“A Mme E. de H.
 Tout ce que font les mougicks
 Appartient à leurs maîtres,
 De Balzac”¹⁸

Il n’y a rien de plus désagréable pour le “mougick de Pavoufka”¹⁹ – telle est l’orthographe fantaisiste de l’écrivain pour *moujik* et pour *Pawlowka* – que cette liberté non désirée que sa dame lui redonne avec une froideur hautaine. Balzac comprend parfaitement que les trois mots qui l’ont tant blessé synthétisent le caractère irrévocable du congé que sa bien-aimée entend prendre de lui. Il en aurait sans doute encore mieux saisi le côté tout à fait intentionnel s’il s’était aperçu qu’il s’agissait d’une citation littéraire. Bouleversé par le “désastre”²⁰ qui s’abat sur ses espoirs les plus chers, il ne semble pas s’en rendre compte. En revanche, pour nous qui lisons ces lignes avec beaucoup plus de détachement, la citation est évidente et pleine de significations. “Vous êtes libre” est la formule choisie par Corinne prenant congé de lord Nelvil, dans le septième chapitre du livre XVII du roman de Mme de Staël.²¹ Ève Hanska l’adopte pour écarter son bien-aimé d’un geste impérieux ; elle revêt, l’espace d’un instant, la robe ‘à la grecque’ d’une héroïne qui, aux yeux d’innombrables lectrices, a incarné

¹⁸ Cf. R. Pierrot, *Ève de Balzac*, cit., p. 93.

¹⁹ Cf. H. de Balzac, *Lettres à madame Hanska*, cit., vol. I, p. 112, p. 116, p. 159, p. 225.

²⁰ Cf. *ibidem*, p. 557.

²¹ Cf. Madame de Staël, *Corinne*, édition établie par S. Balayé, Paris, Gallimard, 1985, p. 493 (*Corinne en Ecosse*).

une noblesse d'âme méconnue, une fidélité récompensée par la trahison, une sensibilité immolée sur l'autel de l'égoïsme masculin.

C'est dans les trois derniers livres de *Corinne* que cette femme fascinante, à demi italienne et qui suscite l'admiration en improvisant des vers, se détache de son amoureux anglais. Lord Oswald Nelvil a connu auprès d'elle, à Venise, un bonheur enivrant mais, un fois rentré dans son pays, il commence à se demander si cette union lui convient : Corinne possède trop de talents, elle est trop habituée aux hommages du public pour que la bonne société londonienne l'accepte. Un avertissement provenant d'outre-tombe renforce ses doutes : une lettre posthume de son père lui apprend que ce dernier a souhaité qu'il se marie non pas avec Corinne, l'émancipée, mais avec Lucile, la demi-sœur de Corinne, une créature angélique de seize ans, élevée en Angleterre aux vertus domestiques les plus traditionnelles. La fidélité d'Oswald vacille de plus en plus ; elle est mise à dure épreuve par la beauté blonde de la jeune Lucile et aussi par les intrigues de la mère de celle-ci. Corinne se précipite alors incognito en Angleterre, où elle est anéantie par une suite de révélations : tout conspire à éloigner d'elle un homme qui semble avoir désormais oublié la parenthèse amoureuse qu'il a vécu avec elle, en Italie. C'est alors que la petite phrase qui restera gravée dans la mémoire de Mme Hanska, "Vous êtes libre", jouera un rôle déterminant.

Corinne ne choisit pas d'emblée une formule dont la concision est digne de Tacite. Habituée à subjuguier les foules avec des mots, elle passe d'abord en revue les différents modèles de missive qui pourraient frapper l'infidèle en plein cœur : une lettre irritée débordante de reproches ; une lettre lucide et raisonneuse, où elle démontrerait à lord Nelvil qu'elle est la seule femme capable de le rendre heureux ; une lettre éplorée où elle s'abandonnerait à épancher sa douleur. Mais elle ne veut ni forcer le cœur d'Oswald ni exposer son éloquence à un échec humiliant. Elle finit donc

par accompagner son message d'un geste hautement significatif : elle rend à lord Nelvil la bague, qui est le symbole du lien qui les unit, enveloppée dans un billet où elle a simplement écrit "Vous êtes libre". Ce choix marque le point de non-retour dans ses rapports avec Oswald. La radicalité de cette décision est encore accentuée par les circonstances : au lieu de remettre en personne la bague et le billet, comme elle l'a d'abord envisagé, Corinne les confie à un mendiant aveugle, autrement dit à une personnification manifeste du Destin. Oswald est certes infidèle, mais au fond de lui-même il est encore très lié à Corinne et, face à un tel congé, dépourvu de toute explication, il réagit en obéissant à son amour-propre blessé et accélère les préparatifs de son mariage avec Lucile. Ainsi le destin douloureux de Corinne s'accomplit inexorablement.

Ses trois mots adressés à lord Nelvil ne pourraient donc avoir de résultat plus catastrophique. En les recevant, le destinataire se sent non seulement autorisé à couper les ponts avec le passé, mais c'est comme s'il relevait le défi d'une antagoniste qui s'éloigne de lui avec orgueil. Par cette formule incisive, Corinne provoque, ou du moins accélère, l'événement qu'elle redoute le plus ; elle signe l'acte définitif de son propre échec, accepte une rupture qui la conduira à la mort. Mais s'agit-il vraiment d'un échec ? Les deux derniers chapitres et la *Conclusion* du roman de Mme de Staël invitent à en douter. Les trois mots qui décident du sort de Corinne deviennent aussi l'apothéose de sa magnanimité ; ce que tout autre déroulement des événements interdirait. En rendant généreusement à Oswald sa liberté, Corinne domine le roman de sa stature morale supérieure et cloue l'être cher à son hésitante médiocrité, à une passivité bovine qui le prive de tous ses charmes. En proie à des regrets amers et à des nostalgies inavouées, lord Nelvil ne trouve pas le bonheur dans son mariage avec Lucile ; les dernières lignes de la conclusion le montrent comme une espèce d'automate qui donne à une société anglaise très froide "l'exemple

de la vie domestique la plus régulière et la plus pure”.²² En revanche, la mort de Corinne, à Florence, quatre ans après leur séparation, est entourée d’un halo d’exceptionnalité. Après que la foule est accourue encenser la mourante dans son dernier chant, c’est au tour d’Oswald et de Lucile, contrits mais débordants de gratitude, de se recueillir à ses pieds. Corinne a, en effet, employé le peu de temps qu’il lui restait à vivre pour transmettre à leur enfant, la petite Juliette, l’amour des arts et de la poésie. En redonnant à lord Nelvil sa liberté, Corinne est montée sur la scène d’une tragédie où elle domine tous les autres acteurs, et qui lui permet de clore sa douloureuse histoire en la transformant en mythe. Madame Hanska se sent en quelque sorte enveloppée par ce mythe lorsqu’elle écrit “Vous êtes libre” dans sa lettre d’adieu à Balzac, des mots qui effraient le romancier au plus haut point.

Par un geste que René Girard définirait “mimétique”, madame Hanska s’approprie la formule de congé de Corinne ; elle emprunte ses mots pour blesser Balzac au cœur, lui qui l’a souvent trompée et qui, à deux reprises, a préféré voyager en Italie plutôt que la rejoindre dans sa lointaine Russie. La phrase de Corinne, précédée par un long silence qui en amplifie la portée, conserve toute son efficacité chez Ève, et fait mouche en causant une souffrance atroce à son destinataire, qui répond : “Vous ne savez pas tout ce que votre lettre a tué en moi de jeunesse, en m’arrachant cette foi, cet arbre autour duquel j’avais passé le bras”.²³ Balzac a toutefois un gros avantage sur lord Nelvil, rigide, dépourvu d’imagination, quasiment aphasique et que les mots de Corinne mettent hors de combat pour toujours. En tant que romancier, il maîtrise mieux que quiconque l’art de faire de la réalité un récit le plus captivant et le plus persuasif possible.

²² Cf. *ibidem*, p. 587 (*Conclusion*).

²³ Cf. H. de Balzac, *Lettres à madame Hanska*, cit., vol. I, p. 559 (lettre du 21-22 février 1842).

Et c'est bien en déployant toute sa virtuosité qu'il parviendra à reconquérir son "étrangère" réticente, en l'espace de quelques semaines. Au printemps 1842, Balzac, affinant jusqu'à la perfection une stratégie épistolaire qui a fait ses preuves, parvient à métamorphoser les matériaux de sa propre vie. La chronique des difficultés d'un écrivain dans l'arène parisienne devient, dans ses lettres, le roman du génie solitaire qui combat contre le monde entier, avec, comme seul réconfort, sa "rose mystique",²⁴ son amour partagé qui peut surmonter tous les obstacles. Madame Hanska se laisse encore une fois attirer dans ce roman, qui est tissé de la même toile que *La Comédie humaine* ; elle en est fascinée et renonce à toute velléité de fuite. Balzac lui ouvre un monde imaginaire beaucoup plus séduisant que les décors de mélodrame où évoluait la fiancée malheureuse de lord Nelvil, dans une pose toujours théâtrale. Ève s'est identifiée, l'espace d'un instant, à l'héroïne hautaine de Mme de Staël. Mais Corinne ne peut soutenir la comparaison avec le rôle d'inspiratrice moderne que Balzac propose à Éveline ; il la fait entrer dans sa propre création, qui est elle aussi moderne au plus haut point. L'ombre prestigieuse de Corinne ne peut alors que disparaître à jamais de l'horizon de madame Hanska, comme s'il s'agissait d'un tableau Empire pompeux, que l'on relègue au grenier pour faire place à un chef-d'œuvre de Delacroix, à la splendeur sombre et au désordre calculé.

²⁴ Cf. *ibidem*, vol. I, p. 572 (lettre du 12 avril 1842).



DAVIDE ASTORI

**FORTUNA MODERNA DELL'ANTICO.
ECHI CATULLIANI IN IONESCO, TOTÒ,
MONICELLI**

“Cosa significa per noi, oggi, leggere un testo di poesia antica? Dobbiamo pensare di andare a reperire un significato contestuale relativo al tempo in cui è stato scritto o possiamo sperare che esista, in essa, un nucleo semantico immortale, classico appunto, che parla agli uomini di ogni tempo?”¹

La domanda, posta da Nicola Gardini il 23 giugno 2009 al Parma Poesia Festival, mette in gioco il senso e il valore della classicità in epoca contemporanea, con tutto ciò che ne consegue, dalla programmazione culturale a quella didattica. Nell'equilibrata danza fra passato e presente, ciò che conta è la piena intelligenza del significato del 'nuovo':

“Il poeta antico si sforza di trovare i modi per diventare contemporaneo dei suoi discendenti. Il suo lavoro letterario è tutto un modo di meritarsi l'ascolto di chi verrà, di diventare degno, di essere un modello. Questo apparente narcisismo, in verità, è rispetto

¹ N. Gardini, *Il cuore delle parole*, in “Corriere della Sera”, 13 giugno 2009, p. 42.

di chi ancora non c'è. Il poeta antico non rifugge dalla responsabilità di farsi padre. Solo così ritiene di potersi perpetuare. Ogni poeta antico si rivolge idealmente a un figlio.”²

Nell'ascolto quasi heideggeriano di quelle parole aggallano dei pensieri che finiscono per riproporre, con un caleidoscopio di suggestioni, la domanda iniziale sotto un'altra luce, in un'altra ottica. L'antico parla al moderno nella sua classicità ma anche nella voce stessa dei contemporanei, che sanno farsi mediatori del già detto recuperando modelli ed eterni simboli collettivi: rivolti, in una sorta di assoluta verità del sentire, alla lingua del nuovo tempo.

Si offrono di seguito alcuni esempi catulliani, che dal primo secolo dell'Impero romano giungono all'Europa novecentesca: testimonianze forse poco note della fortuna del poeta antico e dell'Antico più in generale, entro un riecheggiamento quasi junghiano di archetipi profondi, esistenziali oltre che culturali. Sono echi leggeri, attestazioni di un ipotesto remoto, nella difficoltà di determinare se la citazione catulliana sia diretta o indiretta, elemento di un patrimonio comune sempre rivisitato e disseminato in mediazioni infinite: sopravvivenza o addirittura eterna immanenza, come se l'identità occidentale affondasse le sue radici in una sorta di *Akasha*³ o inconscio collettivo, da cui trae sempre nuova linfa ridisegnando ogni volta il suo profilo. Così si riscopre l'altro lato della medaglia, nelle parole di Giorgio Valgimigli su Salvatore Quasimodo traduttore dei classici: “Dunque non tanto sono i poeti antichi che via via

² Ivi, p. 43.

³ Il termine sanscrito indica nell'Induismo uno dei 'cinque elementi', è la quintessenza che tutto pervade e mantiene in contatto. In alcune scuole filosofiche esso si offre, per le sue caratteristiche di 'connettore', come una sorta di biblioteca universale in cui sono conservati i saperi dell'intero mondo, al di là dello spazio e del tempo.

danno di sé ai poeti nuovi, ogni volta diffusa opinione e illusione, quanto sono i poeti nuovi che via via negli antichi si riportano e si ritrovano”.⁴

1. *Catullo in Ionesco*

Eugène Ionesco nato Eugen Ionescu, prima di affermarsi come il drammaturgo francese simbolo del teatro dell'assurdo, debuttò come poeta nella nativa Romania con la raccolta *Bilete de papagal* (1928), attraverso il patrocinio culturale di Tudor Arghezi. Nel 1931, diciannovenne, pubblicò a Craiova, sua città natale in Oltenia, la silloge di versi *Elegii pentru ființe mici* divisa in due sezioni: la prima, che dava il titolo al volume, era composta di quindici liriche; la seconda corrispondeva a cinque *Elegii grotęști*.⁵ Proprio fra queste ultime si trova un lieve e lepido ritratto di fanciulla, che sa dosare insieme ironia raffinata e umana empatia:

“Cîntec de dragoste.

Chipul ei, ca o basma;
nasul ei, de mucava;
iară gura înzestrată
cu dinți proști de ciocolată.

Sîinii, vîrfuri de chibrit,
trupul ca un stîlp rănit,
și lălfie, și mioapă;
lungul nasului îi scapă.

⁴ Cfr. M. Valgimigli, *Poeti greci e Lirici nuovi* [1^a ed. 1946], in *Quasimodo e la critica*, a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori 1969, p. 318.

⁵ Su Ionesco poeta si veda fra l'altro D. Astori, *Ionesco: le poesie giovanili*, in “Poesia 97”, IX, luglio-agosto, 1996, pp. 47-57, p. 103 e ivi, X, febbraio 1997, pp. 38-45; Id., *Ionescu prima di Ionesco*, in E. Ionescu, “*La Cantatrice calva*” e “*Le Poesie giovanili*”, Con un contributo di M. Șora, Traduzione, note e cura di D. Astori, Parma, MUP, 2006, pp. V-XI; Id., *Eugène Ionesco e la sua prima produzione poetica in lingua romena*, in “L'Ulisse”, 10, aprile 2008, all'indirizzo elettronico www.lietocolle.info/upload/ulisse_10.pdf. Imprescindibile approccio alla vastissima produzione ioneschiana è l'ormai classico W. Leiner, *Bibliographie et index thématique des études sur Eugène Ionesco*, Fribourg, Éditions Universitaires, 1980.

Biata fată, biata fată,
tare e înamorată!”⁶

La fattura sembra ammiccare al carne XLIII di Catullo, che il giovane Ionesco avrà potuto gustare nel suo periodo di formazione superiore, tra București e Parigi:

“Salve, nec minimo puella naso
nec bello pede nec nigris ocellis
nec longis digitis nec ore sicco
nec sane nimis elegante lingua,
decoctoris amica Formiani.
ten Provincia narrat esse bellam?
tecum Lesbia nostra comparatur?
o saeculum insapiens et infacetum!”⁷

A riflettere, poi, provocatoriamente, sulla fortuna del celeberrimo carne catulliano, proponiamo la trasposizione del testo originale in un sonetto romanesco di Xlater, pseudonimo dietro il quale si cela un eterodosso “cyberscrittore” (come da sua stessa definizione):

“Regazza, scusa se so’ indelicato
ma n’ho sentite troppe de cazzate.
Tu nun c’hai er naso fine e modellato
le labbra morbide e ben diseguate,

nun c’hai la pelle liscia, er viso ovato,
le mani belle lunghe affusolate,
li piedi come quelli delle fate,
la linea snella, curve mozzafiato,

nun c’hai la voce che è ’na melodia,

⁶ E. Ionesco, *Elegii grotesti*, in Id., “*La Cantatrice calva*” e “*Le Poesie giovanili*”, cit., p. 86. Traduzione: “Canto d’amore // Il suo volto, come un foulard; / il suo naso, di cartapesta; / e ancora la bocca piena / di denti guasti di cioccolato. // I seni, punte di fiammifero, / il corpo come un palo ferito, / e trasandata, e miope; / le sfugge il profilo del naso. // Povera ragazza, povera ragazza, / come è innamorata!”

⁷ C. Valerii Catulli *Carmina*, recognovit R. A. B. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1958, p. 31.

nun c'hai modi eleganti e raffinati.
nun sei manco de bona compagnia.

Dici che 'sti burini disgrazziati
vonno paragonatte a Lesbia mia?
Nun c'hanno gusto. Oppure so' cecati.”⁸

2. *Catullo in Antonio de Curtis*

In *Malafemmena* Totò canta un rapporto contrastato e quel particolare dolore d'amore che non si può, né si vuole, del tutto superare. Non a caso la canzone è famosa per il suo finale:

“Femmena,
tu si' 'a cchiù bella femmena,
te voglio bene e t'odio,
nun te pozzo scorda'...”⁹

Lo stesso ambivalente sentimento emerge – in un parallelo filologicamente audace – nella notissima canzone popolare russa pubblicata per la prima volta nella rivista “*Literaturnaya gazeta*” il 17 gennaio 1843 dal poeta e scrittore ucraino Yevhen Hrebinka e resa celebre dall'interpretazione di Feodor Chaliapin:

“Очи черные, очи страстные
Очи жгучие и прекрасные
Как люблю я вас, как боюсь я вас

⁸ Xlater, *Carme 43*, in Id., *State carmi! Catulleide*, all'indirizzo elettronico <http://old.xlater.net/catulleide.htm>

⁹ Totò, *Malafemmena*, in Id., *Articoli, poesie, canzoni*, in F. Faldini e G. Fofi, *Totò: l'uomo e la maschera*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 158. Su Totò, dopo la rivalutazione suggerita da Gianfranco Contini nella sua introduzione alla prima edizione 1963 della *Cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda, si veda A. Anile, *Il cinema di Totò. L'estro funambolo e l'ameno spettro (1935-1940)*, Recco, Le Mani, 1997; Id., *I film di Totò: 1946-1967. La maschera tradita*, ivi, 1998; O. Caldiron, *Totò*, Roma, Gremese, 2001; F. Faldini – G. Fofi, *Totò. Storia di un buffone serissimo*, Milano, Mondadori, 2004.

Знать, увидел вас я в недобрый час.”¹⁰

Chi non percepisce un richiamo al dramma catulliano, la scissione interiore rappresentata nel celeberrimo carme LXXXV?¹¹ Ecco il testo, con alcune traduzioni d'autore e l'ulteriore provocazione di uno scrittore italiano contemporaneo, a sottolineare la produttività degli stilemi classici:

“Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris.
nescio, sed fieri sentio et excrucior.”¹²

“L'odio e l'adoro. Perché ciò faccia, se forse mi chiedi,
io, nol so: ben so tutta pena che n'ho.”¹³

“Odio e amo. Forse chiederai come sia possibile;
non so, ma è proprio così e mi tormento.”¹⁴

Odio e amo.
Come sia non so dire.
Ma tu mi vedi qui crocifisso
Al mio odio ed amore.¹⁵

“Odio e amo:
fusse che chiedi:

¹⁰ Traduzione: “Occhi neri, occhi fiammanti / Occhi appassionati e meravigliosi / Come vi amo, come vi temo / Certo, vi ho visti in un frangente sfortunato”.

¹¹ Molte pubblicazioni (si veda almeno E. Giacobelli e V. Ponchia, *Ma l'amore sì*, Roma, Gremese, 1998) suggeriscono la consonanza quasi archetipica fra il testo catulliano e quello del principe Antonio de Curtis. Per altri paralleli si può pensare al concetto oppositivo di amore-odio in Vincenzo Cardarelli: “Amore, amore, come sempre, / vorrei coprirvi di fiori e d'insulti” (cfr. V. Cardarelli, *Attesa*, in Id., *Poesie*, in Id., *Opere*, a cura di C. Martignoni, Milano, Mondadori, 1981, p. 53). Oppure in Cesare Pavese: “Sono tuo amante, perciò tuo nemico” (cfr. C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1947, p. 286). Ma anche la musica leggera offre dei buoni esempi, come la celeberrima *Grande grande grande* portata al successo nel 1972 da Mina (“Ti odio, poi ti amo, poi ti amo, poi ti odio, poi ti amo”), oppure *Almeno tu nell'universo* di Bruno Lauzi e Maurizio Fabrizio e interpretata nel 1989 da Mia Martini (“Sai, la gente è strana: prima si odia e poi si ama”).

¹² C. Valerii Catulli *Carmina*, cit., p. 94.

¹³ G. Pascoli, *Odio e amore*, in Id., *Traduzioni e riduzioni*, a cura di M. Pascoli, Zanichelli, Bologna, 1913, p. 121.

¹⁴ Valerio Catullo, *Canti*, traduzione di S. Quasimodo, Milano, Mondadori, 1955, p. 147.

¹⁵ Id., *Le poesie*, versioni e una nota di G. Ceronetti, Torino, Einaudi, 1969, p. 265.

perché lo faccio?
 Nunn'ò saccio
 ma lo faccio
 e mme sient' nu straccio.”¹⁶

3. *Catullo nell'“Armata Brancaleone”*

Al minuto 33 del capolavoro di Mario Monicelli inizia la scena della casa della vedova: Brancaleone, attratto da un canto accompagnato da mandola, giunge a una finestra dietro la quale un “viso bellissimo di donna” lo invita tacitamente a “infilare] la porta della casa con la velocità di una lepre inseguita”.¹⁷ In un improbabile atto di corteggiamento, allungando un grappolo d'uva, la donna lo invita con queste parole: “Godiamo, pecchiamo. Che è la morte? Che ci resta di viverla? [...] Dàmmiti, prendimi, prendimi e dàmmiti”.¹⁸ Alla ripetizione, quasi un *mantra*, del paradossale condottiero (“Dàmmiti, prendimi”) risponde la donna: “Godiamo, pecchiamo finchè seno in vita”.¹⁹ Affascina l'idea di poter riscontrare, quasi in filigrana, una volontà più o meno dichiarata di ripresa (impreziosita forse da un'allusione al *Gaudeamus igitur*) del celeberrimo carme V di Catullo: *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus*. E nel gioco parodico del grande regista la rivisitazione del classico non emerge solo dalla citazione, ma più in generale nella realizzazione stessa della scena.

Se nel ventesimo secolo ci si interroga sull'importanza e sul ruolo dei classici ma con “un senso di distacco, di perdita invece che

¹⁶ S. Benni, *Ballate*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 96.

¹⁷ Cfr. Age – F. Scarpelli – M. Monicelli, *L'armata Brancaleone*, dattiloscritto inedito con annotazioni manoscritte conservato presso il Centro Studi Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma – Sezione Spettacolo (2^a ed. revisionata del copione del giugno 1965), pp. 112-113.

¹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 115-116.

¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 116-117.

l'appropriazione personale del passato, un passato che perde progressivamente l'aura di sacralità e di bellezza condivisa almeno fino a Carducci²⁰; i minimi esempi prodotti in questi appunti indicano pur sempre uno spiraglio di luce, essi possono anche violentare la tradizione con scarti eterodossi ma sembrano garantirne la permanenza: la permanenza del classico alle soglie del Terzo Millennio.

²⁰ M. Bonvicini, *Catullo alle soglie del terzo millennio: i racconti brevi*, in *Il 'liber' di Catullo. Tradizione, modelli e 'Fortleben'*, a cura di G. G. Biondi, Stilgraf, Cesena 2011, pp. 162-163.



MILENA CONTINI

“FOLLOW THE WHITE RABBIT”.
THE ULTIMATE DISPLAY E MATRIX

1. *Alice moltiplicata*

I due celeberrimi volumi di Lewis Carroll dedicati alle avventure di Alice¹ sono spesso citati in opere cinematografiche (come anche in romanzi,² poesie,³ fumetti,⁴ canzoni,⁵ serie TV,⁶ guide turistiche⁷ e così

¹ *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871).

² Cfr. A. Swärd, *Fino all'ultimo respiro*, trad. ital. di A. Airoidi, Milano, Mondadori, 2011, p. 41: “Fino a quel momento avevo potuto presentarmi davanti a qualunque dei miei tredici parenti e ottenere tutto quel che volevo senza che nessuno avesse da ridire. Ora, invece, ero entrata nella tana del Bianconiglio ed ero caduta in un mondo su cui non dovevo proferire parola”.

³ Cfr. A. Zanzotto, *Qualcuno c'era*, in Id., *Pasque*, Milano, Mondadori, 1973, p. 27: “La maestra lo dice / lo dice Lewis e Alice”.

⁴ Cfr. P. Barbato, *Il giardino delle illusioni. Dylan Dog 279*, Milano, Bonelli, 2009, p. 17: “*Dylan Dog nel paese delle meraviglie* in effetti suona maluccio. Non appena comincio a vedere la tana del Bianconiglio è fatta”.

⁵ Si veda per esempio *Are you the Rabbit?* all'interno dell'album *Eat Me, Drink Me* dell'inquietante Marilyn Manson (un ossimorico nome-citazione, ispirato alla diva hollywoodiana e al *serial killer* Charles Manson).

via), per alludere al passaggio, fisico o solo mentale, ad un'altra dimensione, quella del fantastico, dell'onirico, dell'ignoto, oppure, al contrario, della realtà autentica che solitamente ci viene nascosta. Tra i molti esempi possibili in campo cinematografico, ricordiamo *Secret Beyond the Door* di Fritz Lang (1947)⁸ in cui Celia (anagramma di Alice) si muove in un'atmosfera sospesa tra sogno e incubo; *Alice in den Städten* di Wim Wenders (1974)⁹ in cui il fotografo e la bambina abbandonata cercano disperatamente nuove coordinate esistenziali in un mondo difficile da interpretare; *Eyes Wide Shut* di Stanley Kubrick (1999)¹⁰ che si apre con una scena nella quale Alice (la moglie del protagonista) si spoglia di fronte a un enorme specchio; *Donnie Darko* di Richard Kelly (2001)¹¹ in cui la figura del coniglio nero ha, come quello bianco di Carroll, vincoli di tempo; *A. I. Artificial Intelligence* di Steven Spielberg (2001)¹² in cui sulle pareti del centro di criogenetica sono dipinti Alice, il bruco, Tweedledum e Tweedledee; *Resident Evil* di Paul Anderson (2002)¹³ in cui l'eroina Alice lotta contro il potentissimo *computer* centrale chiamato Red Queen.

⁶ Si veda per esempio l'episodio *White Rabbit* della fortunata serie *Lost* (quinto episodio della prima stagione), nel quale Locke cita il coniglio bianco per spiegare metaforicamente la sfuggevolezza del padre.

⁷ Cfr. M. Vorhees, *New England*, Footscray, Lonely Planet, 2008, p. 224: "From bustling Circuit Ave, slip into the alley between the Secret Garden and the Tibet store and you'll feel like you've dropped down the rabbit hole. Suddenly it's a world of gingerbread-trimmed houses adorned with hearts and angels and Candyland colors".

⁸ Diana, USA.

⁹ Filmverlag der Autoren, DB.

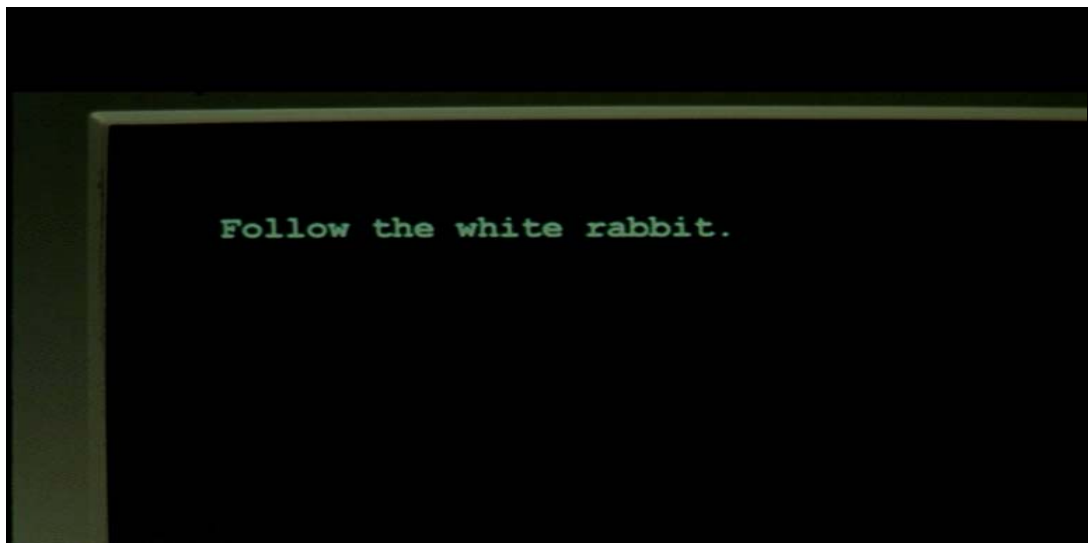
¹⁰ Hobby Films, USA.

¹¹ Pandora Cinema, USA. Anche nel *sequel* di Chris Fisher *S. Darko: A Donnie Darco Tale* (Newmarket Capital Group, USA, 2009) sono presenti dei rinvii a Carroll: si veda, per esempio, un manifesto di *Alice in Wonderland* all'interno di un cinema.

¹² Warner, USA.

¹³ Constantin Film – Davis Films – Impact Pictures – New Legacy, Germania – USA.

Non stupisce quindi che l'incipit di *The Matrix* (1999),¹⁴ un film dei fratelli Larry¹⁵ e Andy Wachowski basato su una loro sceneggiatura originale, strizzi l'occhio a Carroll. Il protagonista Neo sta sonnecchiando sulla tastiera del *computer* quando un misterioso internauta si mette in contatto con lui, esortandolo a seguire il *white rabbit*.



1. L. e A. Wachowski, *The Matrix* (1999)

Neo è perplesso, ma, quando dopo poco noterà sulla spalla della ragazza di un suo cliente il tatuaggio di un coniglio bianco, non esiterà a seguirli e a uscire dal proprio appartamento 101, numero che allude alla stanza delle torture del famoso romanzo di George Orwell *1984* (1949), dove si annienta nelle vittime l'autostima e la percezione oggettiva del mondo.

¹⁴ Warner, USA.

¹⁵ Nel 2003 Laurence Wachowski ha cominciato ad apparire in pubblico vestito da donna e ha cambiato il proprio nome in Lana. Dal marzo 2010 è registrato come Lana Wachowski nell'Internet Movie Database.



2. L. e A. Wachowski, *The Matrix* (1999)

I riferimenti ad Alice non sono finiti. Quando Neo incontra Morpheus, suo futuro mentore e capitano dell'*hovercraft* volante Nabucodonosor, quest'ultimo commenta: "I imagine that right now, you're feeling a bit like Alice. Hmm? Tumbling down the rabbit hole"; e gli chiede di scegliere tra una pillola azzurra ("You take the blue pill, the story ends, you wake up in your bed and believe whatever you want to believe") e una pillola rossa ("You take the red pill, you stay in Wonderland, and I show you how deep the rabbit hole goes"). Neo, ovviamente, sceglierà di restare nel Paese delle Meraviglie, quello della verità e della libertà dal giogo delle macchine. Si può infine notare una certa somiglianza tra il Caterpillar di Carroll e l'oracolo di *The Matrix*: entrambi pongono ai propri interlocutori interrogativi sulla loro identità, si sottraggono alle domande rispondendo con altri quesiti, e fumano ossessivamente (un narghilè o semplici sigarette) come se traessero dalle foglie di tabacco la propria preveggenza.

Il riferimento ad Alice è particolarmente appropriato in un film che riflette sulla dialettica fra reale e virtuale. Non si dimentichi, infatti, che i primi studi sugli ambienti virtuali e l'interattività erano legati alle ricerche

sugli allucinogeni come l'acido lisergico o LSD¹⁶ (non ancora illegale all'epoca): il *computer*, al pari della droga, è capace di creare mondi artificiali, nei quali l'impossibile diventa possibile.¹⁷ Si pensi, ad esempio, alla figura di Steward Brand, uno degli storici ufficiali della rivoluzione informatica nonché creatore di *The Whole Earth Catalog*, fondatore della comunità virtuale *The Whole Earth 'Lectronic Link* e futurologo chiamato da Spielberg per inventare un 2054 verosimile come sfondo del suo film *Minority Report* (2002).¹⁸ Negli anni Sessanta Brand aveva preso parte attivamente all'avanguardia del movimento psichedelico, organizzando nel 1966 The Trips Festival di San Francisco e le prime riunioni chiamate Acid Tests, in cui si sperimentava la droga psichedelica LSD. Ed è allora significativo che nella cultura *hippy* dell'epoca abbia avuto enorme fortuna il film d'animazione di Walt Disney *Alice in Wonderland* (1951),¹⁹ opera anomala che porta all'estremo le bizzarrie carrolliane. Le peregrinazioni di Alice nei mondi fantastici vengono allora interpretate come un viaggio sotto l'effetto della droga, secondo l'esemplare proposta di *White Rabbit*, canzone *acid rock* del gruppo californiano e psichedelico Jefferson Airplane compresa nell'album *Surrealistic Pillow* (1967).²⁰ Questa paradigmatica canzone, non a caso, è citata con insistenza nel film di Terry

¹⁶ Nel 1967 sarà bandito dagli USA, ma si continuerà a farne uso massiccio.

¹⁷ Si veda su questo tema B. Woolley, *Mondi virtuali*, trad. ital. di D. Mezzacapa, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 23-77.

¹⁸ Fox, USA.

¹⁹ Disney, USA.

²⁰ Cfr. Jefferson Airplanes, *Surrealistic Pillow*, RCA Victor, 1967: "One pill makes you larger / and one pill makes you small / and the ones that mother gives you / don't do anything at all. / Go, ask Alice when she's ten feet tall. / And if you go chasing rabbits / and you know you're going to fall, / tell 'em a hookah-smoking caterpillar / has given you the call. / And call Alice, when she was just small, / when the men on the chessboard get up / and tell you where to go / and you've just had some kind of mushroom / and your mind is moving low. / Go, ask Alice, I think she'll know, / when logic and proportion have fallen sloppy dead / and the white knight is talking backwards / and the Red Queen's off with her head. / Remember what the dormouse said, / feed your head, feed your head".

Gilliam *Fear and Loathing in Las Vegas* (1998),²¹ dedicato alla droga come mezzo per sfuggire all'oppressivo conformismo dell'*American Dream* (con gesto dissacratorio, per esempio, la bandiera nazionale è 'sniffata' dopo esser stata impregnata di etere). Il crepuscolo del sogno è anche il tema di un altro film, questo contemporaneo al movimento *hippy*, che cita esplicitamente il personaggio di Carroll: *Alice's Restaurant* di Arthur Penn (1969).²² Una Alice che assume erba 'magica', per accorgersi dell'ipocrisia e della miseria morale nascoste dietro il paravento della comoda vita borghese, si ritrova del resto anche in *Alice* di Woody Allen (1990).²³

2. Alice di "The Matrix"

Dietro alle citazioni carrolliane di *The Matrix*, tuttavia, c'è dell'altro. Nel 1965 lo scienziato informatico Ivan Edward Sutherland – universalmente riconosciuto come il padre della grafica computerizzata grazie alla rivoluzionaria invenzione del *software* chiamato *Sketchpad*,²⁴ precursore dei sistemi CAD – aveva scritto il breve ma fondamentale saggio *The Ultimate Display*, concluso da queste parole:

"The ultimate display would, of course, be a room within which the computer can control the existence of matter. A chair displayed in such a room would be good enough to sit in. Handcuffs displayed in such a room would be confining, and a bullet displayed in such a room would be fatal. With appropriate programming such a display could literally be the Wonderland into which Alice walked."²⁵

²¹ Fear and Loathing LLC, USA.

²² Elkins Entertainment, USA.

²³ Orion Pictures, USA.

²⁴ Grazie a questo *software* Sutherland ha vinto il premio Turing nel 1988.

²⁵ I. E. Sutherland, *The Ultimate Display*, in *Proceedings of IFIP Congress 65*, Organized by the International Federation for Information Processing, New York City – May 24-29, Editor W. A. Kalenich, Washington D. C. – London, Spartan Books – Macmillan and Co., 1965, vol. 2, p. 508.

Si descrive qui una realtà virtuale identica a quella sviluppata dai creatori di *The Matrix*: negli anni Sessanta i *computers* erano gigantesche macchine dalle capacità molto limitate, eppure c'era già chi ne intuiva le potenzialità sorprendenti e allarmanti nello stesso tempo. Prima di proporre un parallelo tra questo saggio e *The Matrix* inteso non solo come trilogia cinematografica ma come *media franchise*,²⁶ bisogna chiarire che Sutherland usava il termine *display* con il significato di congegno capace di rendere intellegibile l'*output* del *computer* (il lemma *display* deriva dal tardo latino *displicare* ovvero spiegare, svolgere). I calcolatori, quelli degli anni Sessanta come quelli di oggi, incamerano informazioni (*input*) e dopo averle elaborate producono il risultato (*output*): il *display* è il modo di mostrarci questo risultato. Nell'informatica degli albori, quindi, *display* e schermo non coincidevano necessariamente come avviene oggi.²⁷

Sutherland pensa che un *display* collegato ad un elaboratore digitale ci dia la possibilità di ottenere familiarità con i concetti non realizzabili nel

²⁶ *Matrix* è un esempio di narrazione transmediale. Il *franchise Matrix* è formato da tre film, *Matrix* (1999), *Matrix Reloaded* (2003), *Matrix Revolutions* (2003); da una raccolta di cortometraggi di animazione, *Animatrix* (2003); da due videogiochi, *Enter the Matrix* e un gioco *massively multiplayer*; e da una serie di *graphic novels* realizzate da illustri disegnatori e sceneggiatori. Presentiamo un esempio di transmedialità: all'inizio di *Matrix Reloaded* Neo, Trinity e Link incontrano un ragazzo che si mostra eccessivamente servizievole nei confronti di Neo: Link sottolinea ironicamente che da quando Neo ha salvato il ragazzo, questo non dà tregua al proprio benefattore. A questo punto ci aspetteremmo un racconto o un *flashback* che spieghi l'antecedente e invece non viene chiarito nulla. Per capire il significato delle parole di Link, si deve vedere il cortometraggio *Kid's Story* (che fa parte di *Animatrix*). Il ragazzo, mai identificato con un nome, sarà una figura fondamentale in *Matrix Revolutions*.

²⁷ Si legga per esempio la definizione del *Vocabolario Treccani*: "In elettronica, lo schermo (detto in italiano, ma meno comune, visualizzatore) su cui, nelle unità video, nei computer e nei terminali, si visualizzano, sotto forma di caratteri luminosi generati da un tubo a raggi catodici oppure per mezzo di cristalli liquidi, dati alfanumerici contenuti nella memoria dell'elaboratore; anche, il piccolo schermo, per lo più a cristalli liquidi, su cui compaiono le cifre nelle calcolatrici elettroniche portatili o in altri apparecchi (orologi, macchine fotografiche, impianti di alta fedeltà, ecc.) nei quali si vuole ottenere la visualizzazione digitale di alcuni dati" (cfr. *Vocabolario Treccani*, s. v. *display*, all'indirizzo elettronico <http://www.treccani.it/vocabolario/display/>).

mondo fisico: “It is a looking glass into a mathematical wonderland”.²⁸ Prima di teorizzare il *display* definitivo ovvero quello capace di simulare ogni cosa, egli parla del *display* cinestesico,²⁹ partendo dal presupposto che il *computer* può facilmente percepire le posizioni dei muscoli corporei: oltre a quelli delle mani e delle braccia (utilizzati per muovere i *joysticks*), possono essere impiegati anche quelli degli occhi ed è dunque possibile pensare a macchine costruite per percepire e interpretare i movimenti oculari, utilizzando linguaggio di sguardi per controllare il *computer* (si ricordi che nel 1968 fu Sutherland a ideare il primo visore per la realtà virtuale, imparentato ai famosi occhiali 3D). Secondo lo scienziato tali esperimenti apriranno inedite prospettive sui meccanismi stessi della visione. Egli invita poi a non confondere i principi fisici che regolano il reale con quelli che regolano degli oggetti rappresentati sul calcolatore: “There is no reason why the objects displayed by a computer have to follow the ordinary rules of physical reality with which we are familiar”.³⁰ L’utente di un dispositivo visivo può, ad esempio, rendere trasparenti gli oggetti solidi (dunque si può vedere attraverso la materia).

Sutherland arriva dunque a immaginare una virtualità che entra in competizione col reale: “handcuffs displayed in such a room would be confining”, ma ciò non significa che delle manette virtuali diventino reali (cosa impossibile), bensì che delle manette virtuali ci diano la sensazione di avere i polsi bloccati. L’idea centrale di *The Matrix* è esattamente questa: le macchine, un tempo create e guidate dall’uomo, hanno ribaltato la situazione creando e guidando gli uomini. Per servirsi di loro (per sfruttare l’energia scaturita dal calore prodotto dai loro organismi, ‘coltivati’ dentro

²⁸ Cfr. I. E. Sutherland, *The Ultimate Display*, cit., p. 506.

²⁹ La cinestesia è la sensibilità dei muscoli durante l’attività motoria, dovuta a ricettori di movimento presenti nei tendini, nelle guaine e nei muscoli stessi.

³⁰ I. E. Sutherland, *The Ultimate Display*, cit., p. 508.

bacelli)³¹ hanno realizzato una neuro-simulazione interattiva (chiamata *matrix*) che riproduce ogni singolo aspetto della società del 1999. Nella matrice gli uomini credono di vivere e di scegliere, ma sono solo schiavi di *software* raffinatissimi che possono simulare qualsiasi cosa, persino i sentimenti: un programma incontrato da Neo in *Matrix Revolutions* dichiara di volere molto bene a sua figlia, e quando Neo ribatte che l'amore è un sentimento umano, risponde che in realtà "love is just a word. What matters is the meaning you attach to the word". In *Matrix* si vive dunque una materialità simulata: "What do you mean 'real'? Give me a definition of 'real'. If by real you mean what we perceive, what we can smell, touch and see, then 'real' is simply electrical signals interpreted by the brain", spiega Morpheus a Neo. Il Paese delle Meraviglie vagheggiato da Sutherland diventa una prigione dalla quale si deve scappare, seguendo il Coniglio Bianco. Nel film tutto è ribaltato: il mondo apparentemente reale è finto e il *Wonderland* è autentico. Negli sconfinati spazi di *Matrix* si è in gabbia, mentre nelle anguste cabine della *Nabucodonosor* e nella claustrofobica città di Zion si trova la libertà. Non è forse un caso che la citazione di Carroll, che in *The Ultimate Display* di Sutherland si trovava in *explicit*, sia disposta nell'*incipit* di *The Matrix* come se si trattasse di un passaggio di testimone.

Non è certo che i fratelli Wachowski si siano direttamente ispirati all'articolo di Sutherland per il *plot* della loro trilogia.³² È però evidente la

³¹ Morpheus chiarisce che "The human body generates more bioelectricity than a 120 V battery and over 25,000 btu's of heat".

³² Stefano Disegni e Massimo Caviglia hanno fatto notare alcuni punti di tangenza fra il tema di *Matrix* e il loro fumetto multimediale *Razzi amari* del 1992, in cui è descritto un mondo apparentemente perfetto, nel quale le menti degli uomini sono controllate attraverso un *microchip* installato nel cervello dei neonati. Gli autori hanno vagliato l'ipotesi di fare causa per plagio ai Wachowski, ma hanno poi rinunciato per gli ingenti costi della pratica (si veda S. Disegni, *I miei ciak d'oro!*, in "Ciak", 7 luglio 2011, p. 114). Si noti, inoltre, come l'idea di una cospirazione autoritaria capace di

conformità fra il punto di vista di *The Ultimate Display* e quello di *The Matrix*, opera che dopo più di dieci anni, anche nell'era del *Web 2.0*,³³ resta attualissima e riesce ad accendere sempre nuove inquietudini. Sutherland aveva prefigurato la possibilità di creare un Paese delle Meraviglie, con tutti i rischi che comporta lo sprofondamento nella tana del White Rabbit: non a caso dopo l'esempio della sedia (“A chair displayed in such a room would be good enough to sit in”), che del resto sembra recuperato nel film (i primi oggetti che Morpheus fa apparire nel programma virtuale di caricamento simile a Matrix, sono due poltroncine stile Chesterfield), il suo saggio propone i due esempi angoscianti delle manette e della pallottola (“a bullet displayed in such a room would be fatal”).

Matrix funziona allo stesso modo, poichè le lesioni subite all'interno della neuro-simulazione interattiva si riflettono anche nel mondo reale, se si muore nella matrice si muore anche nella realtà. E del resto il timore che le macchine, acquisite le capacità proprie della mente umana, si possano ribellare al loro artefice era già presente nei racconti di Isaac Asimov: si pensi al suo Multivac, *supercomputer* dotato di coscienza propria e sentimenti.³⁴ Tre anni dopo l'articolo *The Ultimate Display*, nel 1968,

manipolare la nostra percezione della realtà sia già presente nella pellicola *Videodrome*, scritta e diretta da David Cronenberg nel 1982 (Filmplan International II – Canadian Film Development Corporation, Canada).

³³ Il termine *Web 2.0* è “utilizzato per indicare uno stato dell'evoluzione del *World Wide Web*, rispetto a una condizione precedente. Si indica come *Web 2.0* l'insieme di tutte quelle applicazioni *online* che permettono uno spiccato livello di interazione tra il sito web e l'utente come i *blog*, i forum, le *chat*, i *wiki*, le piattaforme di condivisione di media come *Flickr*, *YouTube*, *Vimeo*, i *social network* come *Facebook*, *Myspace*, *Twitter*, *Google+*, *Linkedin*, *Foursquare*, ottenute tipicamente attraverso opportune tecniche di programmazione Web afferenti al paradigma del Web dinamico in contrapposizione al cosiddetto *Web statico* o *Web 1.0*” (cfr. *Wikipedia*, s. v. *Web 2.0*, all'indirizzo elettronico http://it.wikipedia.org/wiki/Web_2.0).

³⁴ Multivac è citato nei racconti *Question* (1955), *Franchise* (1955), *The Dead Past* (1956), *Someday* (1956), *The Last Question* (1956), *Jokester* (1956), *All the Troubles of the World* (1958), *Anniversary* (1959), *The Machine that Won the War* (1961), *My Son, the Physicist* (1962), *Key Item* (1968), *That Thou Art Mindful of Him*

sarebbe uscito il film di Stanley Kubrick *2001: A Space Odyssey*,³⁵ profonda meditazione sull'uso della scienza.



3. L. e A. Wachowski, *The Matrix* (1999)

Il pionieristico invito di Sutherland a non scherzare con la tecnologia, perché l'Intelligenza Artificiale è delicata e può sfuggire al nostro controllo, offre davvero un'inedita prospettiva sulle affascinanti insidie del virtuale, quelle già presenti e quelle che ci aspettano nel futuro. Del resto, come sentenziava la White Queen in *Through the Looking-Glass*, "It's a poor sort of memory that only works backwards".³⁶

(1974), *The Life and Times of Multivac* (1975), *Point of View* (1975), *True Love* (1977), *It is Coming* (1978), *Potential* (1983).

³⁵ MGM, UK-USA.

³⁶ Cfr. L. Carroll, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, in Id., *The Complete Works*, with an introduction by A. Woolcott and illustrations by J. Tenniel, New York, Vintage Books, 1976, p. 198.

ARCHIVIO / ARCHIVE



RINALDO RINALDI

**THE FILMS AT THE WAKE.
PER UN CATALOGO¹**

“Shut your eyes and see.”

J. Joyce, *Ulysses*

“Il n’y a pas de modèle pour la compétence ‘joycienne’, pas d’intériorité et de fermeture possible pour le concept d’une telle compétence. Il n’y a pas de critère absolu pour mesurer la pertinence d’un discours au sujet d’un texte signé ‘Joyce’.”

J. Derrida, *Ulysse gramophone. L’oui dire de Joyce*

Fra i materiali manoscritti e a stampa che hanno preparato e preceduto la pubblicazione dell’ultimo romanzo di James Joyce nel 1939, un ruolo importante hanno (come è noto) i numerosi taccuini conservati presso la Lockwood Memorial Library della State University di New York a Buffalo, integralmente pubblicati nel 1978. In uno di essi, databile a

¹ I paragrafi 1, 2 e 3 di questo saggio sono stati pubblicati, in prima stesura e col titolo *The Films at the Wake. Primi appunti*, sulla rivista “Campi Immaginabili”, 46-47, 2012, pp. 234-247. Un vivo ringraziamento a Rita Varriano per il prezioso aiuto in biblioteca.

partire dal 1926, si legge questo appunto: “Gloria Swanson / Leroy! Phoenix”.²

Come accade spesso nei suoi taccuini, fra diario e promemoria, lo scrittore registra qui la visione di un film in una sala parigina e indica certi dettagli utilizzabili (anche se non sempre utilizzati) nella stesura di *Finnegans Wake*. Egli si riferisce ovviamente all’attrice Gloria Swanson, grande *star* del cinema muto americano. Il secondo nome è quello di Mervyn LeRoy, che aveva esordito come attore nei primi anni Venti grazie alla sua parentela con Jesse Lasky, influente produttore alla Paramount. Proprio alla Paramount la Swanson era sotto contratto dal 1919 e aveva partecipato da protagonista a sei film di Cecil B. De Mille, continuando poi la serie con Sam Wood e altri dieci film fra il 1921 e il 1923. Fra questi, l’unica pellicola in cui la Swanson recitava insieme al giovane LeRoy (non accreditato però, in un ruolo secondario di giornalista) è *Prodigal Daughters* diretta da Wood nel 1923.³

Citando esplicitamente LeRoy e aggiungendo un punto esclamativo per indicare quanto apprezzasse il suo lavoro, Joyce si riferisce tuttavia a una diversa occasione. Passato dietro la macchina da presa nel 1927, all’alba del cinema sonoro, LeRoy aveva inaugurato una fortunata carriera per la First National, raggiungendo la fama nel 1930 con *Little Caesar*. L’unico film in cui il suo nome di regista s’incrocia con quello della Swanson come protagonista è *Tonight or Never*, sceneggiato da Ernest Vajda sulla base dell’omonima commedia di Lili Hatvany, prodotto da Samuel Goldwyn per United Artists e uscito nelle sale il 17 dicembre 1931: storia della cantante lirica Nella Vago, che non mette anima e cuore nel suo

² Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, Prefaced & Arranged by D. Hayman, New York & London, Garland Publishing Inc., 1978, p. 251 (VI.B.12 – 50).

³ Si veda G. Swanson, *Swanson on Swanson*, New York, Random House, 1980, p. 183 e p. 418.

canto finchè non incontra l'amore nella persona di Jim Fletcher (Melvyn Douglas), un impresario americano scambiato per un *gigolo*. Ambientato inizialmente a Venezia e poi a Budapest, il film si apre con alcune vedute della laguna e dei canali, inquadrando subito dopo il Teatro della Fenice con il pubblico che esce dopo la rappresentazione (Jim e la sua vecchia zia commentano la *performance* della cantante). Il terzo nome dell'appunto di Joyce, "Phoenix", si riferisce proprio al famoso teatro veneziano. Che il film potesse interessare lo scrittore, suggerisce non solo il nome del personaggio maschile (Jim) ma anche la rete di piccanti allusioni nei dialoghi, tutti giocati sul tema della sessualità femminile.⁴

Gloria Swanson, del resto, appare altre volte fra le note joyciane, collegandosi direttamente ai personaggi di *Finnegans Wake*. Pensiamo a una riga del taccuino già citato, dove le associazioni evocate dal suo nome si uniscono alla sigla⁵ di H. C. Earwicker, della moglie Anna Livia Plurabelle e della figlia Isabel: "⌈⌈Swan / Δ L an / O. G.: Swanson / Gloria: ⌈⌈".⁶ Ma pensiamo anche all'appunto di un altro taccuino databile a partire dal 1926, "Arletta of Falaise Δ",⁷ dove alla sigla di Anna Livia corrisponde il cognome dell'attrice che nel 1925 aveva sposato in terze nozze (proprio a Parigi, nel municipio di Passy) il marchese Henri Le Bailly de la Falaise de la Coudray, con ampia risonanza internazionale. Sovrapponendo ai suoi personaggi femminili il fascino della Swanson, con

⁴ Da questo punto di vista il film è tipico del periodo *pre-code*, prodotto cioè prima dell'applicazione del codice di autocensura formulato dalle associazioni dei produttori e distributori cinematografici americani a partire dal giugno 1934.

⁵ Sulle abbreviazioni o sigle adottate da Joyce nei taccuini (e sporadicamente anche nel romanzo) per indicare i suoi personaggi si veda R. McHugh, *The Sigla of "Finnegans Wake"*, Austin, University of Texas Press, 1979.

⁶ Cfr. J. Joyce, "*Finnegans Wake*". *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, cit., p. 252 (VI.B.12 – 53).

⁷ Cfr. Id., "*Finnegans Wake*". *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, Prefaced & Arranged by D. Hayman, New York & London, Garland Publishing Inc., 1978, p. 293 (VI.B.15 – 103).

le sue mitiche *toilettes* e l'aureola prestigiosa dell'aristocrazia, James Joyce testimoniava un particolare interesse per il cinema.

1. Joyce e il cinema classico

Alla fine del capitolo 7 di *Finnegans Wake*, in un'apologia pronunciata da “**Pain the Shamman**” (FW, 192, 23)⁸ ovvero “**Shem the Penman**” (FW, 125, 23)⁹ nei panni di Mercius, Joyce presenta il *Leitmotiv* delle fasi biologiche, della giovinezza che tramonta e della morte che ci attende, tracciando un bilancio autobiografico e aggiungendo: “**thank Movies from the innermost depths of my still attrite heart**” (FW 194, 2-3). Questa commossa riconoscenza per le immagini in movimento, tanto diverse dalle immagini fisse della fotografia,¹⁰ è la finale testimonianza di una passione nata insieme alla nuova forma d'arte negli anni giovanili e coltivata fedelmente per tutta la vita.¹¹ Ed è proprio il ciclo dell'esistenza, il tema centrale di *Finnegans Wake*, a essere rappresentato e insieme

⁸ Per le citazioni adottiamo l'abbreviazione FW, seguita dal numero di pagina e di riga, con riferimento a J. Joyce, *Finnegans Wake*, London, Faber and Faber, 1975 (queste citazioni sono indicate in colore rosso). Con l'abbreviazione RFW, seguita dal numero di pagina e di riga, sono indicati i riferimenti a J. Joyce, *The Restored “Finnegans Wake”*, Edited and with a Preface and Afterword by D. Rose and J. O'Hanlon, Note by S. Deane, Appendices by H. W. Gabler and D. Greetham, London, Penguin Books, 2012 (segnalando le varianti rispetto all'edizione originaria).

⁹ Cfr. RFW, 99, 23-24: “Shem [...] the Penman”.

¹⁰ L'interesse di Joyce per la fotografia è testimoniato dagli appunti raccolti nei taccuini durante la stesura del romanzo. Cfr. Id., “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, cit., p. 287 (VI.B.15 – 91): “Waterloo = photograph / sees her upside down / H Camera E”; p. 318 (VI.B.15 – 152): “photo = hole in hay”; p. 427 (VI.B.16 – 141): “ – – for camera”. Per un esame del rapporto di Joyce con la fotografia si veda S. Baron, *Flaubert, Joyce: Vision, Photography, Cinema*, in “*Modern Fiction Studies*”, 54, Winter 2008, pp. 694-700.

¹¹ È nota, invece, la relativa indifferenza di Joyce nei confronti delle arti figurative. Si veda A. Power, *Conversations with James Joyce*, edited by C. Hart, London, Millington, 1974, pp. 102-104.

allegorizzato dal cinema: “Zoetrope, wheel of life”,¹² annota Joyce nel primo taccuino preparatorio del romanzo, riferendosi a un pionieristico tentativo di creare l’illusione del movimento.¹³

È nota l’assidua frequentazione joyciana delle sale cinematografiche nei diversi luoghi di residenza (Pola, Roma, Trieste, Parigi),¹⁴ famoso è il suo incontro con Sergei Mikhailovich Eisenstein nel 1929 all’insegna di una mutua ammirazione,¹⁵ ampiamente studiata è la vicenda del cinema Volta¹⁶ che lo scrittore aprì a Dublino nel 1909 come un’impresa commerciale e insieme culturale.¹⁷ Ormai fittissima è la bibliografia

¹² Cfr. J. Joyce, *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, Edited, with notes and an introduction, by Th. E. Connolly, [Evanston (Ill.)], Northwestern University Press, 1961, p. 161.

¹³ Lo zootropio, inventato nel 1834 dal matematico inglese William-George Horner, disponeva le immagini su una striscia di cartone entro un tamburo circolare, munito di fessure verticali e mobile, appunto, come una ruota. Sulla dinamica propriamente cinematografica del romanzo si veda C. Hart, *Structure and Motif in “Finnegans Wake”*, London, Faber & Faber, 1962, pp. 168-169.

¹⁴ Si veda per esempio Id., *Letters*, edited by R. Ellmann, New York, The Viking Press, 1966, vol. II, p. 75 (lettera da Pola a Stanislaus Joyce del 28 dicembre 1904), p. 203 (lettera da Roma a Stanislaus Joyce del 7 dicembre 1906) e p. 217 (lettera da Roma a Stanislaus Joyce del ? 1° marzo 1907).

¹⁵ Si veda S. Eisenstein, *Immortal Memories*, Translation by H. Marshall, Boston, Houghton Mifflin, 1983, pp. 214-215 e G. Werner, *James Joyce and Sergei Eisenstein*, in “James Joyce Quarterly”, 27, Spring 1990, pp. 491-507. Una conferenza di Eisenstein su Joyce si legge in E. Tall, *Eisenstein on Joyce: Sergei Eisenstein’s Lecture on James Joyce at the State Institute of Cinematography, November 1, 1934*, ivi, 24, Winter 1987, pp. 133-142.

¹⁶ Si veda G. Werner, *James Joyce, Manager of the First Cinema in Ireland*, in *Nordic Rejoycings 1982 in Commemoration of the Centenary of the Birth of James Joyce*, Edited by J. Hedberg, Norberg, Uno Johanson Tryckeri, 1982, pp. 125-136; K. Rockett, *Something Rich and Strange: James Joyce, Beatrice Cenci and the Volta*, in “Film and Film Culture”, 3, 2004, pp. 21-34; Ph. Sicker, *Evenings at the Volta: Cinematic Afterimages in Joyce*, in “James Joyce Quarterly”, 42-43, Fall 2004 / Summer 2006, pp. 99-131; L. McKernan, *James Joyce and the Volta Programme* e Id., *Volta Filmography*, in *Roll Away the Reel World: James Joyce and Cinema*, Edited by J. McCourt, Cork, Cork University Press, 2010, pp. 15-27 e pp. 187-204; E. Schneider, *Dedalus Among the Film Folk: Joyce and the Cinema Volta*, ivi, pp. 28-40.

¹⁷ “The earliest in Ireland”, annota orgogliosamente Joyce in margine a una notizia biografica che lo riguarda (cfr. Th. E. Connolly, *The Personal Library of James Joyce. A Descriptive Bibliography*, Fifth Edition, in *James Joyce’s Books, Portraits, Manuscripts, Notebooks, Typescripts, Page Proofs: Together with Critical Essays about*

dedicata all'influenza delle tecniche cinematografiche (soprattutto il montaggio)¹⁸ sulla scrittura di Joyce, a partire dalle primissime prove¹⁹ fino ai *Dubliners*,²⁰ dal taccuino del 1914 *Giacomo Joyce*²¹ fino a *Ulysses*. Particolare attenzione è stata riservata ad alcuni capitoli di questo romanzo: *Aelous* per l'analogia fra i titoli dei diversi frammenti che compongono il testo e le didascalie del cinema muto,²² *Nausicaa* per le relazioni con il cinema erotico e pornografico delle origini (il mutoscopio),²³ *Wandering*

some of his Works, edited by Th. E. Connolly, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1997, p. 25). Un ricordo di Lorenzo Novak, il *manager* del Volta arrivato da Trieste per sostituire Joyce nel 1910, affiora (con un *pun* conviviale) in J. Joyce, *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for "Finnegans Wake"*, cit., p. 159: "Novak collected souvenirs dipsomatic corps".

¹⁸ Sulla questione del montaggio, oltre a Th. W. Sheehan, *Montage Joyce: Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, and "Ulysses"*, in "James Joyce Quarterly", 42-43, Fall 2004 / Summer 2006, pp. 69-86, si vedano le osservazioni di M. Camerani, *Joyce e il cinema delle origini: "Circe"*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2008, pp. 77-86.

¹⁹ Si veda Th. Burkdall, *Joycean Frames. Film and the Fiction of James Joyce*, New York & London, Routledge, 2001, pp. 1-2.

²⁰ Si veda K. Williams, *Shorts Cuts of the Hibernian Metropolis: Cinematic Strategies in "Dubliners"*, in *A New & Complex Sensation. Essays on Joyce's "Dubliners"*, edited by O. Frawley, Dublin, The Lilliput Press, 2004, pp. 154-167 e G. Leonard, *He's Got Bette Davis Eyes: James Joyce and Melodrama*, in "Joyce Studies Annual", n. s., 2, 2008, pp. 78-104.

²¹ Sull'ipotesi di un rapporto fra il taccuino e il film di Mario Caserini proiettato all'inaugurazione del Volta, *Beatrice Cenci* (1909), si veda K. Rockett, *Something Rich and Strange: James Joyce, Beatrice Cenci and the Volta*, cit., pp. 31-32 e Ph. Sicker, *Evenings at the Volta: Cinematic Afterimages in Joyce*, cit., pp. 105-110.

²² Si veda S. Bazargan, *The Headings in "Aelous": A Cinematographic View*, in "James Joyce Quarterly", 23, Spring 1986, pp. 345-350.

²³ Si veda Ph. Sicker, *"Alone in the Hiding Twilight": Bloom's Cinematic Gaze in "Nausicaa"*, ivi, 36, Summer, 1999, pp. 825-850; Th. Burkdall, *Joycean Frames. Film and the Fiction of James Joyce*, cit., pp. 81-96; K. Mullin, *James Joyce, Sexuality and Social Purity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 140-170; Id., *Joyce, Early Cinema and the Erotics of Everyday Life*, in *Roll Away the Reel World: James Joyce and Cinema*, cit., pp.43-56; D. Shea, *"Do They Snapshot Those Girls or Is It All a Fake?": Walter Benjamin, Film and "Nausicaa"*, in "James Joyce Quarterly", 42-43, Fall 2004 / Summer 2006, pp. 87-98; M. Camerani, *Lo sguardo che spia: i voyeurismi di "Nausicaa"*, in *I cinque sensi (per tacer del sesto)*, Atti della Scuola Europea di Studi Comparati (Bertinoro 28 agosto – 4 settembre 2005), a cura di F. Ghelli, Firenze, Le Monnier, 2007, pp. 166-175; Id., *Joyce and Early Cinema. Peeping Bloom Through the Keyhole*, in *Joyce in Progress*, Proceedings of the 2008 James Joyce Graduate Conference in Rome, Edited by F. Ruggieri, J. McCourt and E. Terrinoni, with an afterword by U. Eco, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp.

Rocks per il calcolato automatismo costruttivo che tiene presenti i primi film di attualità a partire dai Lumières,²⁴ *Circe* per il reimpiego letterario di alcune tecniche caratteristiche dei film a trucchi, primi fra tutti quelli di Méliès e di Fregoli.²⁵ Rispetto a *Ulysses*, l'esplorazione di *Finnegans Wake* in rapporto al cinema è allo stadio preliminare²⁶ e deve ancora prendere l'esatta misura del suo territorio, sia a livello teorico sia a livello di semplice catalogazione dei materiali disponibili (come sempre sotto forma di citazioni).²⁷ Già nei taccuini joyciani, del resto, non mancano "references to the movies and their stars",²⁸ mentre Joyce sembra contrapporre la velocità e la concretezza delle immagini cinematografiche ai tempi lunghi e

114-128; Cl. Hanaway, 'See Ourselves as Others See Us'. *Cinematic Seeing and Being in "Ulysses"*, in *Roll Away the Reel World: James Joyce and Cinema*, cit., pp. 124-127.

²⁴ Si veda D. Trotter, *Cinema and Modernism*, Malden (MA) – Oxford – Carlton (Victoria), Blackwell Publishing, 2007, pp. 87-123; C. Marengo Vaglio, *Futurist Music Hall*, in *Roll Away the Reel World: James Joyce and Cinema*, cit., pp. 92-102; Cl. Hanaway, 'See Ourselves as Others See Us', *Cinematic Seeing and Being in "Ulysses"*, cit., pp. 130-135.

²⁵ Si veda K. Williams, *Ulysses in Toontown: "Vision Animated to Bursting Point" in Joyce's "Circe"*, in *Literature and Visual Technologies: Writing after Cinema*, edited by J. Murphet and L. Rainford, New York, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 96-121; M. Camerani, *Joyce e il cinema delle origini: "Circe"*, cit., *passim*; Id., *"Circe"'s Costume Changes: Bloom, Fregoli and Early Cinema*, in *Roll Away the Reel World: James Joyce and Cinema*, cit., pp. 103-121; Ph. Sicker, *Mirages in the Lamplight. Joyce's "Circe" and Méliès' Dream Cinema*, *ivi*, pp. 69-85; C. Marengo Vaglio, *Futurist Music Hall*, cit., pp. 86-92.

²⁶ Si veda Th. Burkdall, *Joycean Frames. Film and the Fiction of James Joyce*, cit., p. 79. Un accenno alla sovrapposizione ("popular special effect of the movies of Joyce'day") per definire le molteplici incarnazioni dei sognatori di *Finnegans Wake*, che come fantasmi si separano dal proprio corpo dormiente, si legge in J. Gordon, *"Finnegans Wake": a Plot Summary*, Dublin, Gill and Macmillan, 1986, p. 108 (con citazione del film *Topper*, diretto da Norman Zenos McLeod per Hal Roach nel 1937). Ricordiamo che negli Stati Uniti è stato prodotto un film sperimentale in bianco e nero ispirato al romanzo joyciano: *Passages from James Joyce's "Finnegans Wake"* diretto fra il 1965 e il 1967 da Mary Ellen Bute (all'indirizzo elettronico http://www.ubu.com/film/joyce_wake.html).

²⁷ Sul rapporto fra la lettura del romanzo e la necessità di "some form of cataloguing" cfr. R. Hugh, *The Sigla of "Finnegans Wake"*, London, Edward Arnold, 1976, p. 1.

²⁸ Cfr. D. Hayman, *The "Wake" in Transit*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990, p. 159.

agli artifici della scrittura: “Proust –max[imum] text – min[imum] action / Cine [–maximum action–minimum text]”.²⁹

Da questo punto di vista può essere utile, allora, rileggere il breve e denso paragrafo che William York Tindall dedicava al problema introducendo nel lontano 1969 il suo *A Reader's Guide to 'Finnegans Wake'*. In quella pagina, infatti, un rapido ricordo del Volta, un'allusione all'incontro con Eisenstein e un accenno al problema del montaggio si accompagnano all'identificazione di qualche film: *The Birth of a Nation* di David Wark Griffith (1915), ma anche *Mr. Deeds Goes to Town* di Frank Capra (1936) e *My Man Godfrey* di Gregory La Cava (1936).³⁰ La breve lista è significativa poiché la vicenda di *Ulysses* è datata, come è noto, 1904 e coincide effettivamente con le prime sperimentazioni di quello che si chiama oggi *early cinema* o cinema delle origini (1896-1914). Ma gli anni della stesura del romanzo (1914-1922) segnano la codificazione visiva del cinema muto (con il grande esempio, appunto, di Griffith) insieme al suo sviluppo su basi industriali. E il lungo lavoro di Joyce nel cantiere di *Finnegans Wake*, dal 1922 fino al 1939,³¹ è contemporaneo all'affermazione del sistema integrato delle *majors* hollywoodiane, con il trionfale passaggio al sonoro nel 1927 e i primi esperimenti di colore, con quello straordinario incremento quantitativo e qualitativo della produzione

²⁹ Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, cit., p. 100 (VI.B.10 – 42), con le integrazioni congetturali di D. Hayman, *The “Wake” in Transit*, cit., p. 159. Ben diverso era il punto di vista dello stesso Marcel Proust, che considerava il “défilé cinématographique des choses” come una “espèce de déchet de l’expérience”, assolutamente insufficiente a cogliere la vera “réalité”. Cfr. M. Proust, *Le Temps retrouvé*, in in Id., *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, vol. IV, 1989, p. 461 e p. 468.

³⁰ Si veda W. Y. Tindall, *A Reader's Guide to “Finnegans Wake”*, London, Thames and Hudson, 1969, p. 17.

³¹ Le numerose allusioni alla radio, all'automobile, all'aereo e al cinema sonoro, sembrano confermare la data ipotizzata per lo svolgimento del romanzo: il 21 e il 22 marzo 1938. Si veda J. Gordon, “*Finnegans Wake*”: *a Plot Summary*, cit., pp. 39-40.

che oggi chiamiamo cinema classico americano.³² Soprattutto per l'ultima opera joyciana dobbiamo dunque allargare il quadro di riferimento finora impiegato dagli studiosi, se vogliamo cogliere le interferenze con la settima arte, mettendo anche a frutto le poche e incomplete testimonianze a disposizione sui film visti dallo scrittore: *The Kid* di Charlie Chaplin (First National, 1921), *Der Blaue Engel* di Joseph von Sternberg con Marlene Dietrich (UFA, 1930), *Extase* di Gustav Machaty con Hedy Lamarr (Elektra-Slavia Film, 1933),³³ *Island of the Lost Souls* di Erle C. Kenton con Charles Laughton (Paramount, 1933), *Lily of Killarney* di Maurice Elvey con John Garrick e Sara Allgood (Twickenham Studios, 1934), *Man of Aran* di Robert Flaherty (Gaumont British, 1934), *Le greluchon délicat* di Jean Choux con Harry Baur (Tobis Filmkunst, 1934), *The Last of the Mohicans* di George Seitz con Randolph Scott (Edward Small, 1936),³⁴ *Wuthering Heights* di William Wyler con Merle Oberon e Lawrence Olivier (Samuel Goldwyn, 1939).³⁵ Non è allora un caso (come vedremo) che *Finnegans Wake* contenga alcuni accenni alla televisione, diffusa in

³² Si veda Th. Schatz, *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, New York, Pantheon Books, 1988, pp. 6-9 e *passim*.

³³ Secondo la testimonianza di Stuart Gilbert, fra il 1934 e il 1935 Joyce entrò in contatto con un regista ungherese non identificato (forse lo stesso Machaty) per un progetto di film su *Anna Livia Plurabelle*, il capitolo 8 di *Finnegans Wake*. Si veda P. Hutchins, *James Joyce and the cinema*, in "Sight and Sound", 21, 1951, p. 12 e il testo del *treatment* elaborato da Gilbert sulle prime pagine dell'episodio in S. Gilbert, *Sketch of a Scenario of "Anna Livia Plurabelle"*, in *The James Joyce Yearbook*, ed. M. Jolas, Paris, Transition Workshop – Transition Press, 1949, pp. 10-19.

³⁴ A meno che il film tratto dal romanzo di James Fenimore Cooper fosse il precedente *serial* Mascot di Ford Beebe e B. Reeves Eason del 1932 con Harry Carey, o addirittura il muto prodotto e girato da Maurice Tourneur insieme a Clarence Brown nel 1920 con Wallace Beery.

³⁵ Si vedano (con prudenza) P. Hutchins, *James Joyce's World*, London, Methuen, 1957, p. 245; M. and P. Colum, *Our Friend James Joyce*, Garden City (New York), Doubleday, 1958, p. 229; J. Joyce, *Letters*, edited by R. Ellmann, New York, The Viking Press, 1966, vol. III, p. 53 (lettera a Valery Larbaud del 6 novembre 1921), p. 373 (lettera a John Sullivan del 28 agosto 1935) e p. 379 (lettera a Giorgio Joyce del 28 ottobre 1935); *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*, Edited by W. Potts, New York, Harcourt, 1986², p. 99.

Europa e in America a partire dal 1926: scrivendo in appassionata simbiosi col grande cinema degli anni Venti e Trenta, Joyce annuncia l'avvento dello strumento che ne segnerà, più tardi, la fine.³⁶

2. *Il mestiere del cinema*

Indizi rivelatori della perfetta sintonia fra *Finnegans Wake* e il cinema classico non sono soltanto gli accenni a Hollywood, che appare almeno una volta sotto un travestimento arboreo e mescolato a una *nursery rhyme* (“with hedges of ivy and hollywood and bower of mistletoe”) (FW, 265, 16-17);³⁷ o al premio Oscar, ricordato direttamente (“wouldn’t you feel like rattanfowl if you hadn’t the oscar!”) (FW, 66, 35-36)³⁸ e indirettamente con rinvio a un palazzo di Oslo (“in Oscarshall’s winetavern”) (FW, 536, 21),³⁹ spesso contaminato con i nomi di illustri letterati come Oscar Wilde e Rupert Brooke (“Such askors and their ruperts they are putting in for more osghirs is also false liarnels”) (FW, 241, 31-

³⁶ Marshall McLuhan, descrivendo la televisione nel 1964 ed evocando *Finnegans Wake*, citava la joyciana “charge of a light barricade” (FW, 349, 10) come una profezia e un’ideale metafora del nuovo *medium*. Si veda M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, traduzione di E. Capriolo, Milano, il Saggiatore, 1967, p. 333.

³⁷ *The Holly and the Ivy* è una *nursery rhyme* citata sovente nel romanzo. Ma Hollywood è anche un villaggio nella contea di Wickow, dove nel 1908 fu scoperto un masso (probabilmente di origine alto-medioevale) con l’incisione di un labirinto: cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, cit., p. 12 (“Holywood Stone”). Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, New York, Columbia University Press, 1959, p. 120 e R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1980, p. 265.

³⁸ Cfr. RFW 53, 30-31: “wouldn’t you feel like rattanfowl if you hadn’t the oscar?”

³⁹ Per “Oscarshall” si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 536.

32).⁴⁰ Più significativi sono i rinvii all'industria cinematografica e alle case produttrici, i grandi *studios* americani ed europei, a cominciare da quei “Columbian nights entertainments” dei “commercial travellers” (FW, 433, 16-17) che certo si riferiscono all'Irlanda di San Columba ma anche all'America di Colombo e forse ai film della Columbia, fondata da Jack e Harry Cohn nel 1923.⁴¹

Allo stesso modo il leone di *Finnegans Wake* può rappresentare il protagonista Earwicker (“As the lion in our teargarten”) (FW, 75, 1) o riferirsi all'evangelista San Marco (“*ex ungue Leonem*”) (FW, 162, 29),⁴² ma in qualche caso (nel primo con allusione all'antropologo francese Lucien Lévy-Bruhl e l'aiuto della lingua tedesca) sembra rimandare al grande *studio* nato dalla catena di teatri di Marcus Loew, quella Metro Goldwyn Mayer che proprio ad un leone ruggente deve il suo logo famoso: “Professor Loewy-Brueller”, “we had our lewd mayers and our lairdie meresses” (FW, 150, 15 e 550, 27-28).⁴³ Proprio al famoso *merger* del 1924 fra Loew's Incorporated (che aveva già assorbito Metro Pictures), Louis B. Mayer Productions e Goldwyn Pictures, atto di nascita della MGM, si riferiscono queste righe del capitolo 11 di *Finnegans Wake*

⁴⁰ “liarnels” evoca il protagonista dell'opera lirica *Martha* di Friedrich von Flotow (1874). Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 116.

⁴¹ Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.21 – VI.B.24*, Prefaced & Arranged by D. Hayman, New York & London, Garland Publishing Inc., 1978, p. 217 (VI.B.22 – 123): “Columbia”.

⁴² Si veda R. Benjamin, *The Second Gospel in “Finnegans Wake”*, in “Joyce Studies Annual”, n. s., 3, 2009, pp. 224-247. Su Joyce “awfully fond of the lions” si veda R. Ellmann, *James Joyce*, New and Revised Edition, Oxford – New York – Toronto – Melbourne, Oxford University Press, 1983, p. 743.

⁴³ Probabile errore materiale è invece l'apparizione della MGM in FW, 495, 2 (“wreuter of annoyingmost letters”), corretto in RFW, 384, 20 (“wreuter of annoyingmost letters”). Sottolineatura nostra. Per l'analoga ma diversa abbreviazione MCM riferita al tenore John McCormack si veda C. Brown – L. Knuth, *More Wakean Memories of McCormack: A Centenary Tribute*, in “A Wake Newslitter. Occasional Papers”, 4, September, 1984, p. 13 (con rinvii a FW, 205, 16 e 628, 1-2).

evocando proprio le numerose *properties* femminili del nuovo studio e la stessa sala cinematografica (con il parcheggio, la cassa, il biglietto e finalmente la visione delle *stars* sullo schermo):

“Dear and lest *I forget mergers and bow to you low, marchers! Attention! What a mazing month of budsome misses they are making, so wingtywish to flit beflore their kin! Attonsure! Ears to hears! The skull of a gall (for every dime he yawpens that momouth you could park your ford in it) who has papertreated him into captivities with his inside man by a hocksheat of starvision for an avragetopeace of parchment, cooking up his lenses to be my apoclogypst, the recreuter of conscraptions, let him be asservent to Kinahaun! [...] What for Mucias and Gracias may the duvlin rape the handsomst! And the whole mad knightmayers’ nest!*” (FW, 364, 11-19 e 25-26).⁴⁴

Analogamente la Fox del romanzo è ovviamente e ripetutamente la volpe, ma almeno in un caso è associata alla Warner (siamo nel *pub* di Earwicker, scende la sera): “arkglow’s seafire siemens lure and wextward warnerforth’s hookercrookers. And now with robby brerfox’s fishy fable lissaned out” (FW, 245, 8-9).⁴⁵ L’accenno al faro di Arklow realizzato dalla ditta tedesca Siemens-Schuckert,⁴⁶ ma anche alle lampade ad arco Siemens⁴⁷ che proiettano luce nella notte, sembra addirittura rinviare al logo famoso della Twentieth Century Fox, fondata sulle ceneri della compagnia di William Fox da Darryl F. Zanuck nel 1935.

Per l’Europa Joyce cita innanzitutto due *studios* inglesi: quello di Elstree,⁴⁸ presentando il *Leitmotiv* archetipico dell’albero e della pietra ma

⁴⁴ Sottolineature nostre. Cfr. RFW, 282, 8-9: “And the whole mad knightmayors’ nest!”.

⁴⁵ Cfr. RFW, 193, 22-24: “arkglow’s seafire siemens lure and wextward warnerforth’s hookercrookers. And now, with robby brerfox’s fishy fable lissaned out”. *Lisa* è la volpe in russo (si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 245).

⁴⁶ Si veda *ibidem*.

⁴⁷ L’illuminazione ad arco era spesso impiegata sul *set* e anche in proiezione, per la sua intensità e il suo largo spettro.

⁴⁸ Fondata nel 1927, la casa produsse fra il 1928 e il 1930 alcuni titoli di Alfred Hitchcock, fra cui il primo film sonoro inglese *Blackmail* (1929).

ricordando anche la strada romana Stane Street fra Londra e Chichester⁴⁹ e il famoso poemetto di Thomas Hood *The Elm Tree* (“**on the hike from Elmstree to Stene and back**”) (FW, 247, 4); quello di Ealing,⁵⁰ citando la canzone *Come back to Erin* (“**when cherries next come back to Ealing as come they must**”) (FW, 446, 21).⁵¹ Spicca però un rinvio al grande *studio* francese Pathé, con la parodia delle sue famose *actualités*⁵² e una lista di titoli (anche tipograficamente esibiti) che ricostruisce la serie delle sequenze sullo schermo. Si comincia con l’apparizione di un cavallo (“**that corricatore of a harss**”) che sembra evocare i primi esperimenti cronofotografici dell’americano Eadweard Muybridge⁵³ e del francese Étienne-Jules Marey,⁵⁴ continuando con una notizia di cronaca nera del

⁴⁹ Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 247.

⁵⁰ Fondata nel 1929 e dal 1931 situata nell’omonimo sobborgo di Londra, la casa produsse una sessantina di film negli anni Trenta.

⁵¹ Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 149 (che rinvia contemporaneamente alla canzone tedesca *Wenn die Schwalben heimwärts ziehn*).

⁵² Si veda R. Abel, *Le Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1994, pp.91-91 e *passim*.

⁵³ Sul rapporto fra gli studi cronofotografici di Muybridge e la percezione visiva nel terzo capitolo di *Ulysses* si veda L. E. J. Hornby, *Visual Clockwork: Photographic Time and the Instant in “Proteus”*, in “James Joyce Quarterly”, 42-43, Fall 2004 / Summer 2006, pp. 51-52, pp. 61-64 e *passim*.

⁵⁴ Al cavallo, ripetutamente fotografato dai due pionieri del cinematografo negli anni Settanta e Ottanta dell’Ottocento, rinvia anche un altro passo squisitamente ‘fotografico’ di *Finnegans Wake*: “**Well, almost any photoist worth his chemicots will tip anyone asking him the teaser that if a negative of a horse happens to melt enough while drying, well, what you do get is, well, a positively grotesquely distorted macromass of all sorts of horsehappy values and masses of meltwhile horse**” (FW, 111, 26-30). Cfr. RFW, 88, 35-38: “Well, almost any microphotoist worth his chemicots will tip anyone tossing him the teaser that if a negative of a horse happens to melt enough while drying, well, what you do get is, well, a positively grotesquely distorted macromass of all sorts of horsehappy values and masses of meltwhile horse”. Si veda anche J. Joyce, *Ulysses*, Edited by H. W. Gabler with W. Steppe and C. Melchior. Afterword by M. Groden, London, The Bodley Head, 1986, p. 153: “Horseness is the whatness of allhorse”. Per il tema del cavallo in *Finnegans Wake* si veda V. J. Cheng, *White Horse, Dark Horse. Joyce’s Allhorse of Another Color*, in “Joyce Studies”, Edited by Th. F. Staley, 1991, pp. 101-128.

Analogo è il rinvio proustiano al kinoscopio attraverso le immagini di un cavallo in corsa: “Ces évocation tournoyantes et confuses ne dureraient jamais que

1935 liberamente ricostruita proprio su topiche cinematografiche (l'uccisione del *gangster* americano Dutch Schultz,⁵⁵ il ritrovamento del cadavere, la sua ragazza in lacrime). Il finale riferimento all'immagine filmica proiettata sullo schermo, con un accenno alle sezioni coniche della geometria, evoca proprio la tecnica della proiezione:

“Saturnights pomps, exhabiting that corricatore of a harss, revealed by Oscur Camerad. The last of Dutch Schulds, perhumps. Pipe in Dream Cluse. Uncovers Pub History. The Outrage, at Length. Affected Moll Follows in Religious Sullivence. Rinvention of vestiges by which they drugged the buddhy. Moviefigure on in scenic section. By Patathicus” (FW, 602, 22-27).⁵⁶

Un vivo interesse per i principali filoni della produzione cinematografica classica dimostrano anche le allusioni al disegno animato, al *western* e alla commedia *slapstick*. Quest'ultima è associata alle esibizioni dei trasformisti da *vaudeville* (“*swapstick quackchancers*”) (FW, 342, 31) e alle imprese artistiche di Shem (“*But, boy, you did your strong nine furlong mile in slick and slapstick record time and a farfetched deed it was in troth*”) (FW, 473, 12-13). Il *western* è ricordato per il suo mito della frontiera (con allusione agli americani, a *Under Western Eyes* di Joseph

quelques secondes ; souvent, ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le kinéscope” (cfr. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. I, 1987, p. 7).

⁵⁵ Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1977, p. 257. Preso di mira dai *killers* della mafia nei servizi di un ristorante, Schultz morì il giorno dopo all'ospedale.

⁵⁶ Cfr. RFW, 470, 21-26: “Saturnights pomps, exhabiting that corricatore of a harss, revealed by Oscur Camerad. The last of Dutch Schulds, perhumps. Pipe in Dream Cluse. Uncovers Pub History. The Outrage, at Length. Affected Moll Follows in Religious Sullivence. Rinvention of vestiges by which they drugged the buddhy. Moviefigure on in scenic section. By Patathicus”. “*Sullivence*” è forse allusione a Arthur Sullivan, senza William Schwenk Gilbert: si veda W. D. Jenkins, *Gilbert Without Sullivan*, in “A Wake Newslitter”, n. s., VI, 1, February 1969, p. 15.

Conrad e a Land's End in Cornwall): “I will westerneyes those poor sunuppers and outbreighen their land's eng” (FW, 537, 11-12),⁵⁷ ma anche per i suoi personaggi di *cowboys* e sceriffi mescolati alla *troupe* cinematografica (ma anche a cinesi), mentre Joyce descrive il pubblico presente alla veglia di Finnegan: “There was plumbs and grumes and cheriffs and citherers and raiders and cinemen too” (FW, 6, 17-18).⁵⁸ E non manca neppure un *set* vero e proprio, con una città fantasma costruita rapidamente per l'occasione e paragonata a dei terreni lottizzati: “A phantom city, phaked of philim pholk, bowed and sould for a four of hundreds of manhood in their three and threescore fylkers for a price partitional of twenty six and six” (FW, 264, 19-23).⁵⁹

Anche il cinema d'animazione, strettamente associato al fumetto (“comic strip”) (FW, 537, 33) testimonia la passione joyciana per le varianti comiche dello spettacolo popolare.⁶⁰ Se nei capitoli 1 e 15 Anna Livia assume il ruolo di *Little Orphan Annie*, eroina di un famoso fumetto

⁵⁷ Cfr. RFW, 417, 35-36: “I will westerneyes those poor sunuppers and outbreiten their land's eng”. Si veda S. B. Bird, *Some American Notes to “Finnegans Wake”*, in “A Wake Newslitter”, n. s., III, 6, December 1966, p. 123.

⁵⁸ C'è anche un'allusione al primo verso del ritornello di *Miss Hooligan's Christmas Cake* ovvero *Miss Fogarty's Christmas Cake*, una canzone popolare irlandese: “There was plums and prunes and cherries, / And citron and raisins and cinnamon too”. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 85 e D. Hayman, *The “Wake” in Transit*, cit., pp. 119-120. Altre allusioni al genere *western* si leggono nei taccuini: cfr. “ranger (rifles” in J. Joyce, “Finnegans Wake”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, cit., p. 32 (VI.B.9 – 60); “Chief Red Tomahawk” in Id., “Finnegans Wake”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, cit., p. 307 (VI.B.15 – 130).

⁵⁹ *The Phantom City* è anche il titolo di una poesia compresa nei *Lyrical Poems* dello scrittore e giornalista irlandese Gerald Griffin (1803-1840). Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 264.

⁶⁰ Si vedano i suggerimenti (che escludono però il cinema) di M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 40: “one of the most useful aids to reading *Finnegans Wake* is a grasp of modern popular culture, such as the press, advertisements, radio, low jokes, and most of all songs”; e di C. Hart, *Structure and Motif in “Finnegans Wake”*, cit., p. 31: “[...] catch-phrases, clichés, journalese, popular songs, and the worst kind of gush from girls' weeklies”.

di Harold Gray trasferita al cinema con lo stesso titolo nel 1919, nel 1932 e nel 1938⁶¹ (“**He addle liddle phifie Annie ugedd the little craythur**”, “**Annie Delittle, his daintree diva**”) (FW, 4, 28-29 e 492, 8-9); nel medesimo capitolo iniziale del romanzo *Mutt e Jute* incarnano le figure medioevali dell'Irlandese e dell'invasore Danese, nell'ultimo ricompaiono come Muta e Juva ovvero Trasformazione e Giovinezza,⁶² ma sempre rinviano a *Mutt and Jeff* di Bud Fischer e nello stesso tempo all'omonima serie di *cartoons* diretti dal disegnatore nel 1916-1917: non a caso, evocando la resurrezione di Finnegan, Juva esorterà il compagno a una professione di fede non solo religiosa (“**Beleave filmly, beleave!**”) (FW, 610, 5).⁶³ Analogamente, nel capitolo 14, l'allusione a “**wilfrid's walk**” (FW, 449, 8-9) fa riferimento al famoso *comic strip* inglese disegnato fra il 1919 e il 1939 da Bertram Lamb e Austin Bowen Payne, *Pip, Squeak and Wilfred*: storie di una famiglia di animali, un cane, un pinguino e un coniglio (Wilfred) nei ruoli del padre della madre e del bambino;⁶⁴ ma è probabile che Joyce conoscesse anche la serie di venticinque *cartoons* prodotti nel 1921 da Lancelot Speed e ispirati a questi personaggi. Allo stesso modo l'eco di *Tillie the Toiler*, un *comic strip* inaugurato nel 1919 da Russ Westover e dedicato a una giovane *flapper* che lavora come stenografa (“**Tilly the Tailor's Tugged a Tar**”) (FW, 385, 33),⁶⁵ non può prescindere dall'omonimo film muto di Hobart Henley per la MGM che nel 1927 metteva in scena lo stesso personaggio

⁶¹ Rispettivamente per Pioneer con regia di William Selig, per RKO con regia di John Robertson e per Paramount con regia di Ben Holmes.

⁶² Si veda W. Y. Tindall, *A Reader's Guide to "Finnegans Wake"*, cit., p. 43 e p. 317.

⁶³ Cfr. RFW, 477, 10: “Beleave, beleave filmly!”. Ancora a *Mutt e Jeff* si riferisce FW, 266, 23-24: “**meet [...] chaff**”.

⁶⁴ Cfr. l'accenno in J. Joyce, *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for "Finnegans Wake"*, cit., p. 184: “Wilfred (rabbit)”. Si veda anche R. F. Motycka, *Coney Catching*, in “A Wake Newslitter”, n. s., XIV, 2, April, 1977, p. 29.

⁶⁵ Per altre occorrenze si veda B. Benstock, *Americana in "Finnegans Wake"*, in “Bucknell Review”, 12, 1964, p. 75.

con il volto di Marion Davies (il fumetto usciva sui giornali di William Randolph Hearst). In questo campo lo scrittore non concede molta attenzione ai prodotti disneyani che dalla fine degli anni Venti dominavano ormai il mercato: isolate sembrano le allusioni a *Snowwhite and the Seven Dwarfs* (FW, 64, 27) e alla coppia Mickey Mouse – Minnie Mouse, questa riferita ai soldati e alle ragazze nel parco e con il solito doppio senso (“**Stand up, mickos! Make strake for minnas!**”) (FW, 12, 24-25).⁶⁶ Molto più vistose sono le tracce di *Popeye the Sailor*,⁶⁷ personaggio secondario dei *comic strips* di Elzie Crisler Segar *The Thimble Theater* poi diventato protagonista a pieno titolo,⁶⁸ ma anche eroe dei fortunati disegni animati di Dave e Max Fleischer a partire dal 1933. Il nome rinvia innanzitutto a Pop, quella “middle-class persona named Pop” disegnata nei primi appunti per *Finnegans Wake* nel 1922-1923 e destinata a diventare Earwicker.⁶⁹ Ma Popeye rinvia anche al Papa, nella descrizione della lotta fra Innocenzo II e il suo avversario Anacleto II come un gioco di bambini (“**as innocens with anaclete play popeye antipop**”) (FW, 13, 29-30); e ugualmente all’esoftalmo, nelle accuse rivolte a Shem che ha riempito troppe pagine di scrittura rovinando gli occhi alla gente (“**even extruding your strabismal**

⁶⁶ Cfr. RFW, 10, 22-23: “Stippup, mickos! Make strake for minnas!”. Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 194 e R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 12 per l’allusione alla battuta che circolò a Dublino dopo l’assassinio del *leader* irlandese Michael Collins (Mick) durante la guerra civile del 1922: “Move over, Mick, make room for Dick”. Il successore designato di Collins era infatti Richard Mulcahy (Dick), che a sua volta avrebbe potuto essere ucciso. Versioni analoghe sono in FW, 99, 19-20 (“**Move up. Mumpty! Mike room for Rumpty!**”), 101, 9 (“**Toemass, mark oom for yor ounckel!**”) e 264, L2 (“**Move up, Mackinerny! Make room for Muckinurney!**”)

⁶⁷ Si veda A. T. Broes, *More People at the Wake (Contd.)*, in “A Wake Newslitter”, n. s., IV, 1, February 1967, p. 28.

⁶⁸ Un’allusione a *The Thimble Theater* è in FW, 268, 15-16: “**And a bodikin a boss in the Thimble Theater**”. Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 237.

⁶⁹ Cfr. D. Hayman, *Reading Joyce’s Notebooks?! “Finnegans Wake” From Within*, in “*Finnegans Wake*”: *Fifty Years*, Edited by G. Lernout, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1990, p. 12 e si veda ivi, pp. 7-22.

apologia, when legibly depressed, upon defenceless paper and thereby adding to the already unhappiness of this our popeyed world, scribbleative!”) (FW, 189, 8-10).⁷⁰ Perfino il motto più famoso di Popeye *I Yam What I Yam* (così si intitolava il secondo *short* della serie nel 1933) è ripetuto con piccola variante in *Finnegans Wake* (“**I yam as I yam**”) (FW, 604, 23), per rinviare alle parole di Dio in *Exodus* 3, 14 (“Ego sum qui sum”) citate da Richard Rowan nel terzo atto di *Exiles* (“I am what I am”)⁷¹ ma soprattutto a quelle di Stephen Dedalus nel terzo capitolo di *Ulysses*: “And the blame? As I am. As I am. All or not at all”.⁷² Non manca neppure qualche allusione alla compagna di Popeye, Olive Oyl (“**Hoily Olives**”, “**good oil!**” “**Uliv’s oils**”) (FW, 138, 25 e 276, 17 e 550, 18), magari associata al nome dell’attore Ivor Novello (“**ivoroiled overalls**”, “**here your iverol**”) (FW, 4, 31 e 619, 36) o alle ragazze che nel parco eccitano i sensi di Earwicker e contemporaneamente a Richard D’Oyly Carte produttore delle operette di William Schwenk Gilbert e Arthur Sullivan fra il 1875 e il 1889 (“**How Olive d’Oyly and Winnie Carr, bejupers, they reized the dressing of a salandmon and how a peeper coster and a salt sailor met a**

⁷⁰ Si veda anche “**poopive**” (FW, 282, 32), che corrisponde al numero 10 nel calcolo digitale riesumato da Joyce nella lezione di aritmetica del capitolo 10 (si veda W. Füger, *The Function of the Finger Calculus in “Finnegans Wake”*, in *Genèse et métamorphose du texte joycien*, Textes rassemblés par C. Jacquet, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 145-157) e “popeyed pansies” in J. Joyce, *The Index Manuscript “Finnegans Wake” Holograph Workbook VI, B. 46*, Transcribed, annotated and with an introduction by D. Rose, Colchester, A Wake Newslitter Press, 1978, pp. 92-93 (ragazze brutte, nel gergo studentesco americano dell’anteguerra). Altri *avatars* del personaggio sono in FW, 67, 22 (“**appop pie**”, come torta di mele), 349, 19-20 (“**Popey O’Donoshough**”, al tempo stesso generale dei Gesuiti e generale russo a Balaklava), 572, 36 (“**Poppea**”, come moglie di Nerone). Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 349.

⁷¹ Cfr. J. Joyce, *Exiles*, in Id., *“Poems” and “Exiles”*, Edited with an introduction and notes by J. C. C. Mays, London, Penguin Books, p. 250.

⁷² Cfr. Id., *Ulysses*, cit., p. 41.

mustied poet atwaimen”) (FW, 279, n. 1, 21-23).⁷³ Che Joyce non si riferisca solo al fumetto di Segar ma anche ai disegni animati, lo dimostra forse il rinvio alla canzone *There’s Something about a Soldier* (“there always something racey about, say, a sailor on a horse”) (FW, 606, 34-35),⁷⁴ che è anche il titolo di uno *short* del 1934 dedicato dai Fleischer al personaggio di Betty Boop, creato appositamente per il cinema nel 1931.⁷⁵

Oltre a citare alcuni importanti filoni della produzione filmica hollywoodiana, Joyce manifesta anche un interesse più specifico per questa forma di intrattenimento, evocando con precisione i principali procedimenti tecnici adoperati da un “fulmfiling department” (FW, 398, 25-26); qui con significativa allusione al compimento del tempo e alla morte, all’Apocalisse e alla Resurrezione, come se il cinema fosse davvero la quintessenza del tema centrale di *Finnegans Wake*, un tempo ciclico che

⁷³ Cfr. RFW, 217, n. 10, 17-18: “How Olive d’Oyly and Winnie Carr, bejupers, they reized the dressing of a Salanadmon and how a peeper coster and a salt sailor met a mustied poet atwainem” e già J. Joyce, *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, cit., p. 117: “olive oil”. Altre allusioni alla D’Oyly Carte Opera Company sono in FW, 48,13-14 (“a choir of the O’Daley O’Doyles doublesixing the chorus in *Fenn Mac Call and the Serven Feeries of Loch Neach*”) e 573, 35 – 574, 4 (“This, lay readers and gentlemen, is perhaps the commonest of all cases arising out of umbrella history in connection with the wood industries in our courts of litigation. D’Oyly Owens holds [...] that so long as there is a joint deposit account in the two names a mutual obligation is posited”). Per un commento e altri rinvii alla coppia Gilbert-Sullivan si veda W. D. Jenkins, *From Solation to Solution*, in “A Wake Newslitter”, n. s., VII, 1, February 1970, pp. 3-11.

⁷⁴ Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 169.

⁷⁵ Sul ruolo del cinema d’animazione in *Ulysses* si veda S. Buchan, *Graphic and Literary Metamorphosis: Animation Technique and James Joyce’s “Ulysses”*, in “Animation Journal”, Fall 1998, pp. 21-34 e K. Williams, *Ulysses in Toontown: “Vision Animated to Bursting Point” in Joyce’s “Circe”*, cit., pp. 103-111. Per la presenza dell’animazione nel citato *treatment* di Anna Livia Plurabelle elaborato da Stuart Gilbert, si veda K. Williams, “Sperrits in the Furniture”: *Wells, Joyce and Animation, Before and After 1910*, in “Literature & History”, Third Series, 22, Spring 2013, pp. 106-107.

ritorna e si rinnova.⁷⁶ Pensiamo a certi appunti dei taccuini, come “cinagraphist”, “2 reel film / filmgoer / screenstruck”, “Screen chamber”.⁷⁷ Ma pensiamo anche innanzitutto al montaggio, così importante nella costruzione di *Ulysses* e qui associato al tema delle ventotto ragazze (Isabel e le sue amiche), anzi sovrapposto alla vischiosità del ciclo mensile della donna e insieme all’immagine fallica di un coltello in un vaso di marmellata e di un bastone piantato nella melma (“**the monthage stick in the melmelode jawr**”) (FW, 223, 8).⁷⁸ Ma pensiamo anche alle innovazioni tecniche realizzate durante la lunga stesura del romanzo, che lo spettatore Joyce fedelmente registra, come il passaggio dagli intertitoli o “**words of silent power**” (FW, 345, 19)⁷⁹ del cinema muto alla grande novità del cinema sonoro a partire dal famoso *The Jazz Singer* della Warner per la regia di Alan Crosland nel 1927: “**Vouchsafe me more soundpicture!**” (FW, 570, 14), “**Where flash becomes word and silents selflound**” (FW, 267, 16-17).⁸⁰ E non manca neppure il rinvio a un particolare sistema di registrazione ottica del suono, il Movietone della Fox, introdotto nel 1927 su brevetti Western Electric: “**if you are looking for the bilder deep your**

⁷⁶ Qualche buon esempio di sensibilità tecnica si legge fra gli appunti del primo taccuino preparatorio del romanzo, come l’accenno alla pratica del rifacimento di scene giudicate difettose: “retake (cine)”; o la descrizione di quello che potremmo chiamare un effetto speciale: “cinema fakes, drown, state of sea, tank: steeplejack, steeple on floor, camera above: jumps 10 feet, 1 foot camera in 6 foot pit”. Cfr. J. Joyce, *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, cit., p. 181 e p. 119. Sul secondo appunto si veda Th. Burkdall, *Joycean Frames. Film and the Fiction of James Joyce*, cit., p. 79.

⁷⁷ Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, cit., 1978, p. 99 (VI.B.10 – 41) e p. 132 (VI.B.10 – 107) e Id., “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.17 – VI.B.20*, Prefaced & Arranged by D. Hayman, New York & London, Garland Publishing Inc., 1978, p. 248 (VI.B.19 – 81).

⁷⁸ Cfr. RFW, 176, 13-14: “the mouthage stick in the melmelode jawr”.

⁷⁹ Cfr. RFW, 266, 39: “words of silentgoldenpower”.

⁸⁰ Qui con allusione al suono delle vocali, dal tedesco *Selbstlaut*. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 267. Si aggiunga l’appunto “phonoscope” in uno dei taccuini: cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, cit., p. 94 (VI.B.10 – 31).

ear on the movietone!” (FW, 62, 8-9).⁸¹ Come si vede, il cinema sonoro è una buona occasione per sfiorare un motivo capitale di *Finnegans Wake*, quello del rapporto fra suono e immagine ovvero fra vista e udito, che nel finale l'autore trasformerà in una sorta di morale complessiva del romanzo. In questa prospettiva è altrettanto importante il passaggio dal bianco-e-nero al colore (è come vedere il cielo dopo un monotono chiaroscuro), che Joyce collega alla luce bianca scomposta nello spettro dell'iride e di nuovo alle ventotto ragazze impersonate dalle tinte dell'arcobaleno (in ordine alfabetico!), ma anche ai propri occhi difettosi⁸² e ai molti interventi chirurgici subiti. È la pagina del capitolo 9 in cui Glugg-Shem chiede alla sorella Issy di sollevare la gonna, per fargli vedere il delta dei peli pubici in contrasto con le sue bianche cosce:

“Lift the blank ve veered as heil! Split the hvide and aye seize heaven! He knows for he's seen it in black and white through his eyetrompit trained upon jenny's and all that sort of thing which is dandymount to a clearobscure. Prettimaids tints may try their taunts: apple, bacchante, custard, dove, eskimo, feldgrau, hematite, isingglass, jet, kipper, lucile, mimosa, nut, oysterette, prune, quasimodo, royal, sago, tango, umber, vanilla, wisteria, xray, yesplease, zaza, philomel, theerose. What are they all by? Shee” (FW, 247, 30-36 – 248, 1-2).⁸³

⁸¹ Fox Movietone News era una popolare rubrica di attualità. Patricia Hutchins ricorda l'arrivo di Joyce nel 1937 sul *set* di *Les Perles de la Couronne* accompagnato da Stuart Gilbert (che aveva curato i testi recitati in inglese nel film), ipotizzando che lo scrittore avesse visto “a ‘movietone’ machine in the cutting-room” (cfr. P. Hutchins, *James Joyce's World*, cit., p. 222 e p. 245).

⁸² “**eyetrompit**” ovvero *trompe-l'œil* si riferisce alla visione ingannevole ovvero alla cecità di Shem ai colori, oltre che ad uno strumento ottico come il telescopio lo spettroscopio. Su quest'ultimo si veda K. Ebury, *Beyond the Rainbow: Spectroscopy in “Finnegans Wake” II, 1*, in “Joyce Studies Annual”, n. s., 5, 2011, pp. 111-113. Sul rapporto fra il motivo dell'arcobaleno e la sintomatologia del glaucoma si veda J. Gordon, “*Finnegans Wake*”: a Plot Summary, cit., *passim*.

⁸³ Cfr. RFW, 195, 26-33: “Lift the blank, ve veered as hell! Split the hvide and aye seize heaven! He knows for he's seen it in black and white through his eyetrompit, trained upon jenny's and all that sort of thing, which is dandymount to a clearobscure. Prettimaids tints may try their taunts: apple, bacchante, custard, dove, eskimo, feldgrau, ginger, hematite, isingglass, jet, kipper, lucile, mimosa, nut, oysterette, prune, quasimodo, royal, sago, tango, umber, vanilla, wisteria, xray, yesplease, zaza, philomel, theerose. What are they all by? Shee”. Si veda D. Rose & J. O'Hanlon, *Understanding*

Non solo gli accorgimenti tecnici, del resto, ma anche tutti i più importanti ruoli professionali di un'equipe hollywoodiana attirano l'attenzione dello scrittore, a cominciare dai *talent scouts* associati al dongiovannesco protagonista e al Cad suo avversario che passeggiano in Phoenix Park (la pagina appartiene all'interrogatorio di Earwicker condotto dai quattro giudici): “So to speak of beauty scouts in elegant pursuit of flowers, searchers for tabernacles and the celluloid art!” (FW, 534, 24-25).⁸⁴ Quando Isabel, nel capitolo 10, si presenta orgogliosamente come una *star* non dimentica di citare le più umili comparse (“always my figurants”) (FW, 279, n. 1, 16).⁸⁵ E lo stesso H. C. Earwicker con sua moglie Anna Livia Plurabelle, nell'invocazione dedicata alla coppia nel capitolo 16, si trasformano in un *producer* (da *Regius Professor*)⁸⁶ e nella sua *star*: “Regies Producer with screendoll Vedette, peg of his claim and pride of her heart” (FW, 577, 15-16).⁸⁷ Non a caso, dunque, i taccuini

“*Finnegans Wake*”. *A Guide to the Narrative of James Joyce's Masterpiece*, New York & London, Garland Publishing Inc., 1982, p. 141.

⁸⁴ Con allusione ai nèi o *beauty spots*. Analogamente in FW, 220, 7 (“Miss Butys Pott”) e 291, n. 7, 34 (“Just one big booty's pot”).

⁸⁵ Associato alla sigla di Isabel nei taccuini è l'appunto “Cine / lulu”, che potrebbe accennare a una visione del famoso film girato nel 1928 da Georg Wilhelm Pabst per Nero-Film, *Die Büchse der Pandora. Variationen aus das Thema Frank Wedekinds “Lulu”*, con Louise Brooks protagonista. Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.17 – VI.B.20*, cit., p. 345 (VI.B.20 – 41). Il taccuino è databile a partire dal 1926 e il fascino erotico dell'attrice ben corrisponde a quello di Issy.

⁸⁶ Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 577.

⁸⁷ Cfr. anche le *vamps* ovvero “vampas” in FW, 611, 4 e “vamp” in J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.21 – VI.B.24*, cit., p. 387 (VI.B.24 – 107). In uno dei primi abbozzi del romanzo il personaggio di Tristano, da cui emergeranno i gemelli Shaun e Shem, ha in parte il ruolo di un “androgenous romantic lead from the Hollywood flicks”, secondo il suggerimento di D. Hayman, *The “Wake” in Transit*, cit., p. 137.

joyciani collegano il personaggio di Shaun, uomo d'ordine e di successo, alla "celluloid" e ne fanno un "film censor".⁸⁸

Sul versante degli sceneggiatori possiamo registrare solo i nomi di Anita Loos e Ben Hetch, ma per entrambi i rimandi sono probabilmente legati a motivazioni extra-filmiche.⁸⁹ Anita Loos ("his sweatful bandanna loose from his pocketcoat",⁹⁰ "looswallower",⁹¹ "growing megalomane of a loose past") (FW, 30, 22 e 151, 23 e 179, 21)⁹² firma infatti il famoso romanzo *Gentlemen Prefer Blondes* (1925) che Joyce legge nel 1926;⁹³ Ben Hetch ("Eche bennyache", con allusione al mal di pancia e a *Pomes Penyeach*) (FW, 302, 28) è invece responsabile di un giudizio poco lusinghiero su *Work in Progress*.⁹⁴

Sono pochi del resto e distribuiti con parsimonia anche i nomi dei registi, tradizionalmente in ombra per il pubblico delle sale rispetto alla popolarità degli attori. L'unico nome citato a piene lettere, senza le abituali deformazioni, è quello del dublinese americanizzato Rex Ingram⁹⁵ che

⁸⁸ Cfr. J. Joyce, "Finnegans Wake". *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, cit., p. 220 (VI.B.14 – 197) e Id., "Finnegans Wake". *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.5 – VI.B.8*, Prefaced & Arranged by D. Hayman, New York & London, Garland Publishing Inc., 1978, p. 58 (VI.B.5 – 112).

⁸⁹ I due nomi sono debitamente registrati in A. Glasheen, *Third Census of "Finnegans Wake". An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 44, p. 123, pp. 171-172.

⁹⁰ L'allusione manca nel passo corrispondente di J. Joyce, *A First-Draft Version of "Finnegans Wake"*, Edited and Annotated by D. Hayman, London, Faber and Faber, 1963, p. 62 ("a sweatdrenched bandana hanging from his coat pocket").

⁹¹ Qui congiunta con l'attore di teatro William Waller Lewis noto come Lewis Waller. Si veda A. Glasheen, *Third Census of "Finnegans Wake". An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 300. Per ulteriori allusioni si veda N. Halper, *Looswallower*, in "A Wake Newslitter", n. s., XIV, 2, April 1977, p. 34.

⁹² Sottolineature nostre.

⁹³ Si veda Id., *Letters*, edited by S. Gilbert, New York, The Viking Press, 1966², vol. I, p. 246 (lettera dell'8 novembre 1926 a Harriet Shaw Weaver).

⁹⁴ Si veda ivi, vol. III, cit., p. 163 (lettera del 26 luglio 1927 a Harriet Shaw Weaver).

⁹⁵ È incompleta la scheda di A. Glasheen, *Third Census of "Finnegans Wake". An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 135.

aveva firmato grandi successi per la Metro Pictures (prima della fusione con Loew's Incorporated e Goldwyn Pictures) come *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921) con Rudolph Valentino, *The Prisoner of Zenda* (1922) e *Scaramouche* (1923) con Ramon Novarro: “**Siranouche**”, propone Joyce in FW, 338, 24, sovrapponendolo al *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand.⁹⁶ Il fatto che Ingram fosse di origine irlandese e la sua straordinaria competenza nei movimenti di folla e nelle spettacolari scenografie (pensiamo anche ai titoli girati nello studio La Victorine di Nice fra il 1925 e il 1933) possono forse spiegare la sua responsabilità di scenografo nell'edificazione del palco-patibolo da cui il resuscitato Earwicker tiene un discorso di ringraziamento: “**his scaffold is there set up, as to edify, by Rex Ingram, pageantmaster**” (FW, 568, 35-36).⁹⁷ Altro famoso regista-produttore del muto è Mack Sennett, specialista di *slapstick* con le sue Keystone Comedies e opportunamente ricordato all'inizio del capitolo 9, dove i giochi dei bambini diventano una vera e propria messa in scena teatrale: *en scène* o meglio “**On. Sennett**” (219, 13)⁹⁸ sembra essere un invito conveniente. Per il cinema sonoro Joyce si limita a ricordare il più famoso regista inglese del tempo nel capitolo 2, quando chiama “**‘Ductor’ Hitchcock**” (FW, 44, 2)⁹⁹ il direttore del coro che si accinge ad eseguire la ballata di Earwicker composta da Hosty; e nel capitolo 11, quando allude al protagonista colto sul fatto con le due ragazze nel parco citando

⁹⁶ Si veda ivi, p. 265 (che si limita a citare *Scaramouche* come “stock character in Italian farce”).

⁹⁷ Forse memore di Ingram è anche l'accenno (insieme alla tecnica di pasteurizzazione) a un film Warner di William Keighley e Marc Connelly del 1936: *Green Pastures*, con un cast di attori di colore e Ingram nel ruolo di “De Lawd”. Cfr. FW, 356, 21-24 (“**the paper [...] has scarcely been buttered in works of previous publicity wholebeut in keener notcase would I turf aside for pastureuration**”) e 587, 15 (“**Lawd lengthen him!**”). Si veda B. Benstock, *Americana in “Finnegans Wake*”, cit., p. 66.

⁹⁸ Si veda E. McLuhan, *The Role of Thunder in “Finnegans Wake*”, Toronto, University of Toronto Press, 1997, p. 138. Cfr. anche FW, 598, 32: “**sennight**”.

⁹⁹ Cfr. RFW, 34, 39-40: “‘Ductor’ Hitchcock”.

l'espressione proverbiale *hatch a cock's egg*¹⁰⁰ e al tempo stesso la *nursery rhyme* settecentesca¹⁰¹ *Ride a Cock Horse to Banbury Cross* (“**Why, hitch a cock eye, he was snapped on the sly upsadaisyng coras pearls out of the pie**”) (FW, 363, 2-4);¹⁰² mentre un'eco possibile di *The Manxman* diretto da Alfred Hitchcock (British International, 1929) e basato sull'omonimo romanzo di Thomas Henry Hall Caine (1894),¹⁰³ risuona nella parodia a doppio senso sessuale di una *nursery rhyme* settecentesca (“**Minxy was a Manxmaid when Murry wor a Man**”) (FW, 433, 18-20),¹⁰⁴ ma anche nel capitolo 15, quando nessuna donna interviene in difesa dell'accusato Earwicker:

“There wasn't an Archimandrite of Dane's Island and the townlands nor a minx from the Isle of Woman nor a one of the four cantins nor any on the whole wheel of his ecunemical conciliabulum nor nogent ingen meid on allad the hold scurface of the jorth would come next on nigh him, Mr Eelwhipper” (FW, 496, 7-12).¹⁰⁵

Vale anche la pena di citare Shem che nel capitolo 14 invita le ragazze a posare nude “**before voluble old masters [...] plus the usual**

¹⁰⁰ Nel senso di compiere un'azione inutile e pericolosa: secondo la leggenda dall'uovo sterile nascerà un serpente capace di uccidere con lo sguardo. Nella variante joyciana c'è un ulteriore rimando allo strabismo, come già per Shem.

¹⁰¹ Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 137.

¹⁰² Sottolineatura nostra. Cfr. RFW, 280, 38-39: “Why, hitch a cock eye, he was snapped on the sly upsadaisyng coraspearls out of the pie”. “**Coras pearls**” allude alla cortigiana inglese Cora Pearl: si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 228. L'ipotesi di un rinvio a Robert Hitchcock, “prompter at Dublin's Theatre Royal” è invece ivi, p. 127.

¹⁰³ Per la presenza di questo scrittore in *Finnegans Wake* si veda J. S. Atherton, *Hall Cain and the Isle of Man*, in “A Wake Newslitter”, n. s., II, 4, August 1965, pp. 6-8.

¹⁰⁴ Cfr. RFW, 336, 22: “**Minxy was a Manxmaid when Murry wore a Man**”. La *nursery rhyme* è l'anti-gallese *Taffy Was a Welshman*: si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 147.

¹⁰⁵ Cfr. RFW, 385, 15-19: “There wasn't an archimandrite of Dane's Island and the townland's tropics nor a minx from the Isle of Woman nor a one of the four cantins nor any on the whole wheel of his ecunemical counciliabulum nor nogent ingen meid on alled the holed scurface of the jorth would come next on nigh him, Mr Eelwhipper”.

bilker's dozen of dowdycameramen" (FW, 435, 6 e 9), evocando il *Decameron*¹⁰⁶ ma ugualmente bellezze femminili e "*giddies nouveautays*" (FW, 435, 11-12)¹⁰⁷ più vicine a un'esibizione di ballerine che a una seduta di pittura: "*the phyllisophies of Bussup Bulkeley*" (FW, 435, 10-11), qui ricordate da Joyce, sono allora le dottrine di George Berkeley (così importanti per *Finnegans Wake*) ma forse anche i balletti di Busby Berkeley, il grande coreografo hollywoodiano degli anni Trenta.

3. Robert Flaherty e Charlie Chaplin

Uniche eccezioni, in questo panorama piuttosto incerto, sono due registi citati a più riprese nel romanzo poiché legati a particolari preferenze dell'autore: Robert Flaherty e Charlie Chaplin.

Se un altro famoso documentarista del tempo, Walter Ruttmann,¹⁰⁸ compare appena in *Finnegans Wake* insieme all'eco di una *nursery rhyme* ("*Rutsch is for rutterman ramping his roe, seed three*") (FW, 314, 12),¹⁰⁹ la presenza di Flaherty nel romanzo è vistosa; anche perché l'irlandese è uno dei due registi (l'altro è John Ford) che avrebbero potuto adattare *Ulysses* per lo schermo, secondo un indiretto suggerimento joyciano del 1935.¹¹⁰ Il

¹⁰⁶ Si veda R. McHugh, *Annotations to "Finnegans Wake"*, cit., p. 435.

¹⁰⁷ Cfr. RFW, 337, 37: "giddies nouveau tays".

¹⁰⁸ Su Ruttmann e *Ulysses* si veda Th. L. Burkdall, *Joycean Frames. Film and the Fiction of James Joyce*, cit., pp. 41-47.

¹⁰⁹ La *nursery rhyme* è *A was an Archer*: si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 126.

¹¹⁰ Si veda J. Kelly, *Joyce in Hollywood in the 1930s: A Biographical Essay*, in *Biographical Joyce*, Guest-Edited by Ch. Rossman and A. W. Friedman, in "James Joyce Quarterly", 45, Spring / Summer 2008, p. 531. Per le vicende di questo adattamento si veda anche la lettera di Paul Léon a Ralph Pinker (20 ottobre 1932) e quella dello stesso Joyce al figlio Giorgio (28 ottobre 1935) su possibili interpreti del film (Charles Laughton vs George Arliss), in J. Joyce, *Letters*, cit., vol. III, pp. 262-263 e pp. 379-380. Sul rapporto Flaherty-Joyce si veda Th. L. Burkdall, *Joycean Frames. Film and the Fiction of James Joyce*, cit., pp. 37-38

nome appare nell'espressione “**all paddyflaherty**” (FW, 520, 30), con riferimento all'irlandesità di Earwicker;¹¹¹ ma anche come “**Doctor Faherty, the madison man**” (FW, 25, 4) che nutrirà di miele lo stesso Earwicker defunto; e innanzitutto come autore del già citato *Man of Aran*, film del 1934 sulle isole irlandesi nella baia di Galway che era apprezzato dallo scrittore ed è quasi sempre legato al protagonista del romanzo.¹¹² Si pensi a “**kings of the arans**” (FW, 87, 25) e a “**vellumtomes muniment, Arans Duhkha**” (FW, 595, 22), con rinvio all'irlandese duca di Wellington soprannominato “Iron Duke”¹¹³ e al suo monumento a Dublino;¹¹⁴ ma soprattutto a “**the man in the Oran mosque**” (FW, 390, 10), dove il film di Flaherty è associato a un altro titolo in maschera mussulmana: *The Iron Mask* è infatti il film di Allan Dwan con Douglas Fairbanks (United Artists, 1929), che mette in scena una leggenda storica incorporata da Alexandre Dumas nel suo *Le Vicomte de Bragelonne* (1848-1850) e pubblicata in inglese separatamente (come terza parte del romanzo) col titolo *The Man in the Iron Mask* (1903).¹¹⁵ Ancora Earwicker come ferreo protagonista è responsabile del rinvio in altra più elaborata occorrenza: “**when that man d'airain was big top tom saw tip side bum boss pageantfiller**” (FW, 338, 26-27), con allusioni a un mandarino cinese (il seguito è in *pidgin english* ovvero “**pigeony linguish**”) (FW, 584, 4), a Mark Twain e alla caduta dell'eroe dalla scala con un piolo debitamente segato. Analogo è il

¹¹¹ “Paddy” (per “Patrick”) è termine *slang* per “irlandese”.

¹¹² Cfr. già J. Joyce, *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, cit., p. 99: “Athens was, Dub. Is, Aran will be”.

¹¹³ Per un passo parallelo si veda D. H. Lawrence, *The White Peacock* (1^a ed. 1911), With an Introduction by R. Aldington, Original Illustrations by R. Honeybourne, Geneva, Heron Books, 1968, p. 45. Lawrence, la cui pessima opinione di Joyce (ricambiata) è nota, non amava il cinema: si veda Id., *St. Mawr*, in Id., *The Tales*, London – Toronto, William Heinemann, 1934, pp. 664-665.

¹¹⁴ Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., pp. 302-303.

¹¹⁵ James Whale firma nel 1939 per Edward Small un *remake* del film di Dwan col titolo *The Man in the Iron Mask* e Louis Hayward come protagonista.

passaggio che nel capitolo 11 chiude la pagina sulla radio donata a H. C. E. per migliorare il suo udito difettoso e risvegliarlo dal sonno, segnando la sua rinascita dopo la morte come gigante e mitico personaggio (Thor e Carlo Magno ma anche Edmund Curll,¹¹⁶ venditore di libri indecenti):

“so as to lall the bygone dozed they arborised around, up his corpular fruent and down his reuctionary buckling, hummer, enville and cstorrap (the man of Iren, thore’s Curlymane for you!), lill the lubberendth of his otological life” (FW, 310, 18-21).¹¹⁷

Simile è anche la parodia pseudo-filologica ispirata dall’ardua decifrazione della famosa lettera di Anna Livia Plurabelle in difesa del marito, che occupa gran parte del capitolo 5 (il cappello dell’“Aran man” è proprio quello di Earwicker, con riferimento a un *Leitmotiv*¹¹⁸ del romanzo):

“the curious warning sign before our protoparent’s *ipsissima verba* [...] which paleographers call *a leak in the thatch* or *the Aranman ingperwhis through the hole of his hat*, indicating that the words which follow may be taken in any order desired, hole of Aran man the hat through the whispering his ho” (FW, 121, 8-14).

A paragone di quello flahertiano, il profilo di Chaplin offerto da *Finnegans Wake* è molto più complesso, non ispirato al solo titolo di un film ma al profilo globale dell’artista.¹¹⁹ Che Joyce fosse ben informato anche sulle vicende personali dell’attore, com’erano pubblicizzate dai

¹¹⁶ Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 66.

¹¹⁷ “Buckling, hummer, enville and cstorrap” rinvia a una *nursery rhyme*, il ritornello di *A Frog he would a-wooing go*: “With a rowley, powley, gammon, and spinach”. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 125 e (per altre allusioni allo stesso testo) M. P. Worthington, *Anthony Romeo (152.21)*, in “A Wake Newslitter”, n. s., X, 6, December 1973, p. 93.

¹¹⁸ Si veda la nota n. 261.

¹¹⁹ Su Joyce e Chaplin si veda J. H. McKnight, *Chaplin and Joyce: A Mutual Understanding of Gesture*, in *Biographical Joyce*, cit., pp. 493-506. Per un articolo su Chaplin scritto da Lucia Joyce nel 1924 si veda J. Joyce, *Letters*, cit., vol. III, p. 88 (lettera a Valery Larbaud del ? febbraio 1924).

giornali, dimostra un appunto del primo taccuino preparatorio del romanzo (“C. C. gives Pola Negri the air”),¹²⁰ riferendosi alla fine della relazione fra Chaplin e la *star* di Ernst Lubitsch da poco arrivata a Hollywood.¹²¹ Già la personalità di Leopold Bloom e certi dettagli di *Ulysses* sembrano ispirati al famoso personaggio del *tramp* (tanto da suggerire Chaplin come possibile interprete della versione cinematografica del romanzo),¹²² ma è in *Finnegans Wake* che Joyce manifesta apertamente la sua ammirazione per l’attore compilando un sintetico catalogo della sua filmografia: *Shanghaied* per Essanay nel 1915 (“**How big was his boost friend and be shanghaied to him?**”) (FW, 485, 23-24), *Shoulder Arms* (“**for full marks with shouldered arms**”) (FW, 446, 17) e *A Dog’s Life* (“**Any dog’s life you list**”) (FW, 54, 7) per First National nel 1918, *The Goldrush* per United Artists nel 1925 (“**my goldrush gainst her silvernetss**”) (FW, 366, 11) e la danza dei panini nota come *The Oceana Roll* nello stesso film (“**Ossian Roll**”) (FW, 385, 36),¹²³ *Modern Times* per United Artists nel 1936 (“**This is modeln times**”) (FW, 289, F6) e perfino *Chase Me Charley* cioè un’antologia inglese dei cortometraggi Essanay realizzata da Langford Reed nel 1917¹²⁴ (“**Holy snakes, chase me charley, Eva’s got barley under her fluencies!**”) (FW, 494, 15-16),¹²⁵ con riferimento al *Genesi* e alla cacciata dal Paradiso.

¹²⁰ Cfr. Id., *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, cit., p. 159.

¹²¹ Per il punto di vista di Chaplin, che è quello condiviso dallo scrittore, si veda Ch. Chaplin, *My Autobiography*, New York, Simon and Schuster, 1964, pp. 300-302.

¹²² Si veda J. Kelly, *Joyce in Hollywood in the 1930s: A Biographical Essay*, cit., pp. 526-527.

¹²³ Qui associata ai canti di Ossian di James Macpherson. Si veda A. K. McGarrity, *Chaplin*, in “A Wake Newslitter”, n. s., X, 5, October, 1973, p. 75.

¹²⁴ Si veda G. Mitchell, *The Chaplin Encyclopedia*, London, B. T. Batsford Ltd, 1997, pp. 50-51. Ma non si può escludere un rinvio concorrente al meno noto Charlie Chase, altro attore comico del cinema muto.

¹²⁵ Cfr. RFW, 383, 39-40: “Holy snakes! Chase me, Charley, Eva’s got barley! Under her fluencies, all in!”.

Il nome di Chaplin o “**young chapplie**” (FW, 430, 31) ritorna più volte, spesso mascherato in altri panni,¹²⁶ come quando Shaun-Stanislaus ricorda che Shem-Joyce “**was capped out of beurlads scoel for the sin against the past participle and earned the factitation of coddling chaplan and being as homely gauche as swift B.A.A.**” (FW, 467, 24-27);¹²⁷ dove le difficoltà teologico-grammaticali con la Berlitz School di Trieste si associano ad un’auto-caricatura dello scrittore James Joyce *bachelor of arts*. O quando Butt e Taff (*alias* Shem e Shaun) dialogano sulla guerra e la vita militare, divagando sul *Leitmotiv* del generale russo a Balaklava e descrivendo i soldati in libera uscita che ascoltano alla radio le ultime canzoni di successo; con Chaplin appaiato questa volta al cappellano inglese Stoddart Kennedy detto Woodbine Willy perché distribuiva sigarette Woodbine ai soldati durante la prima guerra mondiale¹²⁸ (con allusione ai paparazzi che assediano l’attore e alle venditrici di sigarette nei cinema):

“**when our woos with the wenches went wined for a song, tsingirillies’ zynigarettes, while Woodbine Willie, so popiular with the poppyrossies, our Chorney**

¹²⁶ Analogamente in un taccuino, contaminato con Sherlock Holmes (“Charlock”). Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, cit., 1978, p. 78 (VI.B.13 – 152).

¹²⁷ Cfr. RFW, 362, 35-37: “was capped out of beurlads scoel for the sin against the past participle and earned the jactitation for coddling chaplan and of being as homely gauche as swift, B.A.A.”

¹²⁸ Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”*. *An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 311 e D. Rose & J. O’Hanlon, *Understanding “Finnegans Wake”*. *A Guide to the Narrative of James Joyce’s Masterpiece*, cit. p. 284. Queste sigarette comparivano già in J. Joyce, *Stephen Hero*, Part of the first draft of *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Edited with an Introduction by Th. Spencer, Revised edition with additional material and a Foreword by J. J. Slocum and H. Cahoon, London – Glasgow – Toronto – Sidney – Auckland, Grafton Books, 1977 (1^a ed. 1944), p. 125. Per una lista di marche di sigarette fumate dalle truppe inglesi durante la Grande Guerra si veda E. M. Forster, *The Scallies* (1917), in Id., *Our Diversions*, in Id., *Abinger Harvest*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 52: “Woodbines, Black Cats, Flags, Scissors, Half-a-Moes”.

Choplain, blued the air. [...] And we all tuned in to hear the topmast noviality. Up the revels drown the rinks and almistips all round!” (FW, 351, 11-16).¹²⁹

Il rimando preciso a un cortometraggio Mutual (*The Rink* del 1916) sarà ripetuto in altro luogo del romanzo per *The Floorwalker* (Mutual, 1916), con allusione parallela al primo duca di Normandia Rolf Ganger (*walker*)¹³⁰ e l’aggiunta di un vero e proprio ritratto del *tramp* che in parte coincide, probabilmente, con il ritratto di John Joyce¹³¹ padre dello scrittore:

“I’ll not be complete in fighting lust until I contrive to half kill your Charley you’re my darling for you [...] particularly should he turn out to be a man in brown about town, Rollo the Gunger, son of a wants a flurewaltzer to Arnolff’s, picking up ideas, of well over or about fiftysix or so, pithecoïd proportions, with perhaps five foot eight, the usual X Y Z type, R. C. Toc H, nothing but claret, not in the studbook by a long storch, with a toothbrush moustache and jawcrockeries, *alias* grinner through collar, and of course no beard, meat and colmans suit, with tar’s baggy slacks, obviously too roomy for him and springside boots, washing tie, Father Mathew’s bridge

¹²⁹ Cfr. RFW, 271, 24-29: “when our woos with the wenches went wined for a song, tsingirillies’ zygarettes, while Woodbine Willie, so popiular with the popprossies, our Chorney Choplain, blued the air. [...] And we all tuned in to hear the topmast noviality. Up the revels drown the rinks and almistips all round!”. “When our woos with the wenches went wined for a song” rinvia al famoso *waltzer* di Johann Strauss *Wein, Weib, und Gesang* (1869), per il quale cfr. anche FW, 177, 27-29: “his Ballade Imaginaire which was to be dubbed Wine, Woman and Waterclocks”. “And we all tuned in to hear the topmast noviality. Up the revels drown the rinks and almistips all round!” rimanda alla canzone *Phil the Fluter’s Ball* del famoso compositore irlandese Percy French: “‘I think it’s nearly time,’ sez he, for passin’ round the hat’. / So Paddy passed the caubeen round, and looking mighty cute, / Sez, ‘Ye’ve got to pay the piper when he toothers on the flute’. / And they all joined in with the utmost joviality”. Ricordiamo infine che “noviality” allude al Novial (Nov Internationale Auxiliary Language), un linguaggio artificiale basato su una modificazione dell’esperanto e proposto da Otto Jespersen in un contributo del 1928. Si veda rispettivamente M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 135 e M. J. C. Hodgart, *Artificial Languages*, in *A Wake Digest*, Edited by C. Hart and F. Senn, Sidney, Sidney University Press, 1968, pp. 56-57. Per altre sfumature si vedano Ph. B. Sullivan, *Further Suggestions*, in “A Wake Newslitter”, n.s., II, 6, December 1965, pp. 16-17 e R. Von Phul, *Carmina Woodbiniana*, ivi, n.s., IV, 1, February 1967, p. 24.

¹³⁰ Capo dei Normanni che invasero la Francia. Si veda R. Benjamin, *Northmen... Norman... Noman. Conquest and Effacement in “Finnegans Wake”*, in “Joyce Studies Annual”, n. s., 6, 2012, pp. 246-250.

¹³¹ Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 443.

pin, sipping some Wheatley's at Rhoss's on a barstool, with some pubpal of the Olaf Stout kidney, always trying to pourchase movables by hebdomedaries for to putt in a new house to loot, cigarette in his holder" (FW, 443, 17-32).¹³²

È giusto allora che l'appassionato omaggio di *Finnegans Wake* contenga anche un preciso ricordo del contatto fra lo spettatore e la *persona* filmica di Chaplin, nel buio della sala di proiezione. Quando l'autore descrive infatti la moderna "young female", una "Marge" (FW, 166, 4-5) che è anche il tipo di Isabel figlia di Earwicker, la mostra in alcune situazioni altrettanto tipiche: mentre passeggia al parco vestita all'ultima moda, "sitting on all the free benches avidously reading over 'it' but ovidently on the look out for 'him'" (FW, 166, 10-12)¹³³ o nei panni di una governante col bambino in braccio e qualche problema idraulico, dove l'allusione all'*Ars amatoria* di Ovidio¹³⁴ si accompagna a *It* cioè al *sex appeal* che nel 1927 dava titolo a un famoso film di Clarence Badger

¹³² "Charley you're my darling" è il titolo di una canzone scozzese del 1796 scritta da Carolina Oliphant lady Nairne in onore del pretendente al trono Charles Edward Stuart e attribuita al più famoso Robert Burns. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 148 e p. 177. Cfr. RFW, 344, 8-20: "I'll not be complete in fighting lust until I contrive to half kill your Charley you're my darling for you [...] particularly should he turn out to be a man in brown about town, Rollo the Gunger, wants a flurewaltzer to Arnolff's, picking up ideas, of well over or about fiftysix or so, pithecoïd proportions, with perhaps five foot eight, the usual X Y Z type, R. C., Toc H, nothing but claret, not in the studbook by a long stretch, with a toothbrush moustache and jaw crockeries, *alias* grinner through collar, and of course no beard, meat and colmans suit, with tar's baggy slacks obviously too roomy for him and springside boots, washing tie, Father Mathew's bridge pin, sipping some Wheatley's at Rhoss's on a barstool, with some pubpal of the Olaf Stout kidney, always trying to pourchase movables by hebdomedaries for to putt in a new house to loot, cigarette in his holder". In altro luogo del romanzo (fitto di allusioni al coito e alla prostituzione) si legge: "While we should like to drag attentions to our Wolkmans Cumsensation Act" (FW, 616, 24-25), con riferimento al Workman Compensation Act del 1906 (si veda R. McHugh, *Annotations to "Finnegans Wake"*, cit., p. 616). Ma una versione precedente attesta la variante "to drag attentions to this lot of floorwalkers", probabilmente modificata per spostare il rinvio chapliniano nel luogo più appropriato. Cfr. J. Joyce, *A First-Draft Version of "Finnegans Wake"*, cit., p. 282.

¹³³ Cfr. RFW, 132, 13-14: "sitting on all the free benches avidously reading about 'it' but ovidently on the lookout for 'him'".

¹³⁴ Si veda R. McHugh, *Annotations to "Finnegans Wake"*, cit., p. 166.

interpretato da Clara Bow per Famous-Players Lasky,¹³⁵ ma soprattutto la presenta come spettatrice di uno spettacolo cinematografico, “**at the movies swallowing sobs and blowing bixed mixcuits over ‘childe’ chaplain’s ‘latest’**” (FW, 166, 13-14).¹³⁶ E il probabile riferimento al commovente bambino di *The Kid*, ma anche ad una scena di *The Pawnshop* (Mutual, 1916),¹³⁷ si mescola – con effetto irresistibile – alla rievocazione di un’ autentica serata al cinema.

4. *La proiezione*

Appassionato di opera lirica e musica vocale, baritono dilettante ed esperto conoscitore di canzoni antiche e moderne (queste ultime hanno un ruolo importante in *Ulysses* e in *Finnegans Wake*),¹³⁸ Joyce era affascinato anche dal cinema come forma d’arte popolare (“**Mute art for the Million**”)

¹³⁵ Si veda W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, London, Thames and Hudson, 1969, p. 125. Ancora più esplicito è il riferimento a *It* in FW, 268, 2-6: “(ringrang, the chimes of sex appealing as conchitas with sentas stray, rung!), all thinking all of it, the It with an itch in it, the All every inch of it, the pleasure each will preen her for, the business each was bred to breed by”. Cfr. RFW, 210, 3-6: “(ringrang, the chimes of sexappealing as Conchitas with Sentas stray, rung!), all thinking all of it, the It with an itch in it, the All every inch of it, the pleasure each will preen her for, the business each was bred to breed by”. L’intero capitolo 10, per la parte dedicata a Isabel, ruota intorno a “it”: si veda D. Rose & J. O’Hanlon, *Understanding “Finnegans Wake”. A Guide to the Narrative of James Joyce’s Masterpiece*, cit., p. 148, p. 151 e p. 157.

¹³⁶ Cfr. RFW, 132, 15-17: “at the movies swallowing sobs and blowing bixed mixcuits over ‘Childe’ chaplain’s ‘latest’”.

¹³⁷ Per quest’ultimo film si veda J. H. McKnight, *Chaplin and Joyce: A Mutual Understanding of Gesture*, cit., p. 497.

¹³⁸ Sui gusti personali di Joyce in materia di musica vocale si veda C. Brown – L. Knuth, *The Tenor and the Vehicle: A Study of the John McCormack / James Joyce Connection*, Colchester, A Wake Newslitter Press, 1982, pp. 1-4. Per un catalogo delle canzoni nelle opere joyciane è indispensabile M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., *passim*. In particolare per *Ulysses* si veda S. D. G. Knowles, *That Form Endearing: A Performance of Siren Songs; or, “I was only vamping, man”*, in *Joyce in the Hibernian Metropolis: Essays*, 13th International James Joyce Symposium, held in Dublin, June 1992, Edited by M. Beja and D. Morris, Columbus, Ohio State University Press, 1996, pp. 213-236.

(FW, 496, 7).¹³⁹ Non a caso il capitolo 3 di *Finnegans Wake* descrive con esattezza la rete della distribuzione cinematografica internazionale, insistendo proprio sulla natura collettiva del nuovo divertimento di massa e contrapponendolo alla letteratura (il passo precede immediatamente una pagina sulla lettera di Anna Livia Plurabelle, primo importante sviluppo di un motivo centrale nel romanzo):

“a snipery of that sort and the amount of all those sort of things which has been going on onceday in and twiceday out every other nachtistag among all kinds of promiscious individuals at all ages in private homes and reeboos publikiss and allover all and elsewhere throughout secular sequence the country over and overabroad has been particularly stupendous. To be continued. Federals’ Uniteds’ Transports’ Unions’ for Exultations’ of Triumphants’ Ecstasies” (FW, 66, 2-9).¹⁴⁰

L’omaggio al cinema americano (“particularly stupendous”) è qui raddoppiato da una rete di allusioni erotiche e sessuali, come spesso succede nel romanzo,¹⁴¹ ma l’estasi a cui fa riferimento l’acrostico finale in latino (FUTUETE)¹⁴² è anche quella del pubblico che assiste a un buon film. Ed è proprio alla fenomenologia della sala cinematografica che Joyce dedica una fitta serie di osservazioni fra le pieghe del suo romanzo, così

¹³⁹ La settima arte *non* compare nella ben nota dichiarazione ad Harriet Shaw Weaver del 18 marzo 1930: “I know little about literature, less about music, nothing about painting and less than nothing about sculpture; but I do know something about singing, I think” (cfr. J. Joyce, *Letters*, edited by S. Gilbert, cit., vol. I, p. 291). Sul rapporto fra lo scrittore e la cultura di massa di veda C. Semmler, *Radio and James Joyce*, in “B. B. C. Quarterly”, 1949-1950, pp. 92-96.

¹⁴⁰ Cfr. RFW, 53, 2-8: “a snipery of that sort and the amount of all those sort of things which has been going on onceday in and twiceday out every other nachtistag among all kinds of promiscuous individuals at all ages in private homes and reeboos publikiss and alloverall and elsewhere throughout secular sequence the country over and overabroad has been particularly stupendous. To be continued. Federals’ Uniteds’ Transports’ Unions’ for Exultations’ of Triumphants’ Ecstasies”.

¹⁴¹ Per un’esemplare analisi di un frammento di questo tipo, si veda F. Senn, *Every Klitty of a scolderymeid Sexual-Political Analogies*, in “A Wake Newslitter”, 3, June 1962, pp. 1-7.

¹⁴² Per un altro acrostico nascosto in FW, 124, 21 ss. si veda D. Rose & J. O’Hanlon, *Understanding “Finnegans Wake”. A Guide to the Narrative of James Joyce’s Masterpiece*, cit., p. 86. Innumerevoli, ovviamente, sono quelli riferiti a HCE.

come registra nei suoi appunti i particolari di un film visto e perfino i commenti di Nora durante lo spettacolo.¹⁴³ Non a caso, quando nel capitolo 15 di *Finnegans Wake* (durante il lungo interrogatorio di Yawn *alias* Shaun) l'autore disegna un ironico autoritratto nel 'vecchio' HCE spettatore cinquantaduenne che esce canterellando dal teatro:

“Out of Prisky Poppagenua, the palsied old priamite, home from Edwin Hamilton's Christmas pantaloonade, *Oropos Roxy and Pantharhea* at the Gaiety, trippudiating round the aria, with his fiftytwo heirs of age! They may reel at his likes but it's Noeh Bonum's shin do” (FW, 513, 20-24);

cita sì il famoso Gaiety Theatre di Dublino e la prima delle sue tradizionali pantomime natalizie firmata da Edwin Hamilton,¹⁴⁴ con un titolo diverso tuttavia, che allude all'eterno ciclo del tempo, all'Ouroboros e al motto di Eraclito; ma contemporaneamente evoca le bobine della pellicola e la più spettacolare sala cinematografica americana: come suggeriva già un taccuino,¹⁴⁵ si tratta del Roxy, aperto nel 1926 a New York dall'impresario

¹⁴³ I taccuini registrano spesso la visione di un film senza altri dettagli (“Cine” o “cinema at 21”), a volte sono più precisi (“in the picture” / gored petticoat”, “chorus girl one / of a pie / 24 blackbirds / drunk / tripot (cine)”, pensando probabilmente al *pub* di Earwicker) e in qualche caso registrano anche la voce di Nora (“convicts at cine ‘O! Shame!”), come già faceva una lettera di James: “The other evening we went to a bioscope. There were a series of pictures about betrayed Gretchen. In the third last [act] Lothario throws her into the river and rushes off, followed by rabble. Nora said ‘O, policeman, catch him’”. Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, cit., p. 127 (VI.B.10 – 97), p. 141 (VI.B.11 – 3) e p. 235 (VI.B.12 – 18); Id., “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, cit., p. 101 (VI.B.13 – 198) e p. 286 (VI.B.15 – 88); Id., *Letters*, cit., vol. II, p. 75 (lettera da Pola a Stanislaus Joyce del 28 dicembre 1904).

¹⁴⁴ Si tratta di *Turko the Terrible* del 1873, adattata da una precedente pantomima inglese e dedicata alle magiche trasformazioni in una corte di favola. È citata ripetutamente *Ulysses*, in rapporto alla madre di Stephen, ma anche a Bloom e all'episodio di *Circe*, a sua volta costruito come una pantomima. Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”*. *An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 116 e pp. 291-292; D. Gifford with J. Seidman, “*Ulysses*” *Annotated. Notes for James Joyce’s “Ulysses”*, Berkeley, California University Press, 1988², p. 18.

¹⁴⁵ Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, cit., p. 101 (VI.B.13 – 199): “Roxy (Rothapfel)”.

Samuel Rothapfel detto appunto Roxy (famoso per i suoi spettacoli teatrali *live* che precedevano le proiezioni).¹⁴⁶

In *Finnegans Wake* la magia dell'‘andare al cinema’ è descritta in tutte le sue fasi. Si vorrebbe innanzitutto vedere un certo film, di cui si è sentito parlar bene conversando con gli amici. La sala è il Metropole Cinema di Dublino,¹⁴⁷ il film è a colori e il titolo coincide con il famoso dramma di Henry Arthur Jones messo in scena nel 1896 *Michael and His Lost Angel* (con allusione alla chiesa dublinese di St. Michan,¹⁴⁸ a Los Angeles e a Michelangelo). L'osmosi cinema-teatro è in questo caso giustificata dal tema dello spettacolo che è ancora una volta la storia di Finnegan e delle due ragazze nel parco, presentata “as an American movie of the period”¹⁴⁹ ma anche come ripetizione parodica della vicenda del reverendo Michael Feversham che commette adulterio con la bella Audrie

¹⁴⁶ Si veda N. Gabler, *An Empire of Their Own. How the Jews Invented Hollywood*, New York, Crown Publishers Inc., 1988, pp. 94-104. Roxy *alias* Rothapfel non è citato nel repertorio di Adaline Glasheen. Per altro appunto che associa il teatro e il cinema cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, cit., p. 261 (VI.B.15 – 39): “films theatre <tr> outlets”.

¹⁴⁷ Costruito al posto del Metropole Hotel e aperto nel 1922. Altra sala è quella di Drumcollogher (o Dromcollihier), un sobborgo di Dublino dove nel 1926 morirono quarantotto spettatori per un incendio. Joyce sostituisce *pour cause* il toponimo a Napoli, nella parodia di una pubblicità turistica di Dublino: “– **Do Drumcollogher whatever you do! – Visitez Drumcollogher-la-Belle! – Be suke and sie so ersed Drumcollogher! – Vedi Drumcollogher e poi Moonis**” (FW, 540, 9-12). Cfr. RFW, 420, 5-8: “– **Do Drumcollogher whatever you do! – Visitez Drumcollogher-la-Belle! – Be suke and sie so ersed Drumcollogher! – Vedi Drumcollogher e poi Moonis!**” E si veda FW, 60, 8 (“**Well done, Drumcollakill!**”) e 176, 9-10 (“**There is Oneyone’s House in Dreamcolohour**”). C’è anche un rinvio alla canzone di Percy French *There’s only one street (o house) in Drumcollogher*: si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake*”, cit., p. 540). Su questo toponimo, da un altro punto di vista e senza allusioni cinematografiche, si veda L. O. Mink, *Dear Dirty Hazelwood Ridge*, in “A Wake Newslitter”, n. s., IX, 6, December 1972, pp. 114-115.

¹⁴⁸ Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 193.

¹⁴⁹ Cfr. J. Campbell, *Mythic Worlds, Modern Words: on the Art of James Joyce*, Edited by E. L. Epstein, Novato (California), New World Library, 2004 (1^a ed. 1993), p. 216.

Lesden, destinata a morire diventando il suo “good angel” (l’allusione apocalittica del titolo¹⁵⁰ non era certo sfuggita a Joyce):

“what about our trip to Normandy style conversation, with an occasional they say that filmacoulored featured at the Mothrapurl skrene about Michan and his lost angeleens is corkyshows do morvaloos” (FW, 443, 32-36).¹⁵¹

Per entrare si paga ovviamente il biglietto, magari sotto forma di un vasetto di marmellata vuoto come usava nelle prime sale inglesi (anche il Volta?) per l’ingresso dei bambini: “Jampots, rinsed porters, taken in token” (FW, 219, 9).¹⁵² E una volta in sala si prega bruscamente lo spettatore seduto davanti a noi di togliere il cappello e fare silenzio: “Now listen, Mr Leer! And stow that sweatyfunnyadams Simper!” (FW, 65, 4-5).¹⁵³ La proiezione può cominciare, la pellicola comincia a scorrere e le immagini diventano per qualche attimo la realtà. L’invito ai tre soldati (i testimoni del peccato di Earwicker nel parco) ad abbandonare ogni impresa guerresca e a sprofondare nel mondo effimero del sogno diventa allora un invito alla masturbazione ma soprattutto un invito al cinema, con probabili allusioni a *The Three Musketeers* (Fred Niblo, United Artists, 1921), *Snowwhite and the Seven Dwarfes* (Walt Disney, 1937) e al tempo stesso

¹⁵⁰ Si veda *Apocalypsis*, 12, 7 e B. Wallis, “Michael and his Lost Angel”: *Archetypal Conflict and Victorian Life*, in “The Victorian Newsletter”, 56, Fall, 1979, p. 22.

¹⁵¹ Cfr. RFW, 344, 21-24: “what about our trip to Normandy style of conversation, with an occasional they say that filmacoulored featured at the Mothrapurl skrene about Michan and his lost angeleens is corkyshows do moorvaloos”.

¹⁵² “The English tell children they can pay with a jampot” (cfr. R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 219).

¹⁵³ Cfr. RFW, 52, 14: “Now listen, Mr Leer! And stow that sweatyfunnyadams simper!”. “sweatyfunnyadams” allude all’espressione popolare “Fanny Adams” usata eufemisticamente (come F. A.) per “fuck all” nel senso di “nulla, da nulla”. L’origine è un fatto di cronaca nera del 1867: una bambina di otto anni, “Sweet Fanny Adams”, brutalmente assassinata e smembrata. Cfr. anche FW, 59, 4: “Mrs.F... A... saidaside” e RFW, 47, 27-28: “Mrs F– A– saidaside”.

The White Rose (David Wark Griffith, United Artists, 1923)¹⁵⁴ e *So Red the Rose*¹⁵⁵ (King Vidor, Paramount, 1935):

“Just one moment. A pinch in time of the ideal, musketeers! Alphos, Burkos and Caramis, leave Astrelea for the astrollajerries and for the love of the saunces and for the honour of Keavens pike puddywhackback to Pamintul. And roll away the reel world, the reel world, the reel world! And call all your smokeblushes, Snowwhite and Rosered, if you will have the real cream! Now for a strawberry frolic!” (FW, 64, 22-28).¹⁵⁶

La pellicola che stiamo per vedere non riguarda altri che Earwicker, colto in flagrante nel parco con le due ragazze e mostrato come un “*tableau vivant*” (FW, 65, 6-7), seguendo l’estetica di molti film delle origini. Ma l’esibizionismo sessuale del protagonista e l’accusa dei tre soldati testimoni della scena possono anche assumere la forma più dinamica di vere proprie sequenze o “*seequeerscenes*” presentate allo spettatore o “*Watchman Havelook*” (FW, 555, 23-24),¹⁵⁷ magari identificate letteralmente con lo

¹⁵⁴ Il film era interpretato da Ivor Novello.

¹⁵⁵ Qui il rinvio è anche alla Guerra delle Due Rose, come altrove nel testo, ma ugualmente alla fiaba dei fratelli Grimm *Schneeweißchen und Rosenrot* trasferita nella fiaba tradizionale irlandese di Patrick Kennedy *The Twelve Wild Geese*, dove la protagonista si chiama appunto Snow-White-and-Rose-Red (il testo è compreso nell’antologia *Irish Fairy and Folk Tales* pubblicata da William Butler Yeats nel 1888). Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 268 e R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 64.

¹⁵⁶ Cfr. RFW, 51, 38-40 – 52, 1-3: “Just one moment. A pinch in time of the ideal, musketeers! Alphos, Burkos and Caramis, leave Astrelea for the astrollajerries and for the love of the saunces and for the honour of keavens pike paddywhackback to Pamintul. And roll away the reel world, the reel world, the reel world! And call all your smokeblushes, Snowwhite and Rosered, if you will have the real cream! Now for a strawberry frolic!” “A pinch in time” richiama il proverbio “A stitch in time saves nine” (si veda *ivi*, p. 64) e “And roll away the reel world, the reel world, the reel world!” rinvia alla canzone scozzese *O Weel May the Keel Row, the Keel Row, the Keel Row* (si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 93).

¹⁵⁷ Cfr. RFW, 433 10-11: “watchman Havelook Seequeerscenes”. “Havelook Seequeerscenes” è qui il nome della guardia notturna Sistersen, *avatar* di Sackerson il domestico di Earwicker, con allusione al famoso sessuologo Havelock Ellis, al poema duecentesco *Lay of Havelok the Dane* e all’inno sacro ottocentesco di John Bowring *Watchman, Tell Us of the Night*. Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans*

scorrere dei titoli di testa sullo schermo, mentre si allude alla rivalità fra l'attore principale Earwicker nel ruolo del gobbo usurpatore Richard III e altri più giovani attori destinati a prendere il posto del titolare (Richard Burbage, David Garrick, Spranger Barry): “reeled the titleroll opposite a brace of girdles in *Silver on the Screen* but was sequenced from the set as *Crookback* by the even more titulars, Rick, Dave and Barry” (FW, 134, 9-11).¹⁵⁸

Non è allora un caso che la messa in scena teatrale descritta da Joyce all'inizio del capitolo 9 (per introdurre i giochi dei bambini in strada nel tardo pomeriggio)¹⁵⁹ si trasformi in poche pagine, diventando uno spettacolo cinematografico prodotto per il grande pubblico e insieme una religiosa cerimonia celebrata dalle buone fate dell'illusione (“*Shadows by the film folk, masses by the good people*”) (FW, 221, 21);¹⁶⁰ a partire dal ricordo di quelle provocatorie serate o battaglie futuriste (“*futurist onehorse balletbattle pictures*”) (FW, 221, 18) che impiegavano provocatoriamente i numeri più diversi del teatro di varietà.¹⁶¹ Il testo ripete fedelmente la struttura dei titoli di testa di un film, elencando tutte le componenti della produzione con minuzia burlesca (si pensi al famoso *pun* sull'*élan vital*

Wake”. *An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 120 e M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 163.

¹⁵⁸ Cfr. RFW, 106, 18-20: “reeled the titleroll opposite a brace of girdles in *Silver on the Screen* but was sequenced from the set as *Crookback* by the even more titulars, Rick, Dave and Barry”. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 134 e sulla frase M. L. Troy, *Mummeries of Resurrection. The Cycle of Osiris in “Finnegans Wake”*, Uppsala – Stockholm, University of Uppsala – Almqvist & Wiksell Internationale, 1976, p. 52.

¹⁵⁹ Si veda J. Joyce, *Selected Letters*, Edited by R. Ellmann, New York, Viking Press, 1975, pp. 355-356 (lettera da Parigi a Harriet Shaw Weaver del 22 novembre 1930).

¹⁶⁰ Cfr. RFW, 175, 2: “*Shadows by the film folk. Masses by the good people*”. “*Good people*” è il nome irlandese per le fate (si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 221). Cfr. anche J. Joyce, *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, cit., p. 38 (“the film folk”) e p. 172 (“filmdom”).

¹⁶¹ Si veda C. Marengo Vaglio, *Futurist Music Hall*, cit., pp. 86-102.

bergsoniano), ma anche mescolando termini tecnici, maschere della commedia dell'arte, personaggi storici, titoli di operette, episodi di *Finnegans Wake*:

“Promptings by Elanio Vitale. Longshots, upcloses, outblacks and stagetolets by Hexenschuss, Coachmaker, Incubone and Rocknarrag. Creations tastefully designed by Madame Berthe Delamode. Dances arranged by Harley Quinn and Coollimbeina. Jest, jokes, jigs and jorums for the Wake lent from the properties of the late cemented Mr T. M. Finnegan R.I.C. Lipmasks and hairwigs by Ouida Nooikke. Limes and Floods by Crooker and Toll. Kopay pibe by Kappa Pedersen. Hoed Pine hat with twentyfour ventholes by Morgen. Bosse and stringbag from Heteroditheroe's and All Ladies' presents. Tree taken for grafted. Rock rent. Phenecian blends and Sourdanian doofposts by Shauvesourishe and Wohntbedarf. The oakmulberryeke with silktrick twomesh from Shop-Sowry, seedmanchap. Grabstone beg from General Orders Mailed. The crack (that's Cork!) by a smoker from the gods. The interjection (Buckley!) by the firemet in the pit. Accidental music providentially arranged by L'Archet and Laccorde. Melodiotiosities in purefusion by the score” (FW, 221, 22 – 222, 3).¹⁶²

La proiezione può interrompersi per la rottura della pellicola, che dovrà essere in parte ribobinata, mentre il pubblico chiacchiera e le porte di aprono (“**Enterruption. Check or slowback. Dvershen**”) (FW, 332, 36).¹⁶³ E alla fine della proiezione la pellicola uscirà dalla bobina col suo rumore

¹⁶² Cfr. RFW, 175, 2-17: “Promptings by Elanio Vitale. Longshots, upcloses, outblacks and stagetolets by Hexenschuss, Coachmaker, Incubone and Rocknarrag. Creations tastefully designed by Madame Berthe Delamode. Dances arranged by Harley Quinn and Coollimbeina. Jest, jokes, jigs and jorums for the Wake lent from the properties of the late cemented Mr T. M. Finnegan R.I.C. Lipmasks and hairwigs by Ouida Nooikke. Limes and Floods by Crooker and Toll. Kopay pibe by Kappa Pedersen. Hoed Pine hat with twentyfour ventholes by Morgen. Bosse and stringbag from Heteroclitheroe's Endsodds and All Ladies' presents. Tree taken for grafted. Rock rent. Phenecian blends and Sourdanian doofpoosts by Shauvesourishe and Wohntbedarf. The oakmulberryeke with silktrick twomesh from Shop-Sowry, Seedmanchap. Grabstone beg from General Orders Mailed. The crack (*That's Cork!*) by a smoker from the gods. The interjection (*Buckley!*) by the firemet in the pit. Accidental music providentially arranged by L'Archet and Laccorde. Melodiotiosities in purefusion by the score”. “**Jests, jokes, jigs and jorums for the Wake lent from the properties of the late cemented Mr T. M. Finnegan**” si riferisce ovviamente a *The Ballad of Finnegan's Wake*, che dà titolo al romanzo. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 112.

¹⁶³ Con rinvio a una *Czechoslovak diversion* e alla parola ceca (*dveře*) che indica la porta.

caratteristico (“**Finny. Ack, ack, ack**”) (FW, 65, 33-34).¹⁶⁴ Ci sono poi gli intervalli fra un tempo e l’altro, vistosamente marcati nel capitolo 11 durante la lunga *performance* di Butt e Taff (ovvero i gemelli Shem e Shaun), che dialogano come due attori di *vaudeville* o di cinema o due personaggi di *comic strip* (Mutt e Jeff). Il primo intervallo è rigorosamente pubblicitario e rinvia piuttosto a programmi radiofonici o meglio televisivi, dedicati al concorso ippico di Caerholme¹⁶⁵ (“*Up to this curkscrew bind an admirable verbivocovisual presentment of the worldrenowned Caerholme Event has been being given by The Irish Race and World. [...] This eeridreme has being effered you by Bett and Tipp*”) (FW, 341, 18-20 – 342, 31).¹⁶⁶ Il secondo intervallo o *Zwischenzeit*¹⁶⁷ sembra ispirarsi ai cinegiornali di attualità, presentando un panorama internazionale ed elencando i fatti più diversi “**during this swishingsight teilweisioned**” (FW, 345, 36): ovviamente, trattandosi di Joyce, gli eventi della politica mondiale si trasformano in una sequenza di dettagli irrilevanti e banalmente quotidiani. Il terzo intervallo, invece, esordisce con una dissolvenza incrociata fra Taff e Butt, per esibire poi su uno schermo propriamente televisivo¹⁶⁸ *The Charge of the Light Brigade*, con ovvio riferimento al famoso poemetto di Tennyson ma anche al film Warner di

¹⁶⁴ Cfr. RFW, 52, 38-39: “Finny! Ack, ack, ack”. Si veda W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, cit., p. 77. Si veda B. Benstock, *Americana in “Finnegans Wake”*, cit., p. 76.

¹⁶⁵ Caerholme è un ippodromo nei pressi di Lincoln dove tradizionalmente si correva fin dall’Ottocento il famoso Lincolnshire Handicap. L’allusione si mescola ad altre su altri concorsi, Grand National Steeplechase e One Thousand Guineas di Liverpool. Si veda D. Rose & J. O’Hanlon, *Understanding “Finnegans Wake”. A Guide to the Narrative of James Joyce’s Masterpiece*, cit., p. 197.

¹⁶⁶ Cfr. RFW, 263, 33-35 – 264, 29-30: “Up to this curkscrew bind an admirable verbivocovisual presentment of the world-renowned Caerholme Event has been being given by The Irish Race and World. [...] This eeridreme has being effered you by Bett and Tipp”. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 341.

¹⁶⁷ Si veda *ibidem*.

¹⁶⁸ Joyce allude all’inventore della televisione, lo scozzese John Logie Baird (“**bairdboard**”). Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 349.

Michael Curtiz del 1936, mettendo in scena in entrambi i casi la battaglia di Balaklava nella guerra di Crimea:

“In the heliotropical noughttime following a fade of transformed Tuff and, pending its viseversion, a metenergic reglow of beaming Batt, the bairdboard bombardment screen, if tastefully tout guranium satin, tends to teleframe and step up to the charge of a light barricade” (FW, 349, 6-10).¹⁶⁹

Ciò che segue è allora una descrizione della battaglia, fino al momento in cui appare il vecchio generale russo che nell'intervallo seguente (e ultimo) sarà ucciso dal giovane soldato Buckley, sviluppando così appieno questo importante *Leitmotiv* del romanzo (replica del contrasto generazionale fra Earwicker e il Cad). Ma alla descrizione dello scontro militare si sovrappone una fitta serie di termini derivati dalla tecnologia televisiva,¹⁷⁰ in tal modo rendendo metalinguisticamente *visibile* la traduzione in immagini filmiche della carica di cavalleria sotto il fuoco nemico e il fumo degli esplosivi:

“Down the photoslope in syncopanc pulses, with the bitts bugtwug their teffs, the missledhropes, glitteraglatteglut, borne by their carnier walve. Spraygun rakes and splits them from a double focus: grenadite, damnymite, alextronite, nichilite: and the scanning firespot of the sgunners traverses the rutilanced illustred sunksundered lines.

¹⁶⁹ Cfr. RFW, 269, 39-40 – 270, 1-2: “In the heliotropical noughttime following a fade of transformed Tuff and, pending its viseversion, a metenergic reglow of beaming Batt, the bairdboard bombardment screen, of tastefully tout guranium satin tends to teleframe and step up to the charge of a light barricade”. Il titolo del poemetto di Tennyson ritorna in FW, 159, 31-32: “**in charge of the night brigade**”.

¹⁷⁰ Per una descrizione delle tecniche televisive in uso verso la fine degli anni Trenta si veda il commento in J. Joyce, *The Index Manuscript “Finnegans Wake” Holograph Workbook VI, B. 46*, cit., pp. 205-208. Si veda anche W. Füger, *TV Troubles*, in “A Wake Newslitter”, n. s., XIII, 3, June 1976, pp. 54-55; Id., *TV Again*, ivi, XV, 2, April, 1978, p. 30; D. E. Theall, *The Hieroglyphs of Engined Egypsians: Machines, Media, and Modes of Communication in “Finnegans Wake”*, in “Joyce Studies Annual”, 2, 1991, pp. 148-150; H. Burrell, *Chemistry and Physics in “Finnegans Wake”, part II*, ivi, 8, 1997, pp. 189-191. Joyce aveva acquistato il primo fascicolo (novembre 1935) della rivista “Television Magazine”: si veda Th. E. Connolly, *The Personal Library of James Joyce. A Descriptive Bibliography*, cit., p. 87.

Shloss! A gospel truce leaks out over the caeseine coatings. Amid a fluorescence of spectracular mephiticism there caoculates through the inconoscope stealdily a still, the figure of a fellowchap in the wohly ghastr, Popey O'Donoshough, the jesuneral of the russuates" (FW, 349, 11-21).¹⁷¹

Qualcosa di simile avviene anche durante la descrizione della famiglia Earwicker in camera da letto, nel capitolo 16. Come all'inizio del capitolo 9, si comincia come in uno spettacolo teatrale, con allusione allo "stagemanager's prompt" (FW, 558, 36) e con una lunga didascalia che descrive gli elementi scenici. Quasi subito, però, quelle che sembrano le direttive del regista comunicate alla *troupe* non rinviano più al teatro ma al cinema, ancora una volta con abbondanza di termini tecnici: "A time. Act: dumbshow. Closeup. Leads. [...] Closeup. Play! Callboy. Cry off. Tabler. Her move. Footage. [...] His move. Blackout" (FW, 559, 17-19 e 29-31 – 560, 2).¹⁷² La scena fra Earwicker e sua moglie a letto si trasforma allora nella composizione di un'inquadratura per il *cameraman* con opportune indicazioni per i movimenti di macchina e per la recitazione degli attori (con metafore scacchistiche):

"Man with nightcap, in bed, fore. Woman, with curlpins, hind. Discovered. Side point of view. First position of harmony. Say! Eh? Ha! Check action. Matt. Male partly masking female. Man looking round, beastly expression, fishy eyes, parallelepiped homoplatts, ghazometron pondus, exhibits rage" (FW, 559, 20-24).¹⁷³

¹⁷¹ Cfr. RFW, 270, 2-9: "Down the photoslope in syncopanc pulses, with the bitts bugtwug their teffs, the missledhropes, glitteraglatteaglut, borne by their carnier walve. A spraygun rakes and splits them from a double focus: grenadite, damnymite, alextronite, nichilite: and the scanning firespot of the sgunners traverses the rutilanced illustred sunksundered lines. Shloss! A gospel truce leaks out over the caeseine coatings. Amid a fluorescence of spectracular mephiticism there caoculates through the inconoscope stealdily a still, the figure of a fellowchap in the wohly ghastr, Popey O'Donoshough, the jesuneral of the russuates". Sulla valenza 'televisiva' della pagina si veda C. Hart, *Structure and Motif in "Finnegans Wake"*, cit., p. 159.

¹⁷² Cfr. RFW, 435, 19-21, 30-32, 38: "A time. Act: dumbshow. Closeup. Leads. [...] Closeup. Play! Callboy. Cry, off. Tabler. Her move. Footage. [...] His move. Blackout". Si veda R. McHugh, *Annotations to "Finnegans Wake"*, cit., p. 559.

¹⁷³ Cfr. RFW, 435, 22-26: "Man, with nightcap, in bed, fore. Woman, with curlpins, hind. Discovered. Side point of view. First position of harmony. Say! Eh? Ha!

Quando, poco più tardi, la madre Anna Livia si alza dal letto per confortare un bambino che piange, la sua voce si confonde con quella di un ragazzo che cerca di assicurare la sua ragazza durante la proiezione di un film dell'orrore (forse il muto francese *Le Loup-Garou* del 1923 o il più noto film del 1935 *The Werewolf of London*),¹⁷⁴ approfittando della sua paura per metterle la mano sul ginocchio nel buio della sala:

“Whervolk dorst ttou begin to tremble by our moving pictures at this moment when I am to place my hand of our true friendshapes upon thee knee to mark well what I say? Throu shayest who? In Amsterdam there lived a... But how? You are tremblotting, you retchad, like a verry jerry! Niet? [...] To feel, you? Yes, how it trembles, the timid! [...] Or doth brainskin flinchgreef?” (FW, 565, 6-13).¹⁷⁵

E mentre la voce sembra raccontare ai bambini una favola per calmarli (“*In Amsterdam there lived a...*”, con opportuna dose di lingua neerlandese),¹⁷⁶ il pubblico di sala protesta per la banda sonora troppo

Check action. Matt! Male partly masking female. Domicy. Man looking round, beastly expression, fishy eyes, parallelepiped homoplatts, ghazometron pondus, exhibits rage”.

¹⁷⁴ Il primo firmato da Pierre Bressol e Jacques Rouillet per Pathé, il girato da Stuart Walker per la Universal. I riferimenti al lupo mannaro nel romanzo non mancano (FW, 71, 15 e 32: “*Moonface the Murderer, Hoary Hairy Hoax [...] Lycanthrope*”) e in qualche caso (FW, 225, 8: “*Warewolff! Olff! Toboo!*”) rinviano contemporaneamente e polemicamente a Virginia Woolf, come dimostra K. Anspaugh, “*When Lovely Wooman Stoops to Conk Him*”: Virginia Woolf in “*Finnegans Wake*”, in “*Joyce Studies Annual*”, 7, 1996, pp. 176-191. Per una lettura canonicamente freudiana si veda A. Armstrong, *Shem the Penman as Glugg as the Wolf-Man*, in “*A Wake Newslitter*”, n. s., X, 4, August 1973, pp. 51-59. Una fonte letteraria segnala G. Eckley, *The Werewolf Revisited, and Other Ghosts of Gerald Griffin*, in “*A Wake Newslitter*”, n. s., XIV, 3, June 1977, pp. 39-43.

¹⁷⁵ Cfr. RFW, 439, 38-40 – 440, 1-4: “Whervolk dorst ttou begin to tremble by our moving pictures at this moment when I am to place my hand of our true friendshapes upon thy knee to mark well what I say? Throu shayest who? In Amsterdam there lived a... But how? You are tremblotting, you retchad, like a verry jerry! Niet? [...] To feel, you? Yes, how it tremules, the timid! [...] Or doth brainskin flinchgreef?”

¹⁷⁶ Joyce cita il titolo della canzone popolare *In Amsterdam there lived a maid*, già presente in *The Rape of Lucrece* di Thomas Heywood (1608). Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 163 e p. 187.

debole (sono rimaste solo le immagini) e per le chiacchiere troppo rumorose di quella coppia di innamorati:

“Stemming! What boyazhness! Sole shadow shows. Tis jest jibberweek’s joke. It must have stole. O, keve silence, both! Putshameyu! I have heard her voice somewhere else’s before me in these ears still that now are for mine” (FW, 565, 13-16).¹⁷⁷

La mescolanza di neerlandese e italiano (che boiata!), come la citazione carrolliana (*Jabberwocky*), sfociano nella splendida frase finale che riconduce la voce del cinema a quella della madre. Con una sorta di acustica dissolvenza incrociata il narratore sembra recuperare proustianamente la sua infanzia lontana, la voce della propria madre: una sorta di joyciano “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” che chiude perfettamente questo burlesco omaggio al cinema sonoro.

5. *Gli attori*

Per il grande pubblico degli anni Venti e Trenta, in modo ben più rigido di quanto avvenga oggi, erano gli attori a ‘firmare’ un film, era il prestigio degli attori a orientare i progetti dei produttori cinematografici e quindi le possibilità commerciali di una pellicola, quasi sempre elaborata come *vehicle* per una *star*. Come abbiamo detto, Joyce non sfugge a questa ferrea logica dell’industria hollywoodiana e insieme dello spettatore medio, dando largo spazio in *Finnegans Wake* ai nomi degli interpreti. Si tratta appunto di nomi, com’è la regola per moltissime citazioni nel romanzo che agiscono appunto come nominalistiche interferenze fra una figura e l’altra,

¹⁷⁷ Cfr. RFW, 440. 4-7: “Stemming! What boyazhness! Sole shadow shows. ’Tis jest jibberweek’s joke. It must have stole. O, keve silence, both! Putshameyu! I have heard her voice somewhere else’s before me in these ears still that now are for mine”.

un evento e l'altro, un luogo e l'altro; poiché tutti, nomi figure eventi e luoghi, si possono scambiare e possono coincidere nel grande tempo ciclico di *Finnegans Wake*.¹⁷⁸ Manca quindi, sul versante degli attori e (come vedremo) su quello dei titoli dei film, la possibilità di un discorso più ampio che coinvolga la natura del *medium* e la sua funzione nell'universo tematico dello scrittore. Il catalogo documenta certamente la passione di *cinéophile* dello scrittore e l'ampiezza della sua informazione cinematografica, anche quando quest'ultima si basa su fonti secondarie (come avviene per una gran quantità di citazioni in *Finnegans Wake*).¹⁷⁹

In molti casi, peraltro, l'inventario rimane allo stadio dell'ipotesi e si affida a una speciale collaborazione di lettori infinitamente pazienti, come si augurava lo stesso Joyce. Se infatti ogni pagina di *Finnegans Wake* sovrappone all'idea strutturale originaria una fitta rete di allusioni multiple incrociate fra loro che danno vita a un “*pollylogue*” (FW, 470, 9) potenzialmente infinito,¹⁸⁰ la ricchezza e la complessità dell'intrico è tale che i rimandi finiscono per andare ben oltre il quadro di volta in volta programmato dall'autore. Dobbiamo insomma tener conto della forza auto-produttiva di un testo che contiene migliaia di nomi e citazioni, e che proprio perciò innesca a ogni passo un gran numero di altri rinvii interni ed

¹⁷⁸ Sull'eguale importanza o non-importanza delle fonti joyciane, dai grandi libri ai banali inserti pubblicitari dei quotidiani che alla pari forniscono allo scrittore i frammenti verbali più eterogenei, si veda R.-J. Henkes, *On the Verge of the Wake: Joyce's Reading in Notebook VI.B.10* in “Joyce Studies Annual”, n. s., 5, 2011, p.127 e p. 130.

¹⁷⁹ Si pensi alla consultazione di periodici come “Boy's Cinema”, di cui Joyce possedeva almeno un esemplare (10 agosto 1929): si veda Th. E. Connolly, *The Personal Library of James Joyce. A Descriptive Bibliography*, cit., p. 86 e R. Ellmann, *James Joyce*, cit., p. 616.

¹⁸⁰ Il termine è presente anche in uno dei taccuini, con rinvio alla molteplicità delle voci nell'episodio ‘televisivo’ di Butt e Taff nel capitolo 11: “polylogue (broadcasters)”. Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, cit., p. 97 (VI.B.10 – 37). Si veda D. Hayman, *The “Wake” in Transit*, cit., pp. 158-159.

esterni, che si moltiplicano durante il corso della lettura grazie alla loro stessa molteplicità. L'infinita apertura dell'opera non garantisce automaticamente la pertinenza dei richiami,¹⁸¹ che è variabile e dipende anche dal buon senso, dalla sensibilità e dalla competenza del lettore. Ed è semmai la tendenza delle allusioni a raggrupparsi in *clusters* piuttosto che l'apparizione di una singola occorrenza (si pensi ai titoli composti da una sola parola), a garantire la rilevanza del loro significato,¹⁸² poiché ogni decifrazione ad ogni istante deve tener d'occhio anche il contesto. Ma il lettore, come ha ben detto Natan Halper:

“ [...] where everything is interwoven [...] never knows when some other body of material is suddenly going to be relevant. Willy-nilly, he will find himself, groping — like the rest of us — in an endless warehouse that is overcrowded with badly-sorted information”.¹⁸³

Nel repertorio degli attori, innanzitutto, molti personaggi citati da Joyce appartengono al mondo del teatro, secondo un'osmosi fra i due ambiti che è alle origini stesse del cinema e sulla quale ritorneremo. Si pensi a Harry Relph detto Little Tich (agli inizi Little Tichborne), stella del

¹⁸¹ In altri casi le coincidenze sono ovviamente casuali: nulla giustifica, per esempio, un rinvio ad Humphrey Bogart a partire dal nome del protagonista del romanzo, Humphrey Chimpden Earwicker. Si veda A. Glasheen, *Third Census of "Finnegans Wake". An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 121 e B. O Hehir, *The Name of Humphrey*, in "A Wake Newslitter", n. s., III, 5, October 1966, pp. 93-96.

¹⁸² Per questo suggerimento di metodo si veda C. Brown – L. Knuth, *The Tenor and the Vehicle: A Study of the John McCormack / James Joyce Connection*, cit., pp. 9-10.

¹⁸³ N. Halper, *Being a Sommerfool (2)*, in "A Wake Newslitter", n. s., VIII, 1, February 1971, p. 4. Analoga diagnosi sul coinvolgimento del lettore e sul suo sforzo per controllare il materiale, specularmente rispetto a quello dell'autore, si legge in D. Hayman, *The "Wake" in Transit*, cit., 1990, p. 55. Pagine illuminanti sulla crisi della *competence* in area joyciana si leggono in J. Derrida, *Ulysse gramophone. L'oui dire de Joyce*, in D. Ferrer, S. Kim, J.-M. Rabaté, Cl. Jacquet, L. Milesi, B. Brun, J. Derrida, *Genèse de Babel. Joyce et la création*, Études présentées par Cl. Jacquet, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1985, pp. 242-247.

vaudeville inglese del primo Novecento, che come altri colleghi si esibì anche davanti alla macchina da presa¹⁸⁴ e che Joyce ricorda con un doppio senso osceno (“**You try a little tich to the tizzle of his tail**”) (FW, 465, 29-30).¹⁸⁵ Ma potremmo citare anche la grande attrice francese Réjane, già ammirata da Marcel Proust e interprete di tre film fra il 1911 e il 1920: “**Rejaneyjailey**” (FW, 64, 19), con allusione ad Anna Livia Plurabelle come *Regina Coeli* e insieme all’omonimo carcere di Roma.¹⁸⁶ E ugualmente l’americana Blanche Yurka, che al suo repertorio teatrale classico aggiunse qualche film girato per MGM, impersonando nel 1935 Madame De Farge al fianco di Ronald Colman in *A Tale of Two Cities* di Jack Conway: “**Rose Lankester and Blanche Yorke**” (FW, 485, 11), con allusione alla Guerra delle Due Rose.¹⁸⁷ Non deve essere dimenticata neppure l’irlandese Sara Allgood dell’Irish National Theatre Society, attiva sulle scene ma anche nel cinema britannico fino al suo trasferimento negli Stati Uniti nel 1940 (*Blackmail* e *Juno and the Paycock* diretti per British International da Alfred Hitchcock nel 1928 e nel 1930, il già citato *Lily of Killarney* nel 1934, *Lazybones* diretto per Real Art da Michael Powell nel 1935 e molti

¹⁸⁴ Un numero del *clown* fu filmato nel 1900 in occasione dell’Esposizione Universale di Parigi col titolo *Little Tich et ses Big Boots*, mediante il sistema di cinema sonoro Phono-Cinéma-Théâtre. Alla sua popolarità parigina accenna, nel 1928, il partecipe necrologio di J. B. Priestley, *Little Tich*, in Id., *The Balconinny and Other Essays*, London, Methuen & Co., 1929, p. 59.

¹⁸⁵ Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, Prefaced & Arranged by D. Hayman, New York & London, Garland Publishing Inc., 1978, p. 260 (VI.B.15 – 37): “a little tich of it”.

¹⁸⁶ Si veda W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, cit., p. 76 e A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 244.

¹⁸⁷ Si veda W. D. Jenkins, *Blanche Yurka*, in “A Wake Newslitter”, n. s., XIV, 6, December 1977, p. 99. “Lankester” allude probabilmente ad un’altra grande attrice di teatro, Elsa Lanchester, moglie di Charles Laughton e attiva anche nel cinema inglese e americano degli anni Trenta (ricordiamo solo *Bride of Frankenstein* di James Whale per Universal nel 1935). Il nome rimanda forse anche a sir Edwin Ray Lankester, famoso naturalista e divulgatore dell’evoluzionismo (ricordiamo *Science from an Easy Chair* del 1910).

altri film). Joyce la conosceva personalmente e segnala in una lettera l'annuncio di una sua lettura londinese di *Anna Livia Plurabelle* nel 1932,¹⁸⁸ evocandola anche in *Finnegans Wake*: “**she convorted him to the onesure allgood and he became a luderman**” (FW, 21, 29-30) e “**to Sara’s bridge good hunter and nine to meet her**” (FW, 567, 3-4).¹⁸⁹

Gli attori del muto sono debitamente registrati, a cominciare dai più celebri: Rodolfo Valentino, citato ovviamente all’interno di una dichiarazione d’amore e confuso con San Valentino (“**valentine eyes**”, “**on the Ides of Valentino’s**”, “**The valiantine vaux**”, “**a linehall valentino**”) (FW, 20, 34; 289, 27-28; 439, 19; 458, 2);¹⁹⁰ Ivor Novello, presente per il suo nome di battesimo (“**Forivor**”, “**Up the rivor**”) (FW, 295, 2 e 312, 8-9) e quindi spesso sovrapposto a uno dei primi re norvegesi di Dublino,¹⁹¹ ma presente anche come autore della canzone *Keep the Home Fires Burning* (“**chez where the log foyer’s burning!**”, “**keeping the home fires burning**”) (FW, 244, 12 e 474, 16-17);¹⁹² Mary Pickford, citata in un elenco di chiese approfittando del suo nome mariano e ricordando il suo film del 1918 *Stella Maris* (diretto per Artcraft da Marshall Neilan) ma anche evocando i *nickelodeons*¹⁹³ e insieme il suo grande pubblico (“**S. Mary Stillamarries with Bride-and-Audeons-behind-Wardborg**”) (FW, 569, 10-11);¹⁹⁴ le due

¹⁸⁸ Si veda J. Joyce, *Letters*, cit., vol. III, p. 261 (lettera a Frank Budgen del 9 ottobre 1932),

¹⁸⁹ Qui con riferimento al Sara Bridge a Dublino. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 567.

¹⁹⁰ Cfr. RFW, 223, 32: “On the Ides of Valentine’s”.

¹⁹¹ Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., pp. 139-140.

¹⁹² Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 117 e p. 154

¹⁹³ Earwicker, nei panni di Adamo che dà i nomi alle cose, “**had put his own nickname on every toad, duck and herring**” (FW, 506, 1-2), con allusione a Tom, Dick e Harry.

¹⁹⁴ Cfr. RFW, 443, 7-8: “S. Mary Stillamarries with Bride-and-Audeons-behind-Wardborg”. Mary Pickford e Douglas Fairbanks, sposati dal 1920 al 1933 e co-fondatori della United Artists nel 1919 (insieme a Charlie Chaplin e David Wark

giovanissime sorelle Lillian e Dorothy Gish, protagoniste dei grandi film di David Wark Griffith e qui associate alle fanciulle che circondano Isabel (“**And gish! how they gushed away, the pennyfares, a whole school for scamper, with their sashes flying sish behind them, all the little pirlypettes! Issy-la-Chapelle!**”) (FW, 80, 33-36);¹⁹⁵ Pearl White, famosa *star* del primo *serial* americano *The Perils of Pauline*, girato da Louis Gasnier e Donald McKenzie per Pathé nel 1914 (“**perilwhitened passionpanting pugnoplangent intuitions**”) (FW, 394, 35-36). Incontriamo poi, in tre luoghi diversi del romanzo, le tre *stars* del *western* Noah Beery, Buck Jones e Tom Mix. Il primo è l’unico attore di *Finnegans Wake* ad avere l’onore di essere citato direttamente, senza deformazioni fonetiche o spostamenti di senso: padre del più noto Wallace e vero tipo di *heavy* nel *western* delle origini, si capisce che venga ricordato per il suo... peso (“**Noah Beery weighed stone thousand one when Hazel was a hen. Now her fat’s falling fast**”) (FW, 64, 33-34).¹⁹⁶ Il secondo è compreso nel catalogo dei bambini e dei regali offerti dalla gallina Anna Livia “**like Santa Claus**” (FW, 209, 23), ma sotto la sua maschera si si nasconde (in questa lista tutta irlandese)

Griffith), appaiono in un taccuino del 1925-1926 che cita probabilmente una foto pubblicitaria: “Mary Pickford on / balcony & Doug / legshow, whole / . . black garters / who saw her – / every body”. Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, cit., p. 27 (VI.B.13 – 51).

¹⁹⁵ Cfr. RFW, 64, 25-28: “And, gish, how they gushed away, the pennyfares, a whole school for scamper, with their sashes flying sish behind them, all the little pirlypettes! Issy-la-Chapelle!”. Si veda B. Benstock, *Americana in “Finnegans Wake”*, cit., p. 80 (anche per altre allusioni cinematografiche).

¹⁹⁶ “**When Hazel was a hen**” allude al fagiano della specie Hazel Hen ma anche, probabilmente, ad un’altra attrice: quella Hazel Dawn famosa interprete teatrale di operette fra il 1909 e la Grande Guerra, e ugualmente protagonista di qualche film per Famous Players-Lasky fra il 1914 e il 1916 (nel 1917 la Dawn girò *The Lone Wolf* per la regia e la produzione di Herbert Brenon, mentre ancora nel 1925 avrebbe partecipato a *A Cloudy Romance*, un film per William Fox di Lewis Seiler). “**Now her fat’s falling fast**” cita l’esordio della poesia di Henry Wadsworth Longfellow *Excelsior* (1841), “The shades of night were falling fast”, più volte parodiata a cominciare dalla versione di Alfred Edward Housman del 1882. L’originale era stato musicato per duetto di tenore e baritono dall’irlandese Michael William Balfe.

l'impresario teatrale di Dublino Frederick E. Buck Jones: “**a prodigal heart and fatted calves for Buck Jones, the pride of Clonliffe**” (FW, 210, 17-18).¹⁹⁷ Tom Mix compare invece ironicamente in un contesto marinaro evocato dalla canzone di Percy French *Has anybody ever been to Mick's Hotel* (“**whoever's gone to mix Hotel by the salt say water there's nix to nothing we can do for he's never again to sea**”) (FW 50, 34-35),¹⁹⁸ ma soprattutto come uno dei tre soldati che spiano Earwicker al parco, sovente e convenzionalmente chiamati Tom, Dick e Harry (“**three tommix, soldiers free**”) (FW, 58, 24).¹⁹⁹ Un'altra probabile allusione a Tom Mix (“**tumtim**”) evocato insieme a due colleghi del *western* nel periodo muto (Art Accord e Edward ‘Hoot’ Gibson), si legge in questo passaggio dedicato al potere della fede religiosa contrapposta alla scienza:

“**For if sciencium (what's what) can mute uns nought, 'a thought, abought the Great Sommboddy within the Omniboss, perhaps an artsaccord (hoot's hoot) might sing ums tumtim abutt the Little Newbuddies that ring his panch**” (FW, 415, 15-19).²⁰⁰

Joyce può anche citare più attori nello stesso frammento testuale, come in queste righe che alludono al Ryehouse Plot,²⁰¹ il complotto del 1663 per assassinare Charles II e il duca di York:

¹⁹⁷ Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 147. Buck Jones era proprietario di Clonliffe House.

¹⁹⁸ Cfr. RFW, 41, 12-13: “whoever's gone to Mix Hotel by the salt say water there's nix to nothing we can do for he's never again to sea”. La canzone di Percy French si apre con “Has anybody ever been to Mick's Hotel, / Mick's Hotel by the salt say water?” e il ritornello che chiude ogni strofa è “Never again for me”. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 50.

¹⁹⁹ Si veda ivi, p. 197 e p. 286. Qui si aggiunge un'eco della canzone elisabettiana *We be soldiers free*. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 92.

²⁰⁰ Si veda E. J. Cronin, *Science ‘Bites the Dust’. An Analysis of FW: 415. 15-19*, in “A Wake Newslitter”, n. s., XV, 2, April 1978, pp. 24-27.

²⁰¹ Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 312.

“But old sporty, as endth lord, in ryehouse reigner, he nought feared crimp or cramp of shore sharks, plotsome to getsome. It was whol niet godthaab of errol Loritz off his Cape of Good Howthe and his trippertrice loretta lady, a maomette to his monetone” (FW, 312, 17-21).²⁰²

Qui gli indizi marinareschi si adattano bene alla storia del *sailor* e del *tailor* che si sta raccontando nel capitolo 11, ma anche all’atletico e piratesco profilo dei primi film di Erroll Flynn (mescolato qui all’irlandese Earl Lawrence di Howth).²⁰³ E “reigner” potrebbe alludere a Luise Rainer, l’attrice austriaca rivelata da Max Reinhardt e vincitrice di due oscar a Hollywood nel 1936 (Robert Ziegler Leonard, *The Great Ziegfield*, MGM) e nel 1937 (Sidney Franklin, *The Good Earth*, MGM); mentre “Loretta”, che si avvicina al suo virile montone HCE come Maometto alla sua montagna,²⁰⁴ rinvia alle frivole *lorettes* parigine²⁰⁵ ma anche alla giovane Loretta Young, che negli anni Trenta lavora con Frank Capra, William Wellman, Frank Borzage, Cecil B. De Mille, John Ford, Allan Dwan. E la catena dei rinvii si dovrebbe allungare se catalogassimo tutte le occorrenze di “Lloyd” e di “Flynn” nel romanzo, osservando che il primo nome non si riferisce solo alla famosa compagnia assicurativa ma anche al grande maestro della *daredevil comedy* negli anni Venti, Harold Lloyd (almeno in un caso associato alla celluloide: “sailalloyd”, FW, 373, 4); e che il secondo non rimanda solo alla canzone *Father O’Flynn* già citata in

²⁰² Cfr. RFW, 240, 30-33: “But old sporty, as endth lord, in ryehouse reigner, he nought feared crimp or cramp of shore sharks, plotsome to getsome. It was whol niet godthaab of errol Loritz off his Cape of Good Howthe and his trippertrice, loretta lady, a maomette to his monetone”.

²⁰³ Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 312.

²⁰⁴ Cfr. anche FW, 418, 17: “So saida to Moyhammet and marhaba to your Mount!”.

²⁰⁵ Come probabilmente in FW, 67, 33 (“Lupita Lorette”) e 359, 13-14 (“fitting tyres onto Danelope boys or fluttering flaus for laurettas”).

*Ulysses*²⁰⁶ ma anche al protagonista di tanti film d'azione firmati da Michael Curtiz negli anni Trenta.

Altro esempio di cumulo onomastico, meno sicuramente decifrabile, è la pagina in cui Joyce evoca il suo incontro del giugno 1904 con Nora Barnacle che lavorava come cameriera al Finn's Hotel di Dublino, la fuga dei due amanti nell'ottobre verso Londra, Parigi, Zurigo, Trieste e Pola, la loro vita in comune fino al tardivo matrimonio celebrato nel 1931:

“With her banbax hoist from holder, zig for zag through pool and polder, cheap, cheap, cheap and Laughing Jack, all augurs scorenning, see the Bolche your pictures motion and Kitzy Kleinsuessmein eloping for that holm in Finn's Hotel Fiord, Nova Norening. Where they pulled down the kuddle and they made fray and if thee don't look homey, well, that Dook can eye Mae.

He goat a berth. And she cot a manege. And wohl's gorse mundom ganna wedst” (FW, 330, 21-29).²⁰⁷

La rievocazione è accompagnata da alcune canzoni²⁰⁸ (quella irlandese di emigrazione *Off to Philadelphia in the Morning* composta a fine Ottocento da John Patterson,²⁰⁹ la *nursery rhyme* settecentesca *Polly. Put the Kettle on* e il *negro spiritual* intitolato *All God's Chillun Got Wings*),²¹⁰ ma anche da qualche allusione cinematografica: come se

²⁰⁶ Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., pp. 212-213 e M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 182.

²⁰⁷ Cfr. RFW, 255, 1-7: “With her banbax hoist from holder, zig for zag through pool and polder, cheap, cheap, cheap and Laughing Jack, all augurs scorenning, see the Bolche your pictures motion and Kitzy Kleinsuessmein eloping for that holm in Finn's Hotel Fiord, Nova Norening. Where they pulled down the kuddle and they made fray and if thee don't look homey, well, that Dook can eye Mae”.

He goat a berth. And she cot a manege. And whoth's gorse mundum ganna wedst”.

²⁰⁸ Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 130.

²⁰⁹ “With my bundle on my shoulder, / There's no one could be bolder”.

²¹⁰ “I got a robe, you got a robe / All o' God's chillum got a robe”. Omonimo è il dramma di Eugene O'Neill nel 1924, mentre la canzone *All God's Chillun Got Rhythm*

l'avventura di James e Nora, al pari di quella di HCE e delle ragazze nel parco, diventasse il soggetto di un film in barba allo sdegnoso scetticismo dei borghesi che assistono alla scena (“**all augurs scoring**”).²¹¹ Ma è l'indicazione dei film che si devono vedere, o meglio l'invito ai Bolscevichi a vedere i loro film (pensiamo all'incontro con Eisenstein), a suggerire qualche enigmatico profilo di attrice. Nascosta nel lessico scandinavo “**holm**” e “**Fiord**” come in altro luogo del romanzo (“**You going to haulm port haulm, toilermaster**”) (FW, 613, 31), c'è forse Brigitte Helm, l'attrice tedesca protagonista di *Metropolis* di Fritz Lang (UFA, 1926), de *L'Argent* di Marcel l'Herbier (Cinémondial, 1928), di tre film di Georg Wilhelm Pabst. E nel toponimo “**Nova Norening**”, che evoca l'antica Nova Zemlia e al tempo stesso Nora (Joyce pensa alle migrazioni dell'anitra selvatica o *barnacle goose*,²¹² a Nora Helmer e a *Vildanden* dell'amato Ibsen),²¹³ traspare forse il nome dell'attrice inglese Nova Pilbeam: interprete hitchcockiana di *The Man Who Knew Too Much* (Gaumont-British, 1934) e protagonista di *Young and Innocent* (Gaumont-British, 1938). Più esplicito è il finale del passo, con il telone dello schermo dove l'occhio del pubblico può ammirare Mae West mentre il cognome della famosa attrice si nasconde nell'allusione alla morte (*to go west*)²¹⁴ che cita al tempo stesso il titolo di un film: *Go West, Young Man*, infatti, non è solo uno *slogan* ottocentesco apocrifamente attribuito al giornalista americano

di Walter Jurmann, Gus Kahn e Bronislau Kaper è stata scritta nel 1937 per il film dei Marx Brothers *A Day at the Races*, diretto da Sam Wood per MGM.

²¹¹ L'accenno all'antica pratica divinatoria aggiunge “an ancient Roman dimension to this rejection of a formal marriage ceremony” (cfr. R. J. Schork, *Latin and Roman Culture in Joyce*, Gainesville, University Press of Florida, 1997, p. 100).

²¹² Cfr. FW, 399, 10: “**barnacle gander**”.

²¹³ Cfr. J. Joyce, *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, cit., p. 14: “glorious name of Irish goose”.

²¹⁴ Sul tema, collegato alla mitologia egiziana, si veda M. L. Troy, *Mummeries of Resurrection. The Cycle of Osiris in “Finnegans Wake”*, cit., pp. 37-38. Per l'associazione mortuaria di *west* e *waste* si veda J. Gordon, “*Finnegans Wake*”: a Plot Summary, cit., p. 20.

Horace Greeley (come in “a noted house of the gonemost west”) (FW, 66, 32), ma anche una pellicola realizzata da Henry Hathaway per Paramount nel 1936 proprio con Mae West come protagonista (insieme a Warren William e Randolph Scott).²¹⁵

Con questi attori, tuttavia, siamo passati dal periodo muto al periodo sonoro, che è anche quello maggiormente documentato nel romanzo e sempre con spiccata preferenza per il cinema americano.²¹⁶ Joyce cita altre affascinanti attrici apprezzandole per il loro fisico, come la cantante Dorothy Lamour (arrivata al successo in *The Jungle Princess*, diretto da William Thiele per Paramount nel 1936): “if that is what lamoor that of gentle breast rathe is intaken” (FW, 292, 1-2).²¹⁷ La bella Mary Astor, protagonista di una lunga carriera negli anni Venti e Trenta, appare in una battuta polemica del vecchio evangelista Matteo contro i colleghi Luca, Marco e Giovanni, associati come sempre alle contee irlandesi Leinster, Munster e Connaught.²¹⁸ E qui l’attrice, nota per la sua vita sentimentale piuttosto agitata, prende provocatoriamente il posto delle due province e dei due evangelisti proprio in nome della potenza sessuale femminile (*mona e con*): “The leinstrel boy to the wall is gone and there’s moreen astoreen for Monn and Conn” (FW, 528, 30-32).²¹⁹ Uguale strizzata

²¹⁵ Un film muto omonimo era stato firmato nel 1918 da Harry Beaumont e nel 1925 Buster Keaton aveva firmato *Go West* per MGM.

²¹⁶ Non appaiono riferimenti al cinema nel repertorio di S. B. Bird, *Some American Notes to “Finnegans Wake”*, cit., pp. 119-124.

²¹⁷ Con citazione dall’*Inferno* di Dante Alighieri (V, 100): “Amor, che al cor gentil ratto s’apprende”. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 292.

²¹⁸ Si veda J. Joyce, *Selected Letters*, cit., p. 297 (lettera da Parigi a Harriet Shaw Weaver del 12 ottobre 1923).

²¹⁹ “The leinstrel boy to the wall is gone and there’s moreen” cita l’incipit di una delle *Irish Melodies* (1807-1835) di Thomas Moore, *The Minstrel Boy* o *The Moreen*: “The Minstrel-boy to the war is gone”. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 160 e p. 193. Joyce possedeva una raccolta delle *Irish Melodies* con gli accompagnamenti musicali: si veda Th. E. Connolly, *The Personal Library of James Joyce. A Descriptive Bibliography*, cit., p. 42.

d'occhio è riservata ancora a Mae West (“**Look for me always at my west and I will think to dine**”) (FW, 457, 20-21),²²⁰ mentre “**Maye Faye, she's la gaye this snaky woman!**” (FW, 20, 33) rimanda sì alla biblica Eva ma anche ad Alice Faye,²²¹ ammirata negli stessi anni da Raymond Queneau.²²² Qui e altrove (“**O I fay!**”, “**par my fay**”) (FW, 18, 35 e 292, 8) l'attrice sembra sovrapporsi a Fay Arthur, *vedette* del *music-hall* e ispiratrice di una famosa allusione erotica in *Ulysses*,²²³ ma anche alla stessa ALP rappresentata dalla Liffey (“**Madama Lifay**”) (FW, 224, 29).²²⁴ In altri casi ritroviamo proprio Alice Faye insieme ad altro famoso attore della Fox, Tyrone Power, che con lei ha interpretato nel 1938 il *musical* di Henry King *Alexander's Ragtime Band* (“**What tyronte power! Buy our fays!**”) (FW, 569, 35); e del resto il ritornello della famosa canzone che dà titolo al film,²²⁵ composta da Irving Berlin nel 1911, è debitamente citato nel romanzo (“**He vows her to be his own honeylamb**”) (FW, 65, 7).

Il nome e il cognome di Tyrone Power (che ha lavorato molto anche con Loretta Young) offrono troppe possibilità associative per non essere

²²⁰ Con riferimento all'*incipit* della canzone popolare *Drink to me only with thine eyes*, musicata fra Sette e Ottocento su di una poesia di Ben Jonson (*Song to Celia*, 1616): “Drink to me only with thine eyes, / And I will pledge with mine”. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 151.

²²¹ I fratelli William e Frank Fay furono fra i fondatori dell'Abbey Theater dublinese. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 569.

²²² Si veda R. Queneau, *Les Temps mêlés*, in Id., *Romans*, édition publiée sous la direction d'H. Godard, avec, pour ce volume, la collaboration de J.-Ph. Coen, J.-P. Longre, S. Meyer-Bagoly, G. Pestureau, E. Souchier et M. Velguth. Paris, Gallimard, 2002, vol. I (*Œuvres complètes*, II), pp. 1028-1030; Id., [*Alice Faye au Marigny*], in Id., *Appendices des “Tempes mêlés”*, ivi, pp. 1423-1429 e la nota inedita citata nelle *Notices, notes et variantes*, ivi, p. 1640.

²²³ Si veda Id., *Ulysses*, cit., p. 555 e A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”*. *An Index of the Characters and Their Roles*, cit., pp. 16-17.

²²⁴ Solo a Fay Arthur, legata ovviamente al tema arturiano, rimandano invece FW, 361, 2-3 (“**fairs fears stoops at nothing. And till Arthur comes againus [...]**”) e 621, 20 (“**Fy arthou!**”).

²²⁵ “That's just the bestest band what am, oh, ma honey lamb / Come on along, come on along, let me take you by the hand”. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 93.

ampiamente sfruttati da Joyce, pur tenendo presente la parallela onomastica storico-geografica (la contea di Tyrone nell'Irlanda del Nord e l'eroe della guerra anti-inglese a fine Cinquecento, Hugh O'Neill Earl of Tyrone). Incontriamo il nome nel capitolo 3 (“enlisted in Tyron horse, the Irish whites”) (FW, 49, 7), incrociando una compagnia di cavalleria con il famoso film girato nel 1920 per William Fox dall'altro irlandese John Ford, *The Iron Horse* (ma anche con “horsepower”, ovviamente, come dimostrano le altre occorrenze del termine sempre associato alla virilità).²²⁶ Ma lo incontriamo anche nel capitolo 9, quando Joyce presenta la coppia dei gemelli nei panni degli antichi romani Burrus e Caseous, associato al latino *tiro* come giovane inesperto ma anche al greco *τύρος*²²⁷ ossia formaggio (“This in fact, just to show you, is Caseous, the brutherscutch or puir tyron”) (FW, 163, 8-9) e subito dopo al ferro (“tyrondynamon machine”) (FW, 163, 30). Tyrone è del resto ripetutamente anagrammato nel romanzo: compreso nella lista delle comodità di cui può disporre Shem nel capitolo 7, con rinvio alla canzone *My Love and Cottage near Rochelle*,²²⁸ al personaggio del ladro gentiluomo Raffles inventato da Ernest William Hornung e al grande magazzino londinese Liberty²²⁹ (“a roseschelle cottage by the sea for nothing for ever, a ladies tryon hosiery raffle at liberty”) (FW, 179, 32-33);²³⁰ nascosto nel primo triumvirato durante le lezioni di storia romana impartite ai figli di Earwicker nel

²²⁶ Si veda FW, 8, 36 con rinvio arturiano alla spada Excalibur (“Sexcaliber hrosspower”), 248, 21 con rinvio carrolliano al tricheco (“My bellys wain’s a twalf whulerusspower”), 387, 10-11 con rinvio swiftiano agli Yahoos (“the whole yaghoodurt sweepstakings and all the horsepowers”), 459, 32-33 (“while I become engaged with my first horsepower, masterthief of hearts”), 576, 25-26 (“perils behind swine and horsepower down to hungerford”).

²²⁷ Si veda W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, cit., p. 124.

²²⁸ Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 108.

²²⁹ Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 179.

²³⁰ Cfr. RFW, 142, 9-10: “a roseschelle cottage by the sea for nothing for ever, a ladies’ tryon hosiery raffle at liberty”.

capitolo 10 (“**the tryonforit of Oxthievious, Lapidous and Malthouse Anthem**”) (FW, 271, 5-6); insieme alla seconda prova dal sarto, nella storia del *sailor* e del *taylor* del capitolo 11 (“**So for the second tryon all the meeting of the acarras had it**”) (FW, 320, 18); collegato al cappello che Shaun mangia prima di rispondere (con ulteriori associazioni musicali)²³¹ all’undicesima domanda del suo interrogatorio nel capitolo 13 (“**taking at the same time, as his hunger got the bitter of him, a hearty bite out of the honeycomb of his Braham and Melosedible hat, tryone, tryon and triune**”) (FW, 422, 24-26);²³² riferito a Earwicker che come Noé nell’Arca incontra il segno divino dell’arcobaleno, alla fine del capitolo 16 e della terza parte, chiudendo uno dei grandi cicli temporali del romanzo (“**That’s his last tryon to march through the grand tryomphal arch**”) (FW, 590, 9-10).

Non mancano in *Finnegans Wake* attori drammatici di grande prestigio, come i fratelli John e Lionel Barrymore (“**Bower Moore**”) (FW, 24, 21),²³³ non a caso associati ai due gemelli e al tempo stesso al grande David Garrick (“**And the twillingsons, ganymede, garrymore, turn in trot and trot**”) (FW, 583, 11-12). Lionel, presente per conto suo in un passo già citato (“**false liarnels**”) (FW, 241, 32), aveva interpretato il film di Kenneth S. Webb *Jim the Penman* (Whitman Bennett, 1921) ripresa dell’omonimo film del 1915 firmato da Edwin S. Porter per Famous Players: le due pellicole si ispiravano alla famosa commedia poliziesca *Jim the Penman* che nel 1886 sir Charles Young aveva dedicato al falsario vittoriano James Townsend Saward (specializzato nella falsificazione di firme negli

²³¹ Per il tenore John Braham, legato alla successiva citazione di Nelson, si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 37.

²³² Cfr. RFW, 328, 11-13: “taking at the same time, as his hunger got the bitter of him, a hearty bite out of the honeycomb of his Braham and Melo’s edible hat, tryone, tryon and triune”.

²³³ Si veda A. T. Broes, *More People at the Wake*, in “A Wake Newslitter”, n. s., III, 6, December 1966, p. 126.

assegni).²³⁴ La sorella di Lionel e John, Ethel Barrymore, compare forse²³⁵ nella descrizione di una *mise* femminile: “wearing a very ‘dressy’ affair, known as an ‘ethel’ of instep length and with a real fur” (FW, 166, 6-7);²³⁶ e nel ricordo finale di “the Ondt and the Gracehoper” (FW, 414, 20-21),²³⁷ la favola di Jean de La Fontaine narrata nel capitolo 13 e qui associata con lessico danese alla coppia nobili-contadini: “Owned or grazeheifer, ethel or bonding” (FW, 613, 36 – 614, 1).²³⁸

Più marcata è tuttavia la presenza di attori comici (abbiamo già incontrato Charlie Chase e Harold Lloyd), giustificata dal tono fondamentalmente farsesco di *Finnegans Wake*.²³⁹ Stan Laurel e Oliver

²³⁴ Il titolo anticipa ovviamente il personaggio “Shem the Penman” (FW, 125, 23), controfigura di Jim Joyce in *Finnegans Wake*. Cfr. RFW, 99, 23-24: “Shem [...] the Penman”. Si veda, invece, J. S. Atherton, *The Books at the Wake. A Study of Literary Allusions in James Joyce’s “Finnegans Wake”*, New York, The Viking Press, 1959, p. 152, pp. 245-246 e p. 290.

²³⁵ Per l’ipotesi alternativa di un’allusione a Ethel Moorhead, editrice della rivista “This Quarter” che pubblicò nel 1925-1926 frammenti di *Work in Progress*, si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 200. Cfr. anche FW, 31, 17-18 con rinvio al termine che indica l’erede di una nobile famiglia e un’allusione ai primi coloni inglesi in Irlanda nelle contee di Leix e Offaly a metà Cinquecento (“Michael, etheling lord of Leix and Offaly”), 78, 4 con rinvio al fiume dell’oblio (“lethelulled between explosion and reexplosion”), 88, 22 con rinvio al nome di un re Sassone (“Ethelwulf”), 186, 29-30 con rinvio all’ebraico *beth El* che designa un luogo di devozione (“under a hideful between the rival doors of warm bethels of worship”). Cfr. RFW, 62, 18-19: “lethelulled [...] between explosion and reexplosion”. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 31, p. 88 e p. 186.

²³⁶ Cfr. RFW, 132, 9-11: “wearing a very ‘dressy’ affair, known as an ‘ethel’, of instep length and with a real fur”.

²³⁷ Cfr. RFW, 322, 4: “The Ondt and the Gracehoper”.

²³⁸ Per il rinvio a “ædel” e “bonde” si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 614.

²³⁹ Nella raccolta di quattro saggi dedicati al romanzo che avrebbe dovuto seguire *Our Exagmination Roud his Factification for Incamination of Work in Progress*, uno doveva essere dedicato a “the humour” (cfr. J. Joyce, *Letters*, cit., vol. I, p. 281 (lettera a Harriet Shaw Weaver del 28 maggio 1929). Si veda anche W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, cit., pp. 19-20 e Ph. Kitcher, *Collideorscape: “Finnegans Wake” in the Large and in the Small*, in “Joyce Studies Annual”, n. s., 3, 2009, p. 194 e p. 208. Per una dichiarazione analoga dell’autore a proposito di *Ulysses* si veda A. Power, *Conversations with James Joyce*, cit., p. 89: “Ulysses is

Hardy compaiono almeno una volta, fra le sfumature di verde a cui si riducono tutti i colori in una variante irlandese della teoria berkeleyana della visione (“**laurel leaves**” e **olive lentil**”) (FW, 612, 5 e 10); e probabilmente l’espressione che indica l’ubriaco fradicio dopo una serie di liquori tracannati in diversi *pub* (“**blotto after divers tots of hell fire, red biddy, bull dog, blue ruin and creeping jenny, Eglandine’s choicest herbage**”) (FW, 39, 33-35)²⁴⁰ fa riferimento al famoso cortometraggio *Blotto*, girato dalla coppia nel 1930 per Hal Roach e dedicato appunto al consumo di alcolici in tempo di proibizionismo. “**With your dumpsey diddely dumpsey die, fiddleley fa. Diavoloh!**” (FW, 466, 26-27) si riferisce invece direttamente a *Fra Diavolo* di Daniel Auber (1830), non al film omonimo di Laurel e Hardy tratto da quell’operetta nel 1933.²⁴¹ E in modo analogo le varie allusioni all’opera composta dall’irlandese Michael W. Balfe nel 1843 *The Bohemian Girl*, “**The Bo’ Girl**”, “**Bohemeand lips**”, “**the lily of Bohemey**”) (FW, 32, 35 e 170, 10 e 246, 18) non sembrano rimandare all’omonimo film che i due comici girano nel 1935.²⁴² Più consistenti sono le tracce dei Marx Brothers. Quando nel museo Wellington del capitolo 1 si allude all’operazione escrementizia dei “**three lipoleum boyne gouching down in the living detch**” (FW, 8, 21-22), pensiamo infatti al drammatico passaggio della Beresina e al maresciallo Emmanuel

fundamentally a humourous work, and when all this present critical confusion about it has died down, people will see it for what it is”.

²⁴⁰ “**creeping jenny**” è ovviamente un termine botanico ma rinvia anche alla cavalla della canzone popolare *Creeping Jane*. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 89.

²⁴¹ Il film è noto anche come *The Devil’s Brother*, con la regia di Hal Roach (anche produttore) e Charles Rogers.

²⁴² Il film ha la regia di James W. Horne e Charles Rogers per Hal Roach. Per le allusioni alla canzone *Then you’ll remember me*, nell’opera di Balfe, si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., *passim*.

de Grouchy;²⁴³ ma pensiamo anche ai tre soldati che spiano Earwicker nel parco e ai tre fratelli Marx, in particolare al loro *leader* Groucho (che ricompare anche in “**Grouscious me and scarab my sahu!**”) (FW, 415, 25).²⁴⁴ E quando Joyce scrive “**marx my word [...] and remarxing in languidoily**” (FW, 83, 10 e 15)²⁴⁵ o “**with his Marx and their groups**” (FW, 365, 20), non rinvia semplicemente all’autore di *Das Kapital* ma anche al trio di *performers*; tanto più che “**languidoily**” allude sì alla *langue d’oïl* in armonia con una precedente parentesi di parodia linguistica, ma anche ad altra identità nel mondo dello spettacolo: la già citata compagnia di Richard D’Oyly Carte che metteva in scena le operette di Gilbert e Sullivan. E indiscutibile, oltre che provocatoria in una pagina dedicata al timore di rompere il preservativo durante il coito, è l’apparizione di Gracie Fields,²⁴⁶ famosa attrice e cantante del teatro di varietà inglese durante gli anni Venti e Trenta, protagonista di parecchi film di successo girati in Inghilterra fra il 1931 e il 1937:

“**Goeasyosey, for the grace of the fields, or hooley pooley, cuppy, we’ll both be bye and by caught in the slips for fear he’d tyre and burst his dunlops and waker her bornybarnies making his boobybabies**” (FW, 584, 11-14).²⁴⁷

²⁴³ Ma anche alla responsabilità di Grouchy nella disfatta di Waterloo. Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 111.

²⁴⁴ Con riferimento al gallo cedrone e al sacro scarabeo egiziano (si veda M. L. Troy, *Mummeries of Resurrection. The Cycle of Osiris in “Finnegans Wake”*, cit., pp. 81-82), ma anche al termine *sahu* che nell’antica teologia egiziana indica il corpo sottile o veicolo dell’anima (si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 415).

²⁴⁵ Cfr. RFW, 66, 21 e 26-27: “marx my word [...] remarxing in languidoily”.

²⁴⁶ I film della Fields erano girati negli studi Ealing, costruiti nel 1929 dalla Associated Talking Pictures del regista teatrale Basil Dean e diretti dallo stesso Dean, da Maurice Elvey, Graham Cutts e Montague Banks (quest’ultimo, attore e regista italo-americano noto come Monty Banks, avrebbe sposato la Fields nel 1940).

²⁴⁷ Cfr. RFW, 455, 2-5: “Goeasyosey, for the grace of the fields, or, hooley pooley, cuppy, we’ll both be bye and by caught in the slips for fear he’d tyre and burst his dunlops and waken her bornybarnies making his boobybabies”. Il passo di FW, 583, 26 – 584, 22 descrive il coito di HCE e ALP come una partita di cricket, con una fitta

Ci sono infine molti casi incerti, che trasformano la catalogazione (come dicevamo) in un esercizio aperto e in ampia misura ipotetico. Nelle parole “**our kingable khan**” (FW, 32, 2), per esempio, non si può escludere (ma neanche accertare) un’allusione a Clark Gable, notoriamente soprannominato “The King”. E quando una signora mormora qualcosa, come il suggeritore a teatro, “**half in stage of whisper to her confidante glass, while recouping her cartweel chapot**” (FW, 59, 4-6), il rinvio evoca contemporaneamente lo scrittore James Fenimore Cooper (come in FW, 439, 12: “**Cooper Funnymore**”)²⁴⁸ e l’attore Gary Cooper, a meno che non si voglia pensare a Jackie Cooper. Allo stesso modo è difficile segnalare la presenza dei famosi protagonisti dei *musicals* RKO degli anni Trenta, Fred Astaire e Ginger Rogers, se si esclude un’occorrenza (“**three bedrooms upstairs, of which one with fireplace**”) (FW, 362, 33-34) che sembra evocare piuttosto la coppia Fred e Adèle Astaire, già famosa in teatro prima del successo cinematografico del fratello. La parola *ginger* (e derivati) è una delle più frequenti nel romanzo ma non rinvia direttamente all’attrice,²⁴⁹ al pari del termine *roger* impiegato quasi sempre

trama di termini tecnici e nomi di giocatori famosi fra Otto e Novecento come William Gilbert Grace, Edward Pooley e Charles E. Dunlop. Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 80, p. 109 e p. 237. Per una lista completa si veda R. Malings, *Cricketers at the Wake*, in “James Joyce Quarterly”, 4, Summer 1970, pp. 333-349.

²⁴⁸ Cfr. J. Joyce, “Finnegans Wake”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.5 – VI.B.8*, cit., p. 16 (VI.B.5 – 29): “Mr funnymore Cooper my godfather”, riferito alla sigla di Shaun.

²⁴⁹ Per altre occorrenze (e altre interpretazioni) si veda G. Lernout, *Dutch in “Finnegans Wake”*, in “James Joyce Quarterly”, 23, Fall 1985, p. 46; C. Brown Knuth, *Brockendootsch and the Case of Ginger*, in “A Finnegans Wake Circular”, 2, 3, Spring 1987, pp. 49-55; G. Leernout, ‘*God Bless your Ginger*’, ivi, 3, 1, Autumn 1987, pp. 1-6. Cfr. anche J. Joyce, “Finnegans Wake”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.21 – VI.B.24*, cit., p. 382 (VI.B.24 – 97): “ginger for pluck”.

nell'accezione *slang* di membro sessuale maschile.²⁵⁰ In un caso, semmai, “jolly roger” ovvero la tradizionale bandiera dei pirati sembra evocare Will Rogers, altro famoso attore di cinema qui incrociato con un personaggio swiftiano,²⁵¹ col nome di Lawrence Sterne e con la canzone di Percy French²⁵² *Are Ye Right There Michael, Are Ye Right?* (il passo riguarda precisamente gli incroci linguistici al limite del *lapsus*):

“*Will whatever will be written in lappish language with inbursts of Maggyer always seem semposed, black looking white and white guarding black, in that siamixed twoatalk used twixt stern swift and jolly roger? Will it bright upon us, nightle, and we plunging to our plight?*” (FW, 66, 18-22).²⁵³

E tuttavia la catena dei rinvii onomastici prosegue in altra direzione, anzi in più direzioni contemporaneamente, quando Joyce nel capitolo 3 si sofferma sul tema di Earwicker con le due ragazze a Phoenix Park, l'antico *topos* del vecchio innamorato con i capelli bianchi:

“*There are 29 sweet reasons why blossomtime's the best. Elders fall for green almonds when they're raised on bruised stone root ginger though it winters on their heads as if auctumned round their waistbands*” (FW, 64, 36 – 65, 2).²⁵⁴

²⁵⁰ Per i riferimenti, invece, al gioco infantile “Old Roger” si veda M. P. Worthington, “*Old Roger*”: *Death and Rebirth*, in “A Wake Newslitter”, n. s., IV, 6, December 1967, pp. 121-122.

²⁵¹ Per Jonathan Swift e il suo segretario Roger Cox si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 246.

²⁵² Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 93.

²⁵³ Sottolineature nostre. Cfr. RFW, 53, 16-19: “*Will whatever will be written in lappish language with inbursts of maggyer always seem semposed, black looking white and white guarding black, in that siamixed twoatalk used twixt stern swift and jolly roger? Will it bright upon us, nightle, and we plunging to our plight?*”.

²⁵⁴ Cfr. RFW, 52, 9-12: “*There are twenty-nine sweet reasons why Blossomtime's the best. Elders fall for green almonds when they're raised on bruised stone root ginger though it winters on their heads as if auctumned round their waistbands*”.

Anche in questo caso il rinvio a Ginger (Rogers) è aleatorio, poiché troppo tarda è la data di un suo film che offre peraltro un parallelo rispetto all'episodio di Earwicker: pensiamo a *Fifth Avenue Girl* di Gregory La Cava (RKO, 1939), storia di un vecchio milionario deluso dalla famiglia che in primavera (“**blossomtime**”) va nel parco a guardare i primi germogli come gli consiglia il maggiordomo (“You mean you can actually see the buds bud?”), incontra una giovane disoccupata e l’assume per recitare la parte della sua innamorata di fronte agli scandalizzati familiari. Ma il gioco delle allusioni può ripartire poiché, come nota Tindall, “the movies (including *Blossom Time* and *Way Down East*) provide parallel”.²⁵⁵ Questi due film infatti, con opposta simmetria e nel registro melodrammatico, narrano la storia di una donna che passa da un uomo all’altro, come Earwicker (nel registro comico) si divide fra le due ragazze nel parco. *Blossom Time*,²⁵⁶ girato nel 1934 da Paul L. Stein per la British International Pictures, mette in scena Franz Schubert che rinuncia alla donna amata per cederla a un giovane ufficiale; *Way Down East*, firmato da David Wark Griffith nel 1920 per United Artists, racconta di Anna Moore abbandonata dall’amante e dopo mille peripezie sposata dal giovane David Bartlett. L’allusione joyciana è arricchita dal rinvio a due popolari canzoni:

“He vows her to be his own honeylamb, swears they will be papa pals, by Sam, and share good times way down west in a guaranteed happy lovenest when May moon she shines and they twit twinkle all the night, combing the comet’s tail up right and shooting popguns at the stars” (FW, 65, 7-11).²⁵⁷

²⁵⁵ Cfr. W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, cit., p. 76.

²⁵⁶ Non va però dimenticato il *musical* di Sigmund Romberg *Blossom Time*, prodotto a Broadway nel 1921 adattando musiche schubertiane, e neppure la canzone popolare *Blossom Time* trascritta da Mary Mapes Dodge e pubblicata nella raccolta del 1871 *Songs of Home*. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 93.

²⁵⁷ “**when May moon she shines**” rinvia alla canzone popolare *The Moon Shines Brightly* e insieme a *The Young May Moon* di Thomas Moore (dalle *Irish Melodies*). “**Way down west in a guaranteed happy lovenest**” rimanda invece alla canzone scritta

Queste considerazioni, lo si vede, trasformano ormai il catalogo degli attori in un catalogo di film ed è forse in questo campo che *Finnegans Wake* offre qualche sorpresa per gli appassionati di cinema.

6. *I film*

Anche in questo campo il grado di certezza nell'identificazione dei materiali citati da Joyce è molto variabile, come dimostrano i titoli dei film suggeriti nei paragrafi precedenti. Una difficoltà aggiuntiva è poi la natura ibrida del cinema, che non parte quasi mai da una sceneggiatura originale ma adatta storie già raccontate dalla letteratura o messe in scena a teatro, quello serio degli scrittori e quello leggero o musicale di Broadway.²⁵⁸ La citazione può dunque riferirsi alle fonti primarie e non al film corrispondente, conosciuto per via diretta o indiretta: come il rinvio a *The Prince and the Pauper* di Mark Twain (“his prince of the apauper’s pride” (FW, 422, 15) che certo non è collegato all’omonimo film Warner di William Keighley del 1937 con Errol Flynn; o i riferimenti alla guerra di Crimea, fondamentali per l’episodio di Buckley e del generale russo, che alludono ovviamente al classico poemetto di Alfred Tennyson (“the charge of a light barricade”) (FW, 349, 10) e non al film Warner di Michael Curtiz *The Charge of the Light Brigade* (1938) con lo stesso Erroll Flynn e Olivia de Havilland. Non si può mai escludere, tuttavia, il processo inverso e un

nel 1919 da J. Keirn Brennan e Ernest R. Ball *Let the Rest of the World Go By* (“We’ll build a sweet little nest, somewhere out in the West”). Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 93..

²⁵⁸ Fra la vasta letteratura critica sugli adattamenti hollywoodiani si può vedere E. Kyle Dawson, *Corporate Fictions: Film Adaptation and Authorship in the Classical Hollywood Era*, Ann Arbor (Michigan), ProQuest Information and Learning Company, 2008 e (sul tema più specifico degli adattamenti teatrali) D. Fried, *Hollywood Convention and Film Adaptation*, in “Theatre Journal”, 39, October 1987, pp. 294-306.

ricordo di Pierre Souvestre (“**souwester [...] souwest**”) (FW, 85, 34 e 447, 21) non impedisce l’ipotesi che Joyce conoscesse *Fantomas*, lanciato da Souvestre e Marcel Allain nel 1911, anche attraverso la mediazione cinematografica di Louis Feuillade per Gaumont (1913-1914).

In molti casi, anzi, il cinema offre una via preferenziale. Nell’ambito del periodo muto per esempio, “**birth of an otion**” (FW, 309, 12)²⁵⁹ rinvia senza dubbio a *The Birth of a Nation* di David Wark Griffith (Epoch Producing Corporation, 1915) e parecchie altre sono le allusioni griffithiane nel romanzo²⁶⁰ ma anche nei taccuini.²⁶¹ “**Sylvia Silence, the girl detective**” (FW, 61, 1) allude a Valerie Drew, protagonista di un *serial* d’avventure pubblicato in una rivista inglese per ragazze degli anni Venti e

²⁵⁹ Altre occorrenze, in apparenza analoghe, rinviano invece all’ambito politico: FW, 365, 27 (“**No mum has the rod to pud a stub to the lurch of amotion**”) allude alla famosa frase di un discorso tenuto da Charles Stewart Parnell nel 1885 (“No man has the right to fix the boundary of the march of a nation”) e nello stesso tempo dichiara che la donna è priva di pene; mentre FW, 426, 20-21 (“**the ghost of an ocean’s**”) cita *The Guest of the Nation*, il racconto che dà titolo alla raccolta di Frank O’Connor pubblicata nel 1931. Cfr. RFW, 331, 11: “the ghost of an ocean”. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 365 e p. 426.

²⁶⁰ Il titolo del cortometraggio *A Corner in Wheat*, girato dallo stesso Griffith per la Biograph nel 1909, è forse nascosto in “**the fields of heat and yields of wheat where corngold Ysit?**” (FW, 75, 10-11), con ulteriore riferimento a Erich Wolfgang Korngold: il grande compositore di musica per film, attivo alla Warner fra il 1935 e il 1947 (colonne sonore per titoli di Michael Curtiz, Frank Borzage, William Keighley, William Dieterle e altri). Si veda J. Blish, *Formal Music at the Wake – Part I*, in “A Wake Newsletter”, n. s., VII, 2, April 1970, p. 22.

²⁶¹ L’appunto “Cinema take your hat away / Volta” si riferisce ai cappelli femminili di grandi dimensioni che ostacolavano la visione dello spettacolo nelle sale del primissimo Novecento (come quelle del Volta a Dublino). Ma è ben probabile che Joyce pensi anche al cortometraggio *Those Awful Hats*, girato da Griffith per la Biograph nel 1909 e dedicato a ridicolizzare questo fenomeno. Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, cit., p. 270 (VI.B.12 – 89). Il tema del cappello è peraltro un *Leitmotiv* del romanzo: cfr. FW, 322, 1-8 (“**Take off that white hat [...] Tick off that whilehot [...] Tape oaf that saw foul**”), 607, 3 (“**Teak off that wise head!**”), 623,9 (“**Remember to take off your white hat**”). Si veda W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, London, Thames and Hudson, 1969, p. 207, che rimanda a una canzone del *music-hall* intitolata *Take off that white hat*.

Trenta²⁶² ma anche a un *serial* cinematografico girato nel 1915 da James W. Horne per la Kalem Company, *The Girl Detective* appunto. E l'illustre figura di Ernst Lubitsch è certo presente con il film storico *Madame Dubarry* (Union-UFA, 1919) che ammicca dietro la famosa marca americana di cosmetici DuBarry,²⁶³ quando Isabel si immagina *star* del cinema²⁶⁴ e cura dunque il suo *maquillage* ricoprendosi il volto (o il sedere) di Pond's Vanishing Cream²⁶⁵ (“**being turned a star I'll dubeurry my two fescs under Pouts Vanisha Creme**”) (FW, 461, 1-3); ma anche con la commedia egiziana *Die Augen der Mumie Ma* (Union-UFA, 1918),²⁶⁶ che fa capolino da una delle parodie joyciane della frase di Edgar Quinet sul tempo che travolge gli imperi:

“**those danceadeils and cancanzanies have come stimmering down for our begayment through the bedeaftom of po's taeorns, the obcecity of pa's teapucs, as lithe and limbfree limber as when momie mummmed at ma**” (FW, 236, 28-32).²⁶⁷

²⁶² Si tratta di “The Schoolgirls’ Weekly”. Joyce possedeva un esemplare (27 luglio 1929) dell’analoga rivista “The Schoolgirls’ Own”, pubblicazione strettamente legata alla precedente. Si veda Th. E. Connolly, *The Personal Library of James Joyce. A Descriptive Bibliography*, cit., p. 87.

²⁶³ Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 461.

²⁶⁴ Analogamente, in una versione poi abbandonata del mito di Tristano e Isotta, quando gli amanti appaiono come attori sulla ribalta: “[...] the lamplights of lovers in the Beyond. Up they gazed, skyward to stardom [...]” (cfr. J. Joyce, *A First-Draft Version of “Finnegans Wake”*, cit., p. 210). Per l’incrocio di questa pagina con la *Salomè* di Jules Laforgue, attraverso la probabile mediazione di Ezra Pound, si veda D. Hayman, *The “Wake” in Transit*, cit., pp. 79-92 e pp. 96-105.

²⁶⁵ Questa crema cosmetica americana era di moda negli anni Dieci e Venti. Cfr. J. Gordon, *“Finnegans Wake”: a Plot Summary*, cit., p. 11: “Pond’s’ because Issy is at times Narcissus, vanishing in the pond”.

²⁶⁶ Meno probabile ci sembra l’ipotesi di un’allusione al titolo di *Song of Momus to Mars*, musicata da William Boyce sul testo del *Secular Masque* di John Dryden: si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 115 e p. 202.

²⁶⁷ Citiamo una versione manoscritta precedente: “those danceadeils and cancanzanies have come stummering down for our begayment through the bedeaftom of po’s greats, the obcecity of pa’s teapuc’s, as lithe and limb free limber as when momie played at ma” (cfr. C. Hart, *Structure and Motif in “Finnegans Wake”*, cit., p. 190). L’ambientazione del film ha probabilmente dato lo spunto per i nomi degli Dei pseudo-egiziani nella pagina successiva (si veda FW, 237, 26-31). La frase di Quinet

È anche probabile che Joyce pensi al melodramma di Frank Borzage *Humoresque* (Cosmopolitan, 1920), tratto da una novella di Fannie Hurst con la sua storia di un giovane violinista nel quartiere ebraico di New York che parte per la guerra, quando nel capitolo 3 racconta la scomparsa di Hosty, musicista *alter ego* di Earwicker e autore della ballata a lui dedicata (con allusioni a Niccolò Paganini, a Val Vousden²⁶⁸ e ovviamente alla famosa aria di Antonin Dvorak):

“disappeared [...] from the surface of this earth [...] so entirely spoorlessly [...] as to tickle the speculative to all but opine (since the Levey who might have been Langley may have really been a redivivus of paganinism or a volunteer Vousden) that the hobo (who possessed a large amount of the humoresque) had transtuled his funster’s latitat to its finsterest interrimost” (FW, 50, 8-17).

Ed è altrettanto verosimile che Joyce si riferisca al film di Eisenstein *Bronenosets Potemkine* (Goskino, 1925), non all’uomo politico russo Grigori Aleksandrovitch Potemkin, quando evoca il nome a proposito di Buckley e del generale russo (“The bookley with the rusin’s hat is Patomkin”) (FW, 290, n. 7, 1)²⁶⁹ o altrove (“It is ne not him what foots like

proviene dalla *Introduction à la philosophie de l’histoire de l’humanité* (1825), ma Joyce la legge nel manuale di Léon Metchnikoff *La civilisation et les grands fleuves historiques* (Paris, Hachette, 1889), trascrivendola una volta letteralmente e ripetutamente parodiandola in altri luoghi del romanzo. Si veda J. S. Atherton, *The Books at the Wake. A Study of Literary Allusions in James Joyce’s “Finnegans Wake”*, cit., pp. 34-35; C. Hart, *Structure and Motif in “Finnegans Wake”*, cit., pp. 182-200 e I. Landuyt – G. Lernout, *Joyce’s Sources: “Les grands fleuves historiques”*, in “Joyce Studies Annual”, 6, 1995, pp. 99-138.

²⁶⁸ L’allusione è all’attore irlandese dell’Ottocento Valentine Vousden, ma più probabilmente al nome d’arte (Val Vousden) di William Francis Maher MacNevin, altro attore di teatro irlandese coetaneo di Joyce, attivo al principio del secolo. Van Vousden ebbe una parte anche nel film *Irish Destiny*, il primo film dedicato alla guerra civile irlandese, prodotto da Isaac Eppel a Dublino nel 1926 per la regia di George Dewhurst. Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 299.

²⁶⁹ Cfr. RFW, 224, n. 7, 1: “The bookley with the rushin’s hat is Patomkin”.

a glove, shoehandschiner Pad Podomkin”) (FW, 333, 3-4). Così come il generico riferimento burlesco, anglo-italiano, all’Arca di Noè (“Ark!? Noh?!”) (FW, 244, 26)²⁷⁰ è connotato cinematograficamente in una lettera di Isabel a Shaun, dove l’allusione biblica all’imbarcazione (e a *Genesi*, 1, 2) si accompagna al suggerimento di un film preciso (molto probabilmente il *colossal* Warner *Noah’s Ark*, girato da Michael Curtiz nel 1928): “I know you know who sends it, presents that please, mercy, on the face of the waters like that film obote” (FW, 458, 15-16).²⁷¹ Infine, quando una pagina del romanzo evoca la guerra civile americana insieme a molte altre guerre, citando la popolare canzone scritta nel 1864 da George F. Root per i prigionieri dell’Unione *Tramp, Tramp, Tramp, the Boys Are Marching*²⁷² (“began to ramp, ramp, ramp, the boys are parching”) (FW, 78, 22-22),²⁷³ non si può escludere un’allusione al primo lungometraggio prodotto e interpretato da Harry Langdon (diretto da Harry Edwards con la collaborazione di Frank Capra) *Tramp, Tramp, Tramp* del 1925.²⁷⁴

Nel repertorio sonoro, oltre ai titoli già ricordati, *Finnegans Wake* evoca sicuramente il film prodotto e diretto da Cecil B. De Mille per MGM

²⁷⁰ Il tema dell’Arca è legato a quello dell’arcobaleno e insieme a quello fondamentale del rapporto fra il vecchio padre Earwicker e la giovane figlia Isabel. Si veda D. Hayman, *The “Wake” in Transit*, cit., pp. 109-110.

²⁷¹ L’allusione è anche all’incipit di *As a Beam O’ver the Face of the Waters May Glow*, una delle *Irish Melodies* di Thomas Moore. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 151 e p. 211. Per altre occorrenze si veda FW, 382, 9 (“out of a Noah’s ark”) e 388, 18-19 (“the Frankish float of Noahsdobahs”). Cfr. RFW, 301, 17: “the Frankish float of Noahsdovahs”.

²⁷² Si veda B. Benstock, *Americana in “Finnegans Wake”*, cit., pp. 66-68.

²⁷³ Altre citazioni sono in FW, 246, 22-23 (“And vamp, vamp, vamp, the girls are merchand”) 343, 4-6 (“camp camp camp to Saint Sepulchre’s march [...] with the boys all marshalled”) e 534, 6 (“It’s the damp damp damp”). Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 117, p. 133 e p. 161.

²⁷⁴ Aggiungiamo una nota dei taccuini (“Tiger Lily”) riferita al personaggio di *Peter Pan* di James Matthew Barrie, ma probabilmente ispirata dalla visione della fortunata versione cinematografica di Herbert Brenon (Paramount, 1924), con Anna May Wong nel ruolo di Tiger Lily. Cfr. J. Joyce, *“Finnegans Wake”. A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.5 – VI.B.8*, cit., p. 56 (VI.B.5 – 108). Il taccuino è datato 1924.

Madame Satan (1930), con riferimento a Earwicker che spia le due ragazze mentre urinano nel parco ed è a sua volta spiato da tre *peeping Toms*,²⁷⁵ trasformandosi il suo peccato in un affare di famiglia (e un bel palindromo)²⁷⁶ fra *Mammy and Daddy*: “This liggy piggy wanted to go to the jampot. And this leggy peggy spelt pea. And these lucky puckers played at pooping tooletom. Ma’s da. Da’s ma. Madas Sadam” (FW, 496, 18-21).²⁷⁷ Allo stesso modo il titolo *The Man in Possession* (“Letting on she didn’t care, sina feza, me absantee, him man in passession, the proxenete!”) (FW, 198, 16-17) rimanda sì all’originaria commedia di Henry Marsh Harwood (insieme al famoso romanzo *The Absentee* di Maria Edgeworth, 1812), ma anche all’omonimo film MGM uscito nel 1931 con Robert Montgomery e regia di Sam Wood, tanto più che Joyce provvede a citare (con qualche allusione alla trama) anche il più noto *remake* MGM girato nel 1937 da Woody Strong Van Dyke II col titolo *Personal Property* per l’interpretazione di Jean Harlow e Robert Taylor:

“I am ever incalpable, where release of prisonal properly is concerned, of unlifting upfallen girls wherein dangered from them in thereopen out of unadulteratous bowery, with those hinting influences from angelsexonism” (FW, 363, 32-35).

Se in uno dei taccuini troviamo l’appunto “S carface”,²⁷⁸ con possibile rinvio al famoso film *Scarface, Shame of a Nation* diretto nel

²⁷⁵ Per una versione relativamente trasparente, sia pure in chiave difensiva, del peccato di Earwicker si veda Id., *A First-Draft Version of “Finnegans Wake”*, cit., p. 63.

²⁷⁶ Si veda W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, cit., p. 263.

²⁷⁷ Cfr. RFW, 385, 24-26: “This liggy piggy wanted to go to the jampot. And this leggy peggy spelt pea. And threese lucky puckers played at pooping tooletom. Ma’s da. Da’s ma. Madas Sadam”. Joyce cita contemporaneamente *This little piggy went to market*, una *nursery rhyme* settecentesca. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 156.

²⁷⁸ Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.21 – VI.B.24*, cit., p. 257 (VI.B.23 – 9).

1932 da Howard Hawks per Howard Hughes; in *Finnegans Wake* sono ugualmente chiare le allusioni a *Mädchen in Uniform* (“**Maidykins in Undiform**”) (FW, 222, 13), il film del 1931 per Deutsche-Film Gemeinschaft che Leontine Sagan e Carl Froelich hanno tratto dalla contemporanea *pièce* di Christa Winsloe *Gestern und Heute*;²⁷⁹ e a *Horse Feathers*, il film girato da Norman Zenos McLeod per Paramount nel 1932 con i già ricordati Marx Brothers (“**Kangarooose feathers**”) (FW, 299, 11).²⁸⁰ Se poi l’espressione joyciana “**The wonderlost for world hips**” (FW, 363, 22) sembra accennare non solo al dramma storico scritto da John Dryden nel 1677 *The World Well Lost* (più noto come *All for Love*)²⁸¹ ma anche al romanzo di Arthur Conan Doyle *The Lost World* (1912),²⁸² è ben probabile che l’allusione si estenda al famoso film che per la prima volta adattò il romanzo nel 1925, con la regia di Harry O. Hoyt e gli effetti speciali di Willis O’Brien.²⁸³ Del resto quell’impresa anticipava, nel cinema muto, il più famoso *King Kong* di Ernest Schoedsack e Merian Cooper (RKO, 1933) che Joyce non dimentica di evocare all’inizio del capitolo 2, quando descrive Earwicker come sovrano mitico al pari dei re d’Israele e d’Irlanda:

²⁷⁹ Si veda G. Shiff, *Maydikins in Undiform*, in “A Wake Newslitter”, 12, April 1963, p. 6 (che segnala la contaminazione col romanzo *Undine* di Friedrich de La Motte-Fouqué, 1811).

²⁸⁰ Notiamo tuttavia che l’espressione *horse feathers in american slang* significa, già negli anni Venti, sciocchezze, stupidaggini.

²⁸¹ Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 363.

²⁸² Atherton elenca, fra le sue opere presenti nel romanzo joyciano, *The Sherlock Holmes Stories*, *The History of Spiritualism*, *The History of the Boer War*, *The Land of Mist* (quest’ultimo è il terzo romanzo del ciclo del professor Challenger, inaugurato appunto da *The Lost World*). Si veda J. S. Atherton, *The Books at the Wake. A Study of Literary Allusions in James Joyce’s “Finnegans Wake”*, cit., p. 247.

²⁸³ Gli attori erano Bessie Love e Wallace Beery, per una produzione First National.

“And shall Nohomiah be our place like? Yea, Mulachy our kingable kahn? We shall perhaps not so soon see. Pinck poncks that bail for seeks alicence where cumscepters with scentaurs stay” (FW, 32, 1-4).²⁸⁴

Fedeli sono anche i rimandi ai titoli di due film RKO del 1935, *Annie Oakley* di George Stevens (“**Anny Oakley**”) (FW, 52, 1) e *The Informer*²⁸⁵ di John Ford (“**Informer**”) (FW, 71, 10), quest’ultimo inserito nella lista di insulti lanciati dal Cad a Earwicker nel capitolo 3; mentre la commedia del 1936 *My man Godfrey*, diretta per Universal dal già ricordato Gregory La Cava, subisce il solito processo di deformazione comica (“**Mind mand gunfree**”) (FW, 387, 35).²⁸⁶ Joyce mette addirittura in bocca a Shaun che critica Shem come illeggibile scrittore (“**he, the pixillated doodler, is on his last with illegible clergimanths boasting always of his ruddy complexious!**”) (FW, 421, 33-34)²⁸⁷ due termini minuziosamente analizzati nel dialogo del già citato film Columbia di Frank Capra²⁸⁸ *Mr. Deeds Goes to Town*, con Gary Cooper e Jean Arthur. Nella sequenza finale del processo, infatti, l’avvocato interroga due vicine di casa del protagonista Longfellow Deeds, per dimostrare che non è *compos sui*:

– Will you tell the court what everybody at home thinks of Longfellow Deeds?
– They think is pixilated.

²⁸⁴ Si veda anche FW, 610, 5: “**Fing Fing! King King!**”

²⁸⁵ Il cognome del protagonista fordiano, del resto, è Nolan come l’appellativo di Giordano Bruno e come il nome della libreria dublinese Brown and Nolan, veri e propri *Leitmotiven* del romanzo.

²⁸⁶ Non è forse casuale che un altro film di La Cava per la RKO, la commedia *Laugh and Get Rich* del 1937 (storia di una famiglia alle prese con le difficoltà economiche della Depressione), sia citato in J. Joyce, *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, cit., p. 178: “laugh & get rich”.

²⁸⁷ Cfr. RFW, 327, 27-29: “he, the pixillated doodler, is on his last with illegible clergimanitis, boasting always of his ruddy complexious!”

²⁸⁸ La citazione di due versi della famosa canzone *The Man on the Flying Trapeze* in FW, 228, 29-30 (“**with the greatest of ease [...] dear home**”), invece, non rinvia necessariamente alla famosa sequenza dell’autobus in *It Happened One Night* (Columbia, 1934) dove Capra mette in scena lo stesso motivo. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 243.

- Oh yes. Pixilated.
- He’s what?
- What was that you said it was?
- Pixilated.
- That’s rather a strange word to us, miss Jane. Can you tell the court exactly what it means?
- Perhaps I can explain, your honour. The word ‘pixilated’ is an early-american expression derived from the word ‘pixies’ meaning ‘elves’. They would say ‘the pixies had got him’ as nowadays say a man is ‘barmy’.”

Poi è Deeds che contro-interroga le due testimoni:

- “– Jane, a little while ago you said I was pixilated. Do you still think so?
- Why, you’ve always been pixilated, Longfellow.
- Always.
- That’s fine. I guess maybe I am. And now, tell me something, Jane, who else in Mandrake Falls is pixilated?
- Why, everybody in Mandrake Falls is pixilated, except us.”

E poco prima, dimostrando che suonare la tuba (come lui fa abitualmente) non è segno di follia ma una forma di riflessione (“everybody does something silly when they’re thinking”), Deeds aggiungeva:

- “– For instance, the judge here is an O filler.
- A what?
- An O filler. You fill in all the spaces in the O’s with your pencil. I was watching you. [...] Other people are doodlers.
- Doodlers?
- Yes. That’s a name we made back home for people who make foolish designs on paper when they’re thinking. It’s called doodling. Almost everybody’s a doodler.”

In altri casi, però, le cose non sono così semplici e l’identificazione è costretta ad oscillare fra teatro, letteratura e cinema. Joyce, per esempio, cita più volte il titolo *Peg O’ My Heart*: “**Peck-at-my-Heart**” (FW, 143, 2), “**peg-of-my-heart of all the tompull**” (FW, 290, 3), “**the peg in his pantry to hold the heavyache off his heart**” (FW, 362, 20-21), “**peg of his claim and**

pride of her heart” (FW, 577, 16).²⁸⁹ Ma non è possibile stabilire se la citazione si riferisca alla canzone firmata nel 1913 da Alfred Bryan e Fred Fisher per il *musical* delle *Zigfield Follies*,²⁹⁰ alla commedia del 1912 di John Hartley Manners oppure ai due film tratti da quest’opera nel 1923 (di King Vidor per Metro, con Laurette Taylor)²⁹¹ e nel 1933 (di Robert Ziegler Leonard per MGM, con Marion Davies). Analogamente i rinvii joyciani alla canzone del 1922 *Yes, We Have no Bananas* di Frank Silver e Irving Cohn, cantata da Eddie Cantor nella rivista di Broadway *Make It Snappy* (“*Yass We’ve Had His Badannas*”, “*your halve a bannan in two*”, “*yea, he hath no mananas*”) (FW, 71, 11-12 e 145, 35-36 e 170, 20),²⁹² non comprendono necessariamente un’allusione al film Warner del 1930 che ripropone una splendida versione parodica in chiave operistica dello stesso motivo: *Mammy* di Michael Curtiz, con il famoso Al Jolson. Analoga è la diagnosi per due drammi di Sean O’Casey: *Juno and the Paycock* (“*Junoh and the whalk*”, “*in paycook’s thronsaale she domineered*”) (FW, 245, 12 e 551, 4-5)²⁹³ allude al testo teatrale del 1924 o al già citato film di Alfred Hitchcock del 1930? *The Plough and the Stars* è innanzitutto la bandiera dei ribelli nazionalisti irlandesi²⁹⁴ (“*his number in arithmosophy is the stars of the plough*”) (FW, 134, 14-15), ma l’allusione è anche al testo teatrale

²⁸⁹ Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 228.

²⁹⁰ Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 198.

²⁹¹ Manners era il secondo marito della grande attrice di Broadway, che recitò anche in altri due film del 1924 tratti da testi del commediografo: *Happiness* dello stesso Vidor per Metro e *One Night in Rome* di Clarence Badger per MGM. Laurette Taylor è ovviamente presente nel capitolo 11 di *Finnegans Wake*, dove si narra la storia del sarto e del capitano norvegese (“*Norweeeger’s capstan*” e “*taiyor*”) (FW, 312, 2-3).

²⁹² Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 93, p. 104 e p. 106.

²⁹³ “*Junoh and the whalk*” rinvia anche al titolo della canzone *Jonah and the Whale*, scritta nel 1894 da Wingate Black e Henry W. Petrie. Si veda ivi, p. 117.

²⁹⁴ Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 134.

scritto da O'Casey nel 1926 o al film RKO di John Ford del 1936? Un discorso analogo dobbiamo fare su un titolo ripetutamente citato in *Finnegans Wake*,²⁹⁵ per la vicinanza del suo tema (Napoleone che divorzia da Josephine per sposare Maria Luigia) all'apoteosi virile di Earwicker, sposato ad Anna Livia ma pronto a corteggiare le due ninfe o ragazze nel parco, sovente associate alla Stella e alla Vanessa di Jonathan Swift:

“Sophy-Key-Po for his royal divorsion on the rinnaway jinnies. Gambariste della porca! Dalaveras fimmieras! [...] There were no peanats in her famalgia so no wumble she tumbled for his famas roall davors [...] My little love apprencisses, my dears, the estelles, van Nessies von Nixies voon der pool, which I had a reyal devouts for yet was marly lowease or just a feel with these which olderman K.K Alwayswelly he is showing ot the fullnights” (FW, 9, 34-36 e 314, 35-36 – 315, 1 e 365, 27-31),²⁹⁶

e puntualmente ammirato dalle giovani commesse:

“He possessing from a child of highest valency for our privileged beholdings ever complete hairy of chest, hamps and eyebags in pursuance to salesladies' affectionate company. His real devotes” (FW, 616, 12-15).²⁹⁷

A Royal Divorce è infatti una *pièce* attribuita al pittore e scrittore irlandese dell'Ottocento William Gorman Wills, ben nota al pubblico dublinese negli anni intorno alla Grande Guerra, ma da quest'opera derivano anche due film omonimi girati in Inghilterra da Alexander Butler

²⁹⁵ Si veda J. S. Atherton, *The Books at the Wake. A Study of Literary Allusions in James Joyce's "Finnegans Wake"*, cit., pp. 161-162.

²⁹⁶ Cfr. RFW, 283, 1-4: “My little love apprencisses, the estelles, van Nessies von Nixies voon der pool, which I had a reyal devouts for (yet was marly lowease or just a feel with these which olderman K. K Alwayswelly he is showing to the fullnights”. L'allusione finale “**which olderman K.K Alwayswelly he is showing ot the fullnights**” si riferisce a W. W. Kelly direttore tetrale della Evergreen Touring Company di Liverpool che metteva in scena, appunto, *A Royal Divorce*. Si veda A. Glasheen, *Third Census of "Finnegans Wake". An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 154.

²⁹⁷ Per altre occorrenze si veda J. S. Atherton, *The Books at the Wake. A Study of Literary Allusions in James Joyce's "Finnegans Wake"*, cit., p. 289.

(Napoleon Films, 1926) e da Jack Raymond (Herbert Wilcox, 1938). Non troppo diverso e simile tematicamente è il caso della famosa *Beggar's Opera* di John Gay (1728), presente col suo titolo alternativo *Threepenny Opera* e col nome della protagonista Polly Peachum, incrociato con le “**two peaches**” (FW, 57, 4)²⁹⁸ ovvero le due ragazze nel parco:

“**We'll have our private palypeachum pillarposterns for lovesick letterines [...] What about your thruppenny croucher of an old fellow, me boy, through the ages, tell us, eh? [...] Fat prize the bonafide peachumpidgeonlover, eh, eh, eh, esquire earwugs**” (FW, 235, 21-22 e 485, 17-18 e 20-21).²⁹⁹

Ma l'allusione potrebbe anche essere al film diretto da Georg Wilhelm Pabst per First National e Nero-Film nel 1931 *Die Dreigroschenoper* o alla sua versione francese *L'Opéra de Quat'Sous*, tanto più che *Finnegans Wake* sembra evocare anche l'altro suo film del 1930 per Nero-Film *Westfront 1918* quando narra agiograficamente la vita di san Kevin di Glendalough (“**at matin chime arose and westfrom went**

²⁹⁸ Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”*. *An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 227. Per una dettagliata ricostruzione delle scabrose vicende matrimoniali e giudiziarie del magnate americano Edward West “Daddy” Browning e della giovanissima Frances “Peaches” Heenan, che ebbero largo spazio nella stampa sensazionalistica americana degli anni 1925-1927 e formano un essenziale modello per il peccato di Earwicker nel parco, si veda R. M. Polhemus, *Dantellising Peaches and Miching Daddy, the Gushy Old Goof: The Browning Case and “Finnegans Wake”*, in “Joyce Studies Annual”, 5, 1994, pp. 75-103. Lo scandalo ha lasciato anche tracce nel cinema, come dimostra uno scambio di battute nel film First National di Mervyn LeRoy *Show Girl in Hollywood* (1930), con la giovane *flapper* Dixie Dugan (Alice White) che ringrazia il maturo regista Frank Buelow per le sue interessate promesse: “ – You’re a peach, Mr. Buelow! – You mustn’t call me Mr Buelow, call me Daddy, it’s better”.

²⁹⁹ Cfr. RFW, 376, 38-39 e 377, 1-2: “What about your thruppenny croucher of an old fellow, me boy through the ages, tell us, eh? [...] Fat prize the bonafide peachumpidgeonlover, esquire earwugs”. “**private palypeachum**” rinvia anche alla canzone *Pretty little Polly Perkins from Paddington Green*: si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 115. “**me boy, through the ages**” si riferisce a *The Boy through the Ages* di Dorothy Margaret Stuart (1926): si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 485.

and came in alb of cloth of gold to our own midmost Glendalough-le-vert”) (FW, 605, 9-11).

Il catalogo è altrettanto incerto quando si tratta di narrativa: *Wee Willie Winkie* (“thanks to you great little, bonny little, portey little, Winny Widger! [...] Dubs newstage oldtime turftussle, recalling Winny Willy Widger”) (FW, 39, 10-11 e 610, 35-36)³⁰⁰ è il racconto pubblicato da Rudyard Kipling nel 1895 o il film Fox di John Ford con Shirley Temple del 1937?³⁰¹ La citazione di *The Scarlet Pimpernel* a proposito di un livido causato dalle effusioni amorose (“A scarlet pimparnell now mules the mound where anciently first murders were wanted to take root”) (FW, 564, 28-30)³⁰² allude a Charles Stewart Parnell e agli assassini di Phoenix Park,³⁰³ ma il titolo rinvia al romanzo pubblicato dalla baronessa Emmuska Orczy de Orczy nel 1905 (primo di una lunga serie) o al film girato da Harold Young nel 1934 per London Film? *All’s Quiet on the Western Front* (“All’s quiet on the felled of Gorey”, con allusione agli insanguinati *fields of glory* ovvero al *champ d’honneur*) (FW, 246, 3-4)³⁰⁴ è la famosa opera di Erich Maria Remarque (1928), autore che Joyce conosceva

³⁰⁰ Cfr. RFW, 31, 12-13: “thanks to you, great little, bonny little, portey little, Winny Widger!”. Non solo *widge* (dall’anglosassone *wicg*) è un cavallo, ma il *jockey* dilettante John W. Widger era il più noto rappresentante di una famiglia di Waterford legata all’ippica. Si veda N. Halper, *Of the Stuttering Hand*, in “A Wake Newslitter”, n. s., XII, 1, December, 1975, p. 1 e R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 39 e p. 610.

³⁰¹ La più famosa *star* della Fox durante gli anni Trenta è forse presente in FW, 244, 6-7: “Timple Temple tells the bells”.

³⁰² Si veda J. Gordon, “*Finnegans Wake*”: a Plot Summary, cit., p. 84.

³⁰³ L’accoltellamento a Phoenix Park di due alti funzionari del governo inglese in Irlanda, nel 1882, fu organizzato da un gruppo di nazionalisti. Il tema nel romanzo è strettamente legato alla vicende di Charles Stewart Parnell. Si veda E. A. Kopper Jr., *Some Elements of the Phoenix Park Murders in “Finnegans Wake”*, in “A Wake Newslitter”, n. s., IV, 6, December 1967, pp. 115-119.

³⁰⁴ “All’s quiet on the champs de May” è la variante registrata in J. Joyce, *A First-Draft Version of “Finnegans Wake”*, cit., p. 137.

personalmente,³⁰⁵ oppure l'ancor più famoso film Universal di Lewis Milestone uscito nel 1930? Il problema è identico nel caso di una serie cinematografica ispirata al personaggio che uno scrittore ha posto al centro di una serie di romanzi.³⁰⁶ Pensiamo alla battuta di FW, 486, 16 (“**Do you see anything, templar?**”), che allude certamente a Simon Templar e ai romanzi pubblicati da Leslie Charteris a partire dal 1928, ma forse anche al primo film della serie ispirata al famoso *detective* soprannominato The Saint: *The Saint in New York*, diretto nel 1938 da Ben Holmes per RKO. Analogamente, quando Joyce describe le ragazze pronte ad incoraggiare la generosità del vecchio Earwicker per far acquisti in un grande magazzino e impressionare i coetanei (con accenno al tema erotico dei *drawers*), egli intreccia ai nomi di personaggi dublinesi come Charley Chance o Alfred H. Hunter³⁰⁷ quello di Charlie Chan ovvero il *detective* cinese di Honolulu capace di risolvere i casi più difficili, ma non è certo se pensa ai gialli pubblicati da Earl Derr Biggers fra il 1925 e il 1932 o alla fortunata serie di film Fox che al personaggio si ispirano fin dal 1926 (con Werner Oland e dal 1938 Sidney Toler come protagonisti):

“She wants her wardrobe to hear from above by return with cash so as she can buy her Peter Robinson trosseau and cut a dash with Arty, Bert or possibly Charley Chance (who knows?) so tolloll Mr Hunker you're too dada for me to dance (so off she goes!) and that's how half the gels in town has got their bottom drars while grumpapar he's trying to hitch his braces on to his trars” (FW, 65, 14-20).³⁰⁸

³⁰⁵ Si veda M. e P. Colum, *Our Friend James Joyce*, New York, Doubleday, 1958, p. 229.

³⁰⁶ Per una sintetica definizione di *film series* si veda *The Great Movie Series*, Editors J. R. Parish, F. Solomon, J. R. Cocchi, T. A. Taylor, R. Traubner, South Brunswick and New York – London, A. S. Barnes and Company – Thomas Yoseloff, 1971, pp. 13-15.

³⁰⁷ Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 54 e p. 133.

³⁰⁸ Cfr. RFW, 52, 22-27: “She wants her wardrobe to hear from above by return with cash so as she can buy her Peter Robinson trosseau and cut a dash with Arty, Bert or possibly Charley Chance (who knows?) so tolloll, Mr Hunker, you're too dada for

La situazione non è diversa quando il titolo di un film riprende quello di una canzone alla moda, come avviene spesso per le commedie musicali. Se pensiamo infatti alla notevole importanza che hanno l'opera lirica e la musica popolare nelle opere joyciane, con una vera fascinazione dell'autore per i prodotti più effimeri a buon mercato, comprendiamo bene che *Finnegans Wake* possa citare la famosa canzone scritta nel 1917 da Jerome David Kern *Till the Clouds Roll By* (“**when the clouds roll by**”) (FW, 7, 36)³⁰⁹ ma forse anche il film United Artists di Victor Fleming con Douglas Fairbanks *When the Clouds Roll by* (1919); o ricordare con sfumatura scatologica la canzone *My Heaven on Earth* di Sam Pokrass e Phil Baker con testo di Charles Tobias (“**When he woke up in a sweat besides it was to pardon him, goldylocks, me having an airth**”) (FW, 615, 22-24),³¹⁰ lanciata nel 1938 dal *musical* Columbia *Start Cheering* di Albert S. Rogell. Allo stesso modo il film di Clarence Badger *No, no, Nanette*, prodotto da MGM-First National nel 1930, sembra citato in FW, 117, 16 (“**nozy Nanette**”) e anche in altra pagina piena di allusioni sessuali (“**meeckname mocktitles her Nan Nan Nanetta**”) (FW, 567, 14-15), ma il titolo può rinviare alla canzone³¹¹ che dà titolo al *musical* di Broadway scritto da Otto Harbach e

me to dance (so off she goes!) and that's how half the gels in town has got their bottom drars while grumpapar he's trying to hitch his braces on to his trars”. Si veda B. Benstock, *Americana in “Finnegans Wake”*, cit., p. 76. “**hitch his braces on to his trars**” si riferisce alla famosa frase di Ralph Waldo Emerson nel suo saggio *Civilization* compreso nel volume del 1870 *Society and Solitude*: “Hitch your wagon to a star”.

³⁰⁹ Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 86. Alle parole della canzone avevano collaborato Pelham Grenville Wodehouse e Guy Bolton.

³¹⁰ “**goldilocks**” allude alla popolarissima favola *The Story of Three Bears* originariamente narrata da Robert Southey e versificata da George Nicol (1837), trasformata verso metà Ottocento in *Goldilocks and the Three Bears* dove il personaggio della vecchia brutta è sostituito da quello della bella fanciulla bionda. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 615.

³¹¹ Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 101 e p. 164.

Frank Mandel nel 1925. E altrettanto ambiguo è il ricordo preciso e più volte replicato della canzone *Tea for Two* con musica di Vincent Youman e parole di Irving Caesar (“Just tea for two / and two for tea / just me for you / and and you for me alone”), uno dei uno dei grandi successi di quel *musical* e di quel film, ben adatto al frequente impiego joyciano della cerimonia del tè³¹² come una metafora erotica: “two by two in his zoo-doo-you-doo, a tofftoff for thee, missymissy for me” (FW, 65, 30-31),³¹³ “Three for two will do for me and he for thee and she for you” (FW, 584, 10-11), “shay for shee and sloo for slee” (FW, 603, 12-13), “He’s for thee what she’s for me” (FW, 620, 33).³¹⁴ Anche una canzone tipicamente irlandese come *Mother Machree*³¹⁵ (“magrathmagreeth”, “the magreedy prince of Roger. Thuthud”, “And smotthermoch Gramm’s laws!”, “window machree!”) (FW, 243, 3 e 373, 14-15 e 378, 27-28 e 456, 35),³¹⁶ non può evitare la doppia decifrazione: ricordata come pezzo musicale a proposito

³¹² Si veda F. M. Boldereff, *Reading “Finnegans Wake”*, Woodward, New York, 1959, pp.182 ss.

³¹³ Cfr. RFW, 52, 36-37: “two by two in his zoo-doo-you-doo, tofftoff for thee, missymissy for me”.

³¹⁴ Analogamente in FW, 145, 5 (“Tay for thee?”), FW, 246, 34-35 (“Teaseforhim. Toesforhim. Tossforhim.Two”), FW, 260, 2-3 (“Tea tea too too”), FW, 332, 2-3 (“they made three (for fie!)”), FW, 457, 21 (“A tear or two in time is all there’s too”). Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 93, p. 104, p. 117, p. 119, p. 130, p. 151, p. 166, p. 168, p. 17.

³¹⁵ Pubblicata nel 1910, parole di Rida Johnson Young, musica di Chauncey Olcott e Ernest R. Ball. Chauncey Olcott era un amico di John McCormack e Joyce lo ricorda in FW, 451, 2: “chancey oldcoat”. Si veda C. Brown – L. Knuth, *The Tenor and the Vehicle: A Study of the John McCormack / James Joyce Connection*, cit., pp. 16-18 e (per altre occorrenze in *Finnegans Wake*) p. 44 e p. 53.

³¹⁶ Cfr. RFW, 288, 40: “the magreedy prince of Roger Thuthud”. “Magrathmagreeth” allude contemporaneamente a due canzoni irlandesi dell’Ottocento: la drammatica *Mrs. McGrath* ispirata alla guerra anti-napoleonica e la popolare ballata *Master McGrath*, scritta in onore di un famoso *greyhound* vincitore della Waterloo Cup nel 1869 (si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 117 e A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p.182). Ma non va dimenticato che McGrath è nel romanzo l’immaginario rivale di Earwicker e il possibile seduttore di Anna Livia: si veda R. Hugh, *The Sigla of “Finnegans Wake”*, cit., pp. 126 ss. e J. Gordon, “*Finnegans Wake*”: a Plot Summary, cit., pp. 57-60.

del coro cantato in chiesa dai quattro evangelisti ovvero Mamalujo (“**over their community singing (up) the top loft of the voicebox, of Mamalujo like the senior follies at murther magrees**”) (FW, 397, 10-12),³¹⁷ ma in grado di evocare al tempo stesso il film omonimo del 1928 diretto da John Ford per William Fox con Ellen McHugh come protagonista.³¹⁸ Perfino il tenore John McCormack, emigrato dall’Irlanda negli Stati Uniti e usato da Joyce (con una punta di gelosia) come uno dei modelli di Shaun in *Finnegans Wake*, non sfugge alla regola: egli era famoso anche per il suo repertorio di canzoni popolari irlandesi (*Mother Machree* compresa),³¹⁹ ma è possibile che gli echi curiosamente metallici della sua famosa *Song of my Heart* (“**reloose that thong off his art**”, “**What though it be for the sow of his heart?**”) (FW, 224, 35 e 490, 31) non siano estranei al film omonimo

³¹⁷ Cfr. RFW, 308, 9-11: “over their community singing (up) the toploft of the voicebox of Mamalujo, like the senior follies at murther magrees”. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 142. “**senior follies**” allude ai quattro evangelisti nei panni del cantante Giovanni Foli (perciò *signor*) ma anche ironicamente alla vecchia madre della canzone, con “the dear silver” che brilla nei capelli e “the brow that’s all furrowed / and wrinkled with care”. Giovanni Foli era stato lo pseudonimo di McCormack ai suoi esordi in omaggio al nome della moglie Lily Foley, ed è presente anche in FW, 243, 16: “**Foli Signur’s tinner roumanschy**”. Si veda C. Brown, *Will the Real Signor Foli Please Stand Up and Sing “Mother Machree”?*, in “A Wake Newslitter”, n. s., XVII, 6; December 1980, pp. 99-100 e C. Brown – L. Knuth, *The Tenor and the Vehicle: A Study of the John McCormack / James Joyce Connection*, cit., p. 12 e pp. 61-62. Per un’identificazione col basso irlandese dell’Ottocento Allan James Foley, che si faceva effettivamente chiamare Signor Foli, si veda invece R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 397.

³¹⁸ Un caso analogo, ma certamente casuale, di sovrapposizione fordiana con marcatura irlandese è quello relativo al trifoglio o *shamrock*, che nel romanzo è associato a Shem e all’Irlanda e che nella filmografia del regista corrisponde a *The Shamrock Handicap* diretto per William Fox nel 1926. Si veda B. O. Hehir, *The Names of Shem and Shaun, Part 2*, in “A Wake Newslitter”, n. s., III, 5, October, 1966, pp. 91-92.

³¹⁹ La canzone irlandese di McCormack preferita dal collega Enrico Caruso era proprio *Mother Machree*, e forse non a caso Joyce almeno in un caso l’associa a Napoli: “**the maugher machrees and the auntieparthenopes**” (FW 542, 20-21). Si veda C. Brown, *Will the Real Signor Foli Please Stand Up and Sing “Mother Machree”?*, cit., pp. 99-100.

diretto da Frank Borzage per William Fox nel 1930, che aveva lo stesso McCormack come protagonista.³²⁰

Come si vede, il terreno è molto fertile ma al tempo stesso infido, poiché i titoli dei film sono spesso a loro volta delle citazioni e il testo di Joyce può riferirsi di preferenza alla loro fonte. Ciò avviene non solo con le opere letterarie ma anche con molte forme cristallizzate o proverbiali del linguaggio comune, così frequenti in *Finnegans Wake*: così *a girl in every port* (“**at that meet hour of night [...] in his seachest for to renumber all the mallymedears’ long roll and call of sweetheart emmas that every had a port in from Coxenhagen till the brottels on the Nile**”) (FW, 328, 20-22)³²¹ non è un rinvio all’omonimo film diretto da Howard Hawks per William Fox nel 1928; e *there’s always tomorrow* (“**Well but remind to think, you where yestoday Ys Morganas war and that it is always tomorrow in toth’s tother’s place**”) (FW, 570, 11-13)³²² non rimanda all’omonimo film Universal di Edward Sloman del 1934, anche se fra gli interpreti c’è Frank Morgan.³²³ Inoltre i titoli dei film funzionano quasi sempre in modo autonomo nel gioco joyciano di sistematico oscuramento del linguaggio, ed è raro che il

³²⁰ Il tenore, del resto, era vissuto a Hollywood fra il 1930 e il 1938 frequentando i divi del cinema, e nel 1937 era apparso brevemente in un altro film diretto in Inghilterra per Fox da Harold Schuster, *Wings of the morning*, con Henry Fonda e Annabella. Per allusioni al titolo di questo film (soprattutto nell’ultima pagina del romanzo – FW, 628, 8-10 – associato a due canzoni dello stesso McCormack) si veda C. Brown – L. Knuth, *The Tenor and the Vehicle: A Study of the John McCormack / James Joyce Connection*, cit., pp. 5-7.

³²¹ “**at that meet hour of night [...] mallymedears**” allude alla canzone irlandese settecentesca *O Molly my dear*. “**Sweetheart emmas**” rimanda invece alla ballata irlandese di fine Ottocento *Sweetheart May*, ma anche a Lady Hamilton amante dell’ammiraglio Horatio Nelson: la famosa battaglia del Nilo nella baia di Aboukir, era stata vinta da Nelson contro la flotta napoleonica nel 1798. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 129 e R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 328.

³²² Cfr. RFW, 443, 38-40: “Well, but remind tu think you where yestoday Ys Morganas war and that it is always tomorrow in toth’s tother’s place”.

³²³ “**Morganas**” si riferisce semmai alla fata Morgana, sorella di re Artù. Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 200.

soggetto di una pellicola entri in osmosi con la pagina di *Finnegans Wake* dove la citazione è inserita.³²⁴ Quando nel capitolo 17 l'autore evoca la folgore divina che caccia Adamo ed Eva dal giardino dell'Eden inserendoli nel tempo umano del mattino e della sera, egli ribadisce ancora una volta la struttura ciclica e vichiana del suo romanzo:

“The folgor of the frightfools is olymptically optimominous; there is bound to be a lovleg day for mirrages in the open; Murnane and Aveling are undertoken to berry that ortchert: provided that” (FW, 613, 27-31).

Nulla di certo permette al lettore cinefilo di collegare uno dei soci di questa ditta, che dovrà seppellire l'ascia di guerra facendo largo al ritmo giornaliero della luce e del buio, al nome di Friedrich Wilhelm Murnau. Tuttavia è proprio di un *Sunrise* che Joyce sta qui parlando, un'alba allegorica come quella del capolavoro prodotto nel 1927 da William Fox per il grande regista tedesco, che concede alla coppia dei protagonisti (come a Earwicker e sua moglie) una nuova vita e un nuovo ciclico inizio.

7. *Il modello del cinema*

L'interrogatorio che apre il capitolo 3 di *Finnegans Wake* cerca di chiarire le responsabilità di Earwicker per il suo mitico peccato nel parco, con i tre soldati e le due ragazze. Ma l'inchiesta è difficile, la nebbia limita la visibilità e “it is a slopperish matter, given the wet and low visibility [...] to idendifine the individuone” (FW, 51, 3-4 e 6).³²⁵ Quando la visuale migliora e un po' di luce si fa strada nell'oscurità (“wolfbone balefires

³²⁴ Cfr. C. Hart, *Structure and Motif in “Finnegans Wake”*, cit., p. 202: “[...] with so many of his sources [...] Joyce seems to have made direct use only of the title”.

³²⁵ Cfr. RFW, 41, 16-17 e 19: “it is a slipperish matter, given the wet and low visibility [...] to idendifine the individuone”.

blaze the trailmost [...] When they set fire then she's got to glow") (FW, 52, 19-21),³²⁶ Joyce non esita a impiegare una metafora televisiva, anzi la televisione stessa come emblema di questo sguardo liberato: "Television kills telephony in brothers' broil. Our eyes demand their turn. Let them be seen!" (FW, 52, 18-19).³²⁷ E se Earwicker appare sullo sfondo dell'antica Dublino fra appartenenza cristiana e invasione danese, vestito di tutto punto come un primo attore che recita la sua scena ("he aptly sketched for our soontube second parents (sukand see whybe!) the touching scene") (FW, 52, 34-36), la ripresa propriamente cinematografica da parte di uno *studio* pseudo-rumeno non allude solo a *The Picture of Dorian Gray* dell'irlandese Oscar Wilde ma al gioco filmico fra il 'silenzio si gira!' e le parole del dialogo pronunciate per i microfoni, fra muto e sonoro:

"The solence of that stilling! Here one might a fin fell. Boomster rombombonant! It scene like a landscape from Wildu Picturescu or some seem on some dimb Arras, dumb as Mum's mutyness, this mimage of the seventyseventh kusin of kristansen is odable to os across the wineless Ere no oedor nor mere eerie nor liss potent of suggestion than in the tales of the tingmount" (FW, 52, 36 – 53, 1-6).³²⁸

³²⁶ Con riferimento ai tradizionali falò di primavera e all'antica festa celtica del 1° maggio. Cfr. anche FW, 13, 36: "On Baalfire's night of this year" (RFW, 11, 23: "On Baalfire's eve of this year"). Si veda R. McHugh, *Annotations to "Finnegans Wake"*, cit., p. 52.

³²⁷ Cfr. RFW, 42, 21-22: "Television kills telephony in brothers' broil. Our eyes demand their turn. Let there be seen!". Sul rapporto dello scrittore con la televisione si veda C. Hart, *Structure and Motif in "Finnegans Wake"*, cit., pp. 158-159.

³²⁸ Cfr. RFW, 42, 37-40 – 43, 1-2: "The solence of that stilling! Here one might a fin fell. Boomster rombombonant! It scene like a landscape from Wildu Picturescu or some seem om some dimb Arras, dumb as Mum's mutyness, this mimage of the seventyseventh kusin of Kristansen is odable to os across the wineless Ere no oedor nor mere eerie nor liss potent of suggestion than in the tales of the tingmount". Per una dettagliata e acuta lettura di questo passaggio, che riprende un luogo preciso di *A Portrait of the Artist as a Young Man*, si veda B. Benstock, *The Anti-Schematics of "Finnegans Wake"*, in "Joyce Studies Annual", 1, 1990, pp. 112-116. Benstock rimanda anche all'analogo panorama dublinese di FW, 12, 36 – 13, 1-5: "Behove this sound of Irish sense. Really? Here English might be seen. Royally? One sovereign punned to petery pence. Regally? The silence speaks the scene. Fake!

So This Is Dyoublong?

Hush! Caution! Echoland!".

La concorrenza fra le tecnologie può comporsi in una nuova collaborazione, come avviene nel romanzo per le dispute fra i gemelli Shem e Shaun. La nuova tecnica sostituisce la vecchia assimilandola ed è precisamente la vista, o meglio la sincronizzazione di immagine e suono, a conquistare il futuro, vincitrice nella grande corsa verso l'innovazione (con rinvio al *Veni, vidi, vici* di Giulio Cesare, al *Paradise Lost* di John Milton³²⁹ e al concorso ippico inglese Grand National): “**Rhythm and Colour at Park Mooting. Peredos Last in the Grand Natural. Velivision victor**” (FW, 610, 34-35). Come dirà Shem di sé e del fratello, accennando alla patria del cinema attraverso l'*american english* ma anche ad una futura televisione dublinese: “**We were in one class of age like to two clots of egg. I am most beholding to him, my namesick, as we sayed it in our Amharican, through the Doubly Telewisher**” (FW, 489, 19-21).³³⁰

La tecnica audiovisiva della TV non è dunque contrapposta al cinema, sembra anzi potenziare al massimo la sua qualità essenziale di spettacolo “**televisable [...] teilweisioned**” (FW, 265, 11 e 345, 36) ovvero di “**verbivocovisual presentment**” (FW, 341, 18-19). Come tale essa trionfa sulle parole senza immagine del telefono ma anche della letteratura (il poema del cieco Milton)³³¹ e della radio, con allusione al ventriloquo protagonista di un romanzo di Henry Cockton³³² (“**Mr Televox, Mrs Taubiestimm and invisible friends!**”) (FW, 546, 29). Il fatto che Joyce

³²⁹ Analogamente in FW, 263, L4: “*Hearasay in paradox lust*”.

³³⁰ Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 489.

³³¹ Si veda W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, cit., p. 318.

³³² *Valentine Vox, the Ventriloquist* (1840). Si veda per altre occorrenze J. S. Atherton, *The Books at the Wake. A Study of Literary Allusions in James Joyce’s “Finnegans Wake”*, cit., p. 242 e A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 299.

evochi con “**Taubiestimm**” i sordomuti (*taubstumm*)³³³ ma anche il procedimento tedesco Tobis-Klangfilm, che commercializzava dal 1929 un brevetto di suono ottico tedesco in concorrenza con il Movietone e il Photophone americani, indica precisamente che il futuro della voce è soltanto quello di una banda sonora e che il rapporto fra suono e immagine forma uno dei temi centrali di *Finnegans Wake*.³³⁴ Cinema e televisione corrispondono infatti precisamente alla tecnica compositiva joyciana e al metodo di lettura che essa richiede: una sistematica deformazione del linguaggio, indecifrabile se non si sovrappone ad ogni istante l’immagine della parola scritta al suono della sua pronuncia (“**with an earsighted view**”) (FW, 143, 9-10), l’una e l’altro mai coincidenti e montati insieme allo scopo di suggerire più significati concomitanti o contraddittori.³³⁵

Ma il cinema rappresenta *Finnegans Wake* non solo dal punto di vista tecnico, è anche la figura più appropriata della sua struttura che si ispira al flusso universale e ciclico del tempo, sul modello dichiarato di Giovan Battista Vico e su quello non dichiarato di David Wark Griffith in *Intolerance* (Wark Producing Corporation, 1916) che ha per sottotitolo

³³³ Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 546 e, sullo stesso tema, Cl. Jacquet, *Deaf Mutes*, in “A Wake Newslitter”, n.s., XIII, 1, February 1976, p. 13.

³³⁴ Un effetto unicamente acustico legato a nuove tecnologie è quello descritto in FW, 407, 11-22, dove echeggia la voce di Shaun (nei panni del suo *alter ego* McCormack durante un *recital*) descritta come una comunicazione transatlantica senza fili, con allusione all’invio di segnali radio fra Irlanda e Canada sperimentato dalla compagnia Marconi nel 1907. Per un commento di queste righe si veda J. Dalton, — — —, in *A Wake Digest*, cit., pp. 69-70 e L. O. Mink, *A “Finnegans Wake” Gazetteer*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, p. 263 e p. 427.

³³⁵ Sul rapporto fra suono e immagine si veda C. Hart, *Structure and Motif in “Finnegans Wake”*, cit., pp. 36-37. Il tema è strettamente legato alla dimensione orale e gestuale di *Finnegans Wake* sul filo di un ritrovamento mitico della memoria del mondo che si ispira alle teorie linguistiche di Marcel Jousse. Si veda L. Weir, *The Choreography of Gesture. Marcel Jousse and “Finnegans Wake”*, in “James Joyce Quarterly”, 14, Spring 1977, pp. 313-325.

Love's Struggle Throughout the Ages.³³⁶ Non a caso, durante lo scontro archetipico fra Earwicker e il Cad, Joyce raffigura il passare del tempo con il movimento di una culla, ripetendo l'immagine degli intermezzi che separano i quattro episodi del film di Griffith: una donna che dondola un neonato, "out of the cradle endlessly rocking": "The pair [...] struggled aparently for some considerable time (the cradle rocking equally to one and oppositely from the other on its law of capture and recapture)" (FW, 81, 33-36 – 82, 1-2).³³⁷

Come si è già visto, lo scrittore gioca sovente con la parola *reel*, la bobina di pellicola che scorre durante la ripresa e durante la proiezione ("reeled the titleroll opposite a brace of girdles in *Silver on the Screen*") (FW, 134, 9-10),³³⁸ associando il suo movimento (in palindromo) a un riso e uno sguardo provocatorio ("He, he, he! At that do you leer, a setting up? [...] But on what do you again leer? I am not leering. I pink you pardons. I am highly sheshe sherious" (FW, 567, 4-5 e 570, 24-25)³³⁹ o più spesso (per antifrasi) alla realtà ("And roll away the reel world, the reel world, the reel world!", "Of course it was downright verry wickred of him, reely

³³⁶ Si veda Th. Burkdall, *Joycean Frames. Film and the Fiction of James Joyce*, cit., pp. 26-27. Potremmo aggiungere anche il già citato *Les Perles de la Couronne* (Tobis-Imperia Film-Cinéas, 1937), un film co-diretto da Sacha Guitry e Christian-Jacque che proprio allo schema ciclico di *Intolerance* si ispira: la storia delle sette perle della corona permette infatti al narratore (lo stesso Guitry) di attraversare tutte le epoche storiche, mentre gli attori incarnano diversi personaggi lontani nel tempo.

³³⁷ Per un'eventuale allusione alla cattedrale dublinese Christ Church si veda M. P. Worthington, *The World as Christ Church, Dublin*, in "A Wake Newslitter", n. s., II, 1, February 1965, p. 5.

³³⁸ Cfr. RFW, 106, 18: "reeled the titleroll opposite a brace of girdles in *Silver on the Screen*". Il riferimento è all'attrice inglese del primo Settecento, Anne Bracegirdle: si veda R. McHugh, *Annotations to "Finnegans Wake"*, cit., p. 134.

³³⁹ Cfr. RFW, 441, 21 e 444, 10-11: "He, he, he! At what do you leer, a setting up? [...] But on what do you again leer? I am not leering. I pink your pardons. I am highly sheshe sherious"

meeting me disguised, Bortolo mio”) (FW, 64, 22-23 e 527, 24-26).³⁴⁰ Al cinema la finzione del teatro o dell’opera lirica si trasforma in un’illusione di realtà grazie alle immagini in movimento,³⁴¹ poichè è proprio il movimento a formare l’essenza dei *movies* e i film raccontano le loro storie fino al canonico (*happy* o *acid*) “*essied anding*” grazie all’incessante “*moving motion*” (FW, 484, 6 e 12): “*The movibles are scrawling in motions, marching, all of them ago, in pitpat and zingzang for every busy eerie whig’s a bit of a torytale to tell.*” (FW, 20, 21-25).³⁴² La bobina che scorre diventa così l’immagine del moto ma anche del tempo che passa e della vita stessa con la sua vicenda sempre uguale (come le *nursery rhymes*) di comico e tragico, amore e dolore, “*a reel of funnish ficts apout the shee*”, “*funny funereels*”, “*This nonday diary, this allnights newseryreel*” (FW, 288, 8-9 e 414, 35 e 489, 35).³⁴³ Televisione e cinema catturano gli eventi e li riproducono più tardi per l’occhio e l’orecchio, unendo alla percezione istantanea al primo quella lineare del secondo, fermando l’istante e permettendo di ripeterlo a volontà quando si è già trasformato in passato, affidandolo alla memoria degli spettatori: “*A halt for hearsake. A scene at sight. Or dreamoneire. Which they shall memorise. By her freewritten Hopely for ear that annalykeses if scares for eye that*

³⁴⁰ Cfr. RFW, 410, 13-14: “Of course it was downright verry vicked of him, reelly, meeting me disguised, Bortolo mio”. Si allude al personaggio del *Barbiere di Siviglia* rossiniano.

³⁴¹ Il tema è svolto magistralmente nel primo e nel quarto capitolo, *Thèses sur le mouvement (premier commentaire de Bergson)* e *L’image-mouvement et ses trois variétés (second commentaire de Bergson)*, di G. Deleuze, *Cinéma 1: L’Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, pp. 9-22 e pp. 83-103.

³⁴² Cfr. RFW, 16, 24-27: “The movibles are scrawling in motions, marching, all of them ago, in pitpat and zingzang, for every busy eerie whig’s a bit of a torytale to tell”. La narrazione fa riferimento ai Whigs e ai Tories.

³⁴³ “*Funny funereels*” si riferisce anche a “a danded ‘reel’” come parte del processo di morte e resurrezione negli antichi riti egiziani. Cfr. M. L. Troy, *Mummeries of Resurrection. The Cycle of Osiris in “Finnegans Wake”*, cit., p. 31

sumns” (FW, 279, 9 – 280, 4).³⁴⁴ Essi funzionano insomma come la macchina ciclica che sta alla base del romanzo (“**the whool of the whaal in the wheel of the whorl**”) (FW, 415, 7-8),³⁴⁵ con la sua cosmica ripetizione del tempo e l’incessante riapparizione dei personaggi in altri panni e altri nomi. Non a caso nel teorema geometrico del capitolo 10 i movimenti circolari degli occhi di Shaun e Shem sono paragonati alle orbite sempre uguali dei pianeti e assimilati al film ovvero alla rotazione di una panoramica, con allusione sessuale al discoprimimento del “**triagonal delta**” (FW, 297, 24) della madre:

“**or hence shall the vectorious readyeyes of evertwo circumflicksrent serclhers never film in the elipsities of their gyribouts those fickers which are returnally reproductiv of themselves. Which is unpassible**” (FW, 298, 14-18).³⁴⁶

Non a caso Joyce, evocando Earwicker come Tolomeo I Soter e il meraviglioso Sardanapalo ma anche i servitori Joe e Kate come figure ricorrenti, ricorda il carattere di ‘mangiarealtà’ che è proprio dello strumento audiovisivo:

“**Doth it not all come aft to you, puritysnooper, in the way television opes longtimes after when Potollomuck Sotyr or Sourdanapplous the Lollapaloosa? The charges are, you will remember, the chances are, you won’t; bit it’sold Joe, the Java Jane, older even than Odam Costollo, and we are recurrently meeting em, par Mahun**

³⁴⁴ Cfr. RFW, 216, 27 – 217, 1-2: “A halt for hearsake. A scene at sight. Or dreamoneire. Which they shall memorise. By her freewritten. Hopely for ear that annalykeses if scares for eye that sumns”.

³⁴⁵ Si allude alle riprese progressive nelle strofe della canzone ottocentesca *The Wild Man of Borneo*: “The wild man of Borneo has just come to town [...] The wife of the wild man [...] The daughter of the wife [...] The dog [...] The tail [...] The hair [...] The flea [...] The whiskers [...] The wind [...]”. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 145.

³⁴⁶ Cfr. RFW, 229, 23-26: “or hence shall the vectorious readyeyes of evertwo circumflickrent serclhers never film in the elipsities of their gyribouts those fickers which are returnally reproductiv of themselves. Which is unpassible”.

Mesme, in cycloannalism, from space to space, time after time, in various phases of scripture as in various poses of sepulture” (FW, 254, 21-28).³⁴⁷

È tuttavia la natura effimera e insieme illusoria della realtà cinematografica, il suo trascorrere nel nulla per ogni volta ricominciare, che corrisponde al motivo più profondo di *Finnegans Wake*: quello che le ultime splendide righe del romanzo e le parole di Anna Livia (“**I am passing out. O bitter ending!**”) (FW, 627, 34-35) fanno risuonare con splendido slancio lirico. Se la letteratura è un film nato dalla penna (“**Pens picture**”) (FW, 617, 22), anche l’esistenza è infatti un’ombra che passa e rapida svanisce come “**the flimsyfilmsies**” (FW, 279, n. 1, 14). E vita e scrittura, come il cinematografo, sono un impalpabile gioco di immagini e suoni, che nel suo monologo finale Anna Livia paragona alle fantasie, ai sogni, ai castelli in aria, “**dreamoneire**”: “**And I’ll be your aural eyeness. But we vain. Plain fancies. It’s in the castles air. My currant bread’s full of sillymottocraft**” (FW, 623, 18-19).³⁴⁸

La *vanitas vanitatum* che risuona nel finale di *Finnegans Wake* ha il suo corrispettivo teorico nelle “**phyllisophies of Bussup Bulkeley**” (FW, 435, 10-11), note a Joyce grazie alla lettura di *An Essay towards a New Theory of Vision* (1709). Già nel terzo capitolo di *Ulysses* il protagonista medita sulla definizione berkeleyana della *res extensa* come una semplice percezione tattile-locomotoria ben distinta dalla percezione visiva (quest’ultima limitata alla luce e al colore); e si sofferma a più riprese sull’analogia fra impressioni visive e linguaggio verbale che il vescovo di

³⁴⁷ Cfr. RFW, 201, 1-7: “Doth all this two way teleopic come aft to you, puritysnooper, as eft it were longtimes offer when Potollomuck Sotyr or Sourdanapplous the Lollapaloosa put back Omega with the beths of alpability? The charges are, you will remember; the chances are, you won’t. We are recurrently meeting em, par Mahun Mesme, in cycloannalism, from space to space, time after time, in various phases of scripture as in various poses of sepulture”.

³⁴⁸ Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 623.

Cloyne aveva posto al centro del suo saggio.³⁴⁹ Berkeley esaminava l'apparenza stabile e naturale del nesso che stringe insieme “the signification of tangible figures by visible figures”,³⁵⁰ e per suggerirne la radicale arbitrarietà (perfettamente parallela a quella che lega ogni parola al suo significato) faceva l'esempio di un inglese che incontri “a foreigner who used the same words with the English, but in a direct contrary signification”.³⁵¹ L'imbarazzo del *native speaker*, in questo caso paradossale, corrisponde a quello di chi cerca di prender coscienza dell'arbitrarietà linguistica:

“Though he endeavour to disunite the meaning from the sound, it will nevertheless intrude into his thoughts, and he shall find it extreme difficult, if not impossible, to put himself exactly in the posture of a foreigner that never learnt the language, so as to be affected barely with the sounds themselves, and not perceive the signification annexed to them.”³⁵²

Come il “foreigner” di Berkeley, come chi tenta di separare “the meaning from the sound”, Joyce realizza in *Finnegans Wake* un gigantesco straniamento del linguaggio e lo trasforma in un oggetto mobile e indeterminato, in un flusso di suoni e in un “**collideorscape**” (FW, 143, 28) di significati che non corrispondono mai esattamente. Le parole del romanzo, al pari delle percezioni visive berkeleyane, sono infatti uno spettacolo affascinante ma fallace, capace di evocare l'universo ma sempre sul punto di dissolversi, trasformandosi in altro come le parvenze di un

³⁴⁹ Si veda P. Vitoux, *Aristotle, Berkeley and Newman* [ma deve essere *Newton*], in “James Joyce Quarterly”, 18, Winter 1981, pp. 161-169.

³⁵⁰ Cfr. G. Berkeley, *An Essay towards a New Theory of Vision*, in Id., *The Works*, collected and edited with prefaces and annotations by A. Campbell Fraser, Oxford, At the Clarendon Press, 1871, vol. I, p. 105.

³⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 47.

³⁵² *Ivi*, p. 108.

miraggio, come le immagini e le parole del cinema.³⁵³ Non a caso, quando Berkeley appare come “archdruid” irlandese nelle ultime pagine del romanzo a dialogare con il colonizzatore cattolico San Patrizio e la sua francescana “greysfriaryfamily” di “monkafellas” (FW, 611, 9-10),³⁵⁴ egli evoca l’illusorietà della vista riducendola alla pura percezione dei colori del prisma:

“Balkelly, archdruid of islish chinchinjos [...] he show along the his mister guest Patholic [...] all too many much illusiones through photoprismic velamina of hueful panepiphanal world spectacurum of Lord Joss, the of which zoantholitic furniture, from mineral through vegetal to animal, not appear to full up together fallen man than under but one photorefection of the several iridals gradationes of solar light, that one which that part of it [...] had shown itself [...] unable to absorbere, whereas for [...] inside true inwardness of reality, the Ding hvad in idself id est, all obiects [...] allside showed themselves in trues coloribus resplendent with sextuple gloria of light actually retained, untisintus, inside them” (FW, 611, 5-24).³⁵⁵

³⁵³ Uno scambio analogo fra sguardo e cinema, legato a una prospettiva ‘dall’alto’, è suggerito nei taccuini: “Nap[oleon] III + perch = film or eye”. Cfr. J. Joyce, *“Finnegans Wake”. A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.1 – VI.B.4*, Prefaced & Arranged by D. Hayman, New York & London, Garland Publishing Inc., 1978, p. 233 (VI.B.3 – 106).

³⁵⁴ Il dialogo è un genere molto frequente in *Finnegans Wake*, come è noto, ma in questo caso non è fuori luogo un rinvio ai *Three Dialogues between Hylas and Philonous*, pubblicati da Berkeley nel 1713.

³⁵⁵ Cfr. RFW, 478, 2-18: “Belkelly, archdruid of islish chinchinjos [...] he show along the his mister guest Patholic [...] all too many much illusiones through photoprismic velamina of hueful panepiphanal world spectacurum of lord Joss, the of which zoantholitic furniture, from mineral through vegetal to animal, not appear to full up together fallen man than under but one photorefectione of the several iridals gradationes of solar light, that one which that part of it [...] had shown itself [...] unable to absorbere, whereas for [...] inside true inwardness of reality, tha Ding hvad in idself id ist, all obiects [...] allside showed themselves in trues coloribus resplendent with sextuple gloria of light actually retained, untisintus, inside them”. “Chinchinjos” rinvia a *chinchin* (*pidgin english per conversare educatamente*) ma anche alla canzone *Chin chin Chinaman* nell’operetta inglese del 1896 *The Geisha. A Story of a Tea House* (libretto di Owen Hall e Harry Greenbank, musica di Sidney Jones, Lionel Monckton e James Phip). Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 169 e p. 178. Una precedente versione del medesimo passaggio è di più agevole decifrazione: “The archdruid Barkeley [...] explained to silent [...] Patrick the [...] illusiones of the colourful world of joss, its furniture, animal, vegetable and mineral, appearing to fallen men under but one [...] reflectionem of the several iridal gradations of solar light, that one which it had been unable to [...] absorbere while for the seer beholding reality, the thing as in itself it is, all objects showed themselves in

San Patrizio coi suoi monaci vestiti in bianco-e-nero (“**niggerblonker [...] shiroscuro blackinwhitepaddynger**”) (FW, 611, 35-36 e 612, 18)³⁵⁶ e Berkeley “**in the his heptachromatic sevenhued septicoloured roranyellgreenlindigan mantle**” (FW, 611, 5-7)³⁵⁷ evocano insomma il contrasto fra una visione stereotipata cieca ai colori e una visione aperta alla molteplicità cromatica dell’universo,³⁵⁸ ma anche (ancora una volta) lo spettacolo cinematografico. Il mondo stesso, “**hueful panepiphanal world**”, è lo “**spectacurum**” che Dio³⁵⁹ offre agli uomini proiettandolo sugli schermi o “**velamina**” della sensazione;³⁶⁰ e non a caso la pagina joyciana si conclude con un triplice omaggio al Dio del Diluvio e di Giona, signore dell’arcobaleno fenomenico (“**Greatest Great Balenoarch**”) e unico garante delle immagini e dei suoni che appaiono agli uomini (“**sound sense sympol**”) (FW, 612, 27-28).³⁶¹ Anche la letteratura del resto, come i suoni e le immagini del mondo, proietta i suoi segni su uno schermo bianco e Joyce lo indicava già in *Proteus*,³⁶² evocando proprio il velo fenomenico di Berkeley e la sua teoria dell’invisibilità della distanza:

their true [...] coloribus, resplendent with sextuple [...] gloria of the light actually [...] retained within them” (cfr. J. Joyce, *A First-Draft Version of “Finnegans Wake”*, cit., p. 279).

³⁵⁶ Si veda W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, cit., pp. 319-320.

³⁵⁷ Cfr. RFW, 478, 2-3: “in the his heptachromatic sevenhued septicoloured roranyellgreeblindigan mantle”.

³⁵⁸ Questa lettura, in chiave politica e razziale, suggerisce V. J. Cheng, *White Horse, Dark Horse. Joyce’s Allhorse of Another Color*, cit., pp. 125-126.

³⁵⁹ Nella coloritura *pidgin english* delle parole di Berkeley, “**Lord Joss**” associa il Signore cristiano alla Divinità cinese.

³⁶⁰ Cfr. G. Berkeley, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* (1^a ed. 1710), in Id., *The Works*, cit., vol. I, p. 172: “The ideas imprinted on the Senses by the Author of nature are called *real things*”.

³⁶¹ Su questo passo si veda P. Vitoux, *Aristotle, Berkeley and Newman* [ma deve essere *Newton*], cit., pp. 172-174.

³⁶² Forse riecheggiando l’Indovinello Veronese del secolo VIII: “Se pareba boves, alba pratalia araba et albo versorio teneba et negro semen seminaba”.

“Who ever anywhere will read these written words? Signs on a white field. Somewhere to someone in your flutiest voice. The good bishop of Cloyne took the veil of the temple out of his shovel hat: veil of space with coloured emblems hatched on its field. Hold hard. Coloured on a flat: yes, that’s right. Flat I see, then think distance, near, far, flat I see, east, back. Ah, see now! Falls back suddenly, frozen in stereoscope. Click does the trick. You find my words dark. Darkness is in our souls do you not think?”³⁶³

La realtà e la scrittura prendono vita e prospettiva unicamente sullo schermo del pensiero, nella sala oscura della coscienza, non solo perché *esse est percipi* ma anche perché quello cinematografico (il “click” del proiettore, l’effimero flusso dei fantasmi)³⁶⁴ è uno dei principali modelli dell’espressione joyciana. Se lo scrittore già dichiarava in una lettera del 1924: “whenever I am obliged to lie with my eyes closed I see a cinematograph going on and on and it brings back to my memory things I had almost forgotten”;³⁶⁵ Anna Livia può concludere: “I’ll close me eyes. So not to see” (FW, 621, 29).

Ricordiamo che in uno dei taccuini Joyce trascrive il placito capuano del secolo X, primo documento della lingua italiana. Si veda J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.21 – VI.B.24*, cit., p. 316 (VI.B.23 – 126).

³⁶³ Id., *Ulysses*, cit., p. 40.

³⁶⁴ Per una lettura in chiave fotografica di questa pagina si veda L. E. J. Hornby, *Visual Clockwork: Photographic Time and the Instant in “Proteus”*, cit., pp. 58-60.

³⁶⁵ Cfr. J. Joyce, *Letters*, cit., vol. I, p. 216 (lettera a Harriet Shaw Weaver del 27 giugno 1924). Il tema della cecità, non solo per ragioni autobiografiche, è uno dei più importanti in *Finnegans Wake* (si veda J. Gordon, “*Finnegans Wake*”: *a Plot Summary*, cit., p. 85 e pp. 270-271) ed è già presente in Id., *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, cit., p. 101: “W [scil. Woman] drawn to a blind man, to see behind closed eyes (Bluebeard), to give helping hand (woman’s), to pity him who cannot see”. Lo spunto di partenza è la meditazione di Bloom sul giovane cieco incontrato per la strada (si veda Id., *Ulysses*, cit., pp. 148-149), ma l’allusione a “Bluebeard” sembra rinviare alla *pièce* simbolista di Maurice Maeterlinck *Ariane et Barbe-bleu* (1899, musicata da Paul Dukas nel 1907): “je vois, les yeux fermés”, esclama Ariane nel secondo atto, quando rompe la finestra della prigione ed è accecata dalla luce (cfr. M. Maeterlinck, *Œuvres*, édition établie et présentée par P. Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, vol. III, p. 28).

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS



Recensione / Review

Ruth Finnegan, *Why Do We Quote? The Culture and History of Quotation*, Cambridge, Open Book Publishers, 2011, pp. 330, £ 15.95 (Digital £ 5.95)

Dopo essersi occupata di storia orale, antropologia cognitiva, linguaggi non verbali ed estetica della ricezione, Ruth Finnegan torna ad affrontare una delle nozioni che ormai da diversi anni sembrano riproporsi in maniera intermittente, non solo nei suoi contributi universitari, ma anche e soprattutto in quegli interventi di carattere più manifestamente divulgativo, che scandiscono da sempre la sua carriera di studiosa, rappresentando una sorta di corollario delle pubblicazioni accademiche propriamente dette.¹ A discapito di quello che potrebbero immaginare quanti seguono da tempo il suo lavoro, non si tratta della citazione intesa quale stratagemma attraverso cui riattualizzare – per mezzo di un artificio retorico spesso codificato come tale – frammenti di un'allocuzione esogena, volta ad incidere sul tessuto diegetico di assegnazione. Le ragioni che stanno all'origine della sua ultima fatica editoriale vanno cercate piuttosto nella necessità d'indagare il concetto di prestito, in rapporto alla

¹ Si veda R. Finnegan, *Literacy and Orality: Studies in the Technology of Communication*, Oxford, Blackwell, 1988; Id., *Communicating: The Multiple Modes of Human Interconnection*, Abingdon, Routledge, 2002; Id., *Thoughts and Reflections on Language, Literature and Performance*, Milton Keys, Callender Press, 2012.

sua duplice accezione di ‘trasferimento’ e, in ambito più specificamente linguistico, ‘assimilazione’.

Sin dalle primissime pagine di *Why Do We Quote?* è ovvio che l’obiettivo di chi scrive è anche di proporre – tramite una parabola argomentativa inevitabilmente metonimica – una sorta di fenomenologia della citazione atta a ridefinire modi e luoghi del citare, come a voler ritrovare il senso di un gesto atavico, i cui risvolti guadagnerebbero ad essere considerati in un’ottica diacronica e transnazionale. Ciò detto, l’autrice non tarda a precisare che ad interessarla sono i motivi, più che le occorrenze; in altri termini e per riprendere un’idea già espressa dal titolo,² i ‘perché’ più dei ‘come’. In fondo, se traslare messaggi vuol dire appropriarsene, rischiando consapevolmente di travisarne il significato, non rimane che domandarsi come mai un simile atto di risemantizzazione delle parole altrui sembri non saper prescindere da un vero e proprio bisogno di risemantizzazione della realtà circostante; se ibridare assiomi desunti da fonti tanto varie quanto eterogenee vuol dire far ricorso ad un bagaglio di eredità condivise, non resta che chiedersi a quando risalga l’odierna disinvoltura nei confronti di lasciti non di rado collettivi, e da dove provenga quel desiderio – apparentemente innato – di reiterarne (talora addomesticarne) ogni eventuale reimpiego.

Lungi dal costituire lo spunto per una digressione solo intellettuale, nel volume della Finnegan questi interrogativi servono sia ad introdurre una serie di postulati teorici, sia ad aprire una lunga parentesi di natura dichiaratamente soggettiva. Seppur sorprendente, quest’ultima permette, da un lato, di ancorare le ricerche esposte ad un ventaglio di considerazioni delle quali ciascuno può fare l’esperienza diretta, dall’altro, di estenderne il

² Volutamente identico a quello del saggio pubblicato dal giornalista britannico Nigel Rees nel lontano 1989 (London, Blandford).

grado di attendibilità, prima ancora di avvalersi del metodo della dissertazione. Confutando qualsiasi forma di razionalismo filosofico fondata sul solo incedere speculativo, una tale organizzazione dei contenuti allude, sul piano della macrostruttura, oltre che all'approccio sperimentale delle scienze esatte, anche ed in particolare alla scrupolosità di certe pratiche etnografiche. Il paradosso è che questo accada in virtù di un *excursus*, certo fondato, sotto ogni punto di vista plausibile, e tuttavia costellato di riferimenti autobiografici, di episodi che rimandano, in maniera niente affatto sottintesa, al trascorso individuale dell'istanza enunciatrice.

Esprimendo una sincera fascinazione per il proprio oggetto di studio, l'io narrante³ interviene rivolgendosi al lettore, evocando aneddoti tutt'altro che aneddotici e facendo di quelli che in un'opera di finzione si chiamerebbero 'motivi mobili' il pretesto per suggerire riflessioni di ampio respiro. Se la scrittura è agile, di facile accesso, i ragionamenti che veicola lo sono altrettanto. Essi traducono l'esigenza di giustificare le analisi presentate sulla base di dati anche – ed in larga misura – empirici, per non correre il rischio di fare il contrario: ovviare, cioè, ai problemi sollevati, riducendone l'esame ad una sterile rassegna di rapporti di causa-effetto. A ben guardare, è in questa prospettiva che vanno intesi gli sforzi dell'autrice, sempre attenta a far sì che 'spiegare' non diventi 'banalizzare', e 'approfondire' complicare più del dovuto; è a cominciare da queste ed altre intenzioni che vanno interpretati i suoi assidui mutamenti di registro, sovente preposti ad una riconfigurazione degli enunciati in chiave deliberatamente polisemica e, di conseguenza, multidirezionale.

³ Non senza ricordare le *je-enfant* di Antoine Compagnon, a sua volta palesemente barthesiano: cfr. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, pp. 15-17. Questo libro è una delle pochissime fonti in lingua francese presenti nella pur fornita bibliografia della Finnegan.

Sì, perché quello che conta, in *Why Do We Quote?*, non è tanto difendere una tesi, ma fare un bilancio delle tesi esistenti in materia di propensione all'utilizzo dei prestiti discorsivi, nel tentativo, da una parte, di passare al vaglio quelle che meglio possono essere difese, alla luce di un esercizio maturato sul campo, in contesti professionali che tendono a valorizzare, se non addirittura a richiedere questo tipo di espedienti; dall'altra, di mettere in evidenza quelle che invece, malgrado la loro supposta compiutezza interna, paiono non poter reggere alla prova dei fatti. Il capitolo iniziale è chiaro in merito: accampata ogni pretesa di esaustività, l'importante diventa – osserva la Finnegan – ricominciare dal presente, dai percorsi di ciascuno, dalle circostanze che, nel quotidiano, sembrano spingere chiunque a cercare parole che *non* gli appartengono, per farne il vettore di memorie che *vogliamo* possano appartenerci.⁴ Così, articolato intorno a quattro movimenti, il libro prende le mosse da una vasta campionatura di prestiti contemporanei, tutto sommato abbastanza ingenui, dunque privi di sovrastrutture, per poi trattare, progressivamente, di palinsesti, attribuzioni autoriali difficilmente praticabili, sociologia dei processi comunicativi e influenza delle nuove tecnologie sulle modalità d'ibridazione dei paradigmi culturali dominanti.

Di derivazione foucaultiana, l'impianto generale permette anche ai non specialisti di accedere senza mediazione alcuna all'osservazione dei supporti. Questi vanno dalle corrispondenze private di oggi ai manoscritti medievali della Bibbia – glossati dai copisti e qualificabili come dei veri e propri ipertesti *ante litteram* –, altalenando da un'epoca all'altra, quasi a dover insistere sulle linee di continuità, per contestare le innumerevoli cesure che nella maggior parte dei manuali di scuola rischiano – direbbe

⁴ Si veda R. Finnegan, *Why Do We Quote? The Culture and History of Quotation*, Cambridge, Open Book Publishers, 2011, p. 11.

Jacques Le Goff – di appianare pericolosamente il divenire storico.⁵ Corredato da una notevole quantità d'illustrazioni – la cui definizione anastatica è sempre di ottimo livello – *Why Do We Quote?* non si limita quindi a 'rinviare'; esso integra, laddove è fattibile, i documenti raccolti, nel loro aspetto d'origine. Inutile sottolineare il valore simbolico e la carica politica di una tale *démarche*, inevitabilmente metaletteraria, intelligentemente autoriflessiva.

GUIDO FURCI

⁵ Si veda J. Le Goff, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?*, Paris, Seuil, 2014, *passim*.



Recensione / Review

***Da un genere all'Altro. Trasposizioni e riscritture nella letteratura Francese*, a cura di Daniela Dalla Valle, Laura Rescia, Monica Pavesio, Roma, Aracne, 2012, pp. 401, €19**

L'ouvrage *Da un genere all'Altro. Trasposizioni e riscritture nella letteratura Francese* dirigé par Daniela Dalla Valle, Laura Rescia et Monica Pavesio est le résultat du colloque qui s'est déroulé à Turin du 17 au 19 novembre 2010 et qui a mis au centre du débat et des interventions la littérature du XVII^e siècle français en y greffant un sujet particulièrement en vogue à cette époque, c'est-à-dire le contact, les reprises de textes, de thématiques déjà présentes dans d'autres littératures et leur transformation à des fins différentes dans le contexte de la littérature française. Si le point de départ, comme le souligne Daniela Dalla Valle dans sa présentation, est le XVII^e siècle français, l'horizon s'est élargi et l'ouvrage convoque la pratique de la réécriture et de la transposition littéraire à travers d'autres siècles (Le Moyen-Âge, la Renaissance, les XVIII^e, XIX^e, XX^e siècles) pour permettre ainsi "une utile comparaison par rapport à des sections et à des dimensions chronologiques différentes".¹

¹ Cf. D. Dalla Valle, *Presentazione*, dans *Da un genere all'Altro. Trasposizioni e riscritture nella letteratura Francese*, a cura di D. Dalla Valle, L. Rescia, M. Pavesio, Roma, Aracne, 2012, p. 10.

Lionello Sozzi dans *La Fenice : Storie, poemi, poesie* s'interroge sur le mythe du Phénix et sur la signification qu'il assume selon le genre dans lequel il s'inscrit. Sozzi, à travers une analyse attentive, reconstitue le traitement du mythe depuis Hérodote, en passant par Tacite, Ovide, Lactance, Pietro Metastasio pour arriver jusqu'à Jacques Prévert, Paul Éluard et Yves Bonnefoy et souligne les particularités, les divergences qui émergent. Sans oublier les constantes dont une en particulier qui semble se manifester dans tous les genres, celle de la métamorphose, du passage, de la transformation qui permet au sujet de s'élever vers une plus haute dimension.²

Pierre Tordjman examine les *Dialogues* de Platon et dans cet ensemble désormais considéré comme "la première œuvre qui revendique le nom de la philosophie",³ il s'intéresse aux moments où les textes affrontent la problématique des genres et de leurs différences. Tout discours sur les genres nécessite une remise en contexte culturel que Tordjman met au point de façon synthétique mais en offrant une base solide sur laquelle va s'appuyer son raisonnement. La naissance de la prose, qui s'oppose à la poésie, ne donne pas lieu à un genre unique mais au contraire propose deux résultats qui se fondent sur deux conceptions opposées du texte. Nous aurions donc "deux types de prose, l'une s'attachant aux faits comme contenu du discours, l'autre aux effets du discours".⁴ La richesse des *Dialogues* pour lesquels Platon choisit la forme écrite tient au foisonnement des genres présents dans l'œuvre : pastiche d'une oraison funèbre, parodie et critique de l'éristique sophistique, recours au mythe, parodie des lettrés. Tordjman consacre une partie de son étude à

² Voir L. Sozzi, *La Fenice: Storie, poemi, poesie*, ibidem, pp. 17-30.

³ Cf. P. Tordjman, *Petite archéologie platonicienne du genre et de sa différence*, ibidem, p. 32.

⁴ Cf. ibidem, p. 35.

la réflexion sur la critique platonicienne de la poésie, une forme sur laquelle Platon s'est toujours prononcé avec sévérité.

À partir de l'apologue de Giovanni Boccaccio *Certamen paupertatis et fortune* qui axe son discours sur le fait que l'homme est responsable de ses propres déboires, Giovanni Matteo Roccati conduit un minutieux travail sur son adaptation théâtrale *Moralité de Fortune et Povreté*. Il insiste sur les mécanismes qui charpentent les deux genres en question ainsi que sur les rouages qui sous-tendent la transposition d'un genre à un autre mais souligne également le glissement du texte théâtral vers une réflexion plus ample et détournée par rapport au texte source où s'insèrent des éléments absents dans l'apologue latin. Les observations que Roccati avancent, dans le passage des genres, s'articulent autour des suppressions et des ajouts que l'auteur de la pièce a effectués. L'aspect qui est mis en évidence est l'amplification de l'apologue boccacien à travers la multiplication des personnages et des sujets de conflits qui fait de la pièce française une œuvre plus prolixe mais aussi bien plus complexe.⁵

Paola Cifarelli se penche sur le *Petit Livre d'amour* de Pierre Sala pour souligner comment ce texte du début du XVI^e siècle est à la fois la transposition de textes antérieurs mais aussi et surtout la concrétisation du passage, à l'intérieur même du texte, du genre lyrico-courtois au genre satirique et moralisant dans la lignée du style de la littérature anticuriale. Cifarelli, dans la partie finale de son intervention, en partant d'une phrase écrite par une main inconnue sur la dernière page du manuscrit, insère

⁵ Voir G. M. Roccati, *Du récit au dialogue, du latin au français: du "Certamen paupertatis et fortune" (Boccace, "De casibus", Livre III) à la "Moralité de Fortune et Povreté"*, ibidem, pp. 47-67.

également ce livret dans un autre genre, celui de l'énigme, en retraçant les affinités formelles qui le définissent.⁶

Eva Grosso interpelle le mythe de Didon dans la tragédie de la Renaissance, un sujet qui va éveiller un intérêt significatif dans tout le théâtre européen surtout dans la deuxième moitié du XVI^e siècle. La reprise du mythe virgilien, comme le souligne Grosso, est à attribuer, au départ, à trois auteurs italiens Alessandro Pazzi de' Medici, Giambattista Giraldi Cinzio et Ludovico Dolce (ils publièrent respectivement *Dido in Cartagine* 1524, *Didone* 1543, *Didone* 1547) dans la première partie du siècle qui en inaugurèrent le succès. À ces textes l'auteur en ajoute deux autres, la tragédie de Christopher Marlowe *Dido Queene of Carthage* et celle de Étienne Jodelle *Didon se sacrifiant* datée de 1555. Le corpus ainsi défini, Grosso se concentre sur un passage clé de l'*Énéide* de Virgile, le dialogue d'adieu entre Didon et Énée au moment où ce dernier va quitter Carthage. Cette étude s'attache à démontrer la proximité de ces cinq tragédies avec le poème de Virgile non seulement du point de vue du déroulement de l'action, du ton, de la dimension poétique tout en soulignant que l'épisode cité chez Virgile s'insère à l'intérieur d'un dessein bien plus vaste alors que les textes des auteurs de la Renaissance ne s'occupent que de la figure mythique de Didon et en font le noyau de leur tragédie.⁷

Michele Mastroianni se charge d'enquêter sur les répercussions des débats concernant le mariage postérieurs au Concile de Trente qui se dessinent dans la transposition théâtrale intitulée *Bradamante* que Robert Garnier effectue du texte de Ludovico Ariosto *L'Orlando Furioso*. Cette analyse révèle la distance idéologique et morale entre les deux œuvres qui,

⁶ Voir P. Cifarelli, *Dall'omaggio d'amore alla satira anticortese : il "Petit Livre d'amour" di Pierre Sala*, ibidem, pp. 69-82.

⁷ Voir E. Grosso, *L'addio tra Enea e Didone nella tragedia rinascimentale*, ibidem, pp. 83-99.

bien souvent, partant d'un même point de vue, s'éloignent quand il s'agit d'en définir les tenants et aboutissants.⁸

Daniela Mauri à travers une analyse approfondie de trois œuvres de Béroalde de Verville, *Les Aventures de Floride*, *La Pucelle d'Orléans*, *L'Histoire véritable ou le voyage des Princes Fortunez*, retrace la présence des influences de la tragi-comédie pastorale dans ces romans bien que ces derniers n'appartiennent pas à la catégorie du roman pastoral. Tout en se démarquant du domaine théâtral, les textes examinés laissent apercevoir en filigrane des éléments typiques du genre qui sont toutefois utilisés de façon très personnelle de la part de l'auteur qui les modifie et les adapte aux situations présentes dans les œuvres narratives : récurrences de certaines thématiques (rapport entre honneur et amour), épisodes typiques de la tragi-comédie pastorale qui se déroule dans un lieu isolé de tout où les bergers par leur chant louent le charme des protagonistes, personnages de femmes idéales et chasseresses. Le monde pastoral considéré inférieur par l'auteur est toutefois amplement utilisé lorsqu'il sert aux démonstrations que son œuvre veut fournir.⁹

L'étude de la traduction en prose de *L'Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo par François de Rosset est l'occasion pour Marcella Leopizzi de s'interroger sur les raisons qui poussent les auteurs à traduire des œuvres étrangères au cours de la période baroque. Si la traduction de Rosset conserve le sens général du texte source, les critiques sont unanimes pour souligner le manque d'adhésion, les pertes concernant notamment le rythme, la musicalité qu'implique le choix d'une traduction en prose. Il faut également considérer, selon Leopizzi, le rôle de la traduction à cette époque

⁸ Voir M. Mastroianni, *Una trasposizione francese dell'Ariosto alla luce di un dibattito post-tridentino*, ibidem, pp. 101-110.

⁹ Voir D. Mauri, *Elementi pastorali in alcuni romanzi di Béroalde de Verville*, ibidem, pp. 111-128.

qui est avant tout “un acte de familiarisation de l’autre, de contre-dépaysement, qui doit procéder par équivalences”;¹⁰ voilà pourquoi on choisit le plus souvent, et c’est le cas de Rosset, d’adapter le texte source aux goûts et aux tendances du lectorat. Le changement de la structure du poème de Boiardo et l’ajout de parties qui n’apparaissent pas dans le texte source (insertion d’une *Épître, Au lecteur, Extrait de privilège au Roi*) permettent à Leopizzi toute une série de réflexions visant à ne pas circonscrire le texte de Rosset uniquement dans le domaine de la traduction mais à y reconnaître un texte hybride où Rosset, auteur d’une production romanesque, s’applique à garder son public et à chanter son entourage pour des fins qui vont au-delà de la diffusion du poème italien.

Giorgietto Giorgi convoque le roman héroïque de l’âge baroque et identifie dans ce genre qui associe fiction romanesque et épopée certains traits communs qui le relie à d’autres sous-genres narratifs remontant non seulement à l’antiquité classique mais aussi au Moyen-âge et à l’âge moderne. D’après Giorgi il opère une sorte de synthèse de certaines caractéristiques des œuvres précédentes mais ouvre aussi la voie à la production narrative de la deuxième moitié du siècle.¹¹

L’article de Gabriella Bosco n’analyse pas le passage d’un genre à un autre mais se concentre sur le débat qui anime les préfaces des épopées françaises tout au long du XVI^e siècle. Au cours de ce moment crucial pour l’histoire du genre, les auteurs introduisent leurs œuvres par des paratextes extrêmement riches et fournis qui tendent à souligner comment l’épopée chrétienne évolue du mythe vers la vérité historique, du mythe à l’histoire et donc au réel. Deux générations d’auteurs au fil du siècle accompagnent

¹⁰ Cf. M. Leopizzi, *Rosset traduit en prose. “L’Orlando innamorato” de Boiardo*, ibidem, p. 139.

¹¹ Voir G. Giorgi, *Dall’epopea greco-latina al romanzo eroico-galante dell’età barocca*, ibidem, pp. 145-156.

ce changement en fournissant une réflexion théorique qui prend toutefois amplement sa source dans la production et les écrits du Tasse sans que ce dernier soit cité, allant même jusqu'à critiquer des positions qui sont ensuite reprises. Gabriella Bosco démontre bien à travers une brillante étude des textes comment Georges de Scudéry, l'abbé Charles Cotin, Marc Antoine Durant, Louis Le Laboureur, Jean Desmarets de Saint-Sorlin puisent abondamment, pour étayer leur démonstration théorique, dans un passage des *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico* de Torquato Tasso en pillant véritablement une notion fondamentale pour l'évolution du genre épique : l'idée de plaisir liée à la poésie.¹²

La transposition d'un sujet littéraire d'un roman (*Antiope* de Guérin de Bouscal) à une tragi-comédie (*Thésée ou le Prince reconnu* de Puget de La Serre en prose) est analysée par Chiara Mainardi qui, en s'appuyant sur les théories élaborées par Gérard Genette dans *Palimpsestes* ainsi que sur des exemples appropriés, conduit un travail attentif et approfondi à la fois sur le roman en question et sur la pièce de Puget de La Serre pour chercher à démontrer comment cette dernière est une réduction d'*Antiope* et se conforme ainsi aux impératifs du genre théâtral.¹³

Vittorio Fortunati s'intéresse, quant à lui, au *Moyse sauvé*, poème biblique de Marc-Antoine de Saint-Amant. Il s'applique, dans un premier temps, à mettre en évidence les problèmes communs qui se posent aux auteurs qui au XVII^e siècle se mesurant à l'épopée chrétienne et qui reconnaissent devoir tenir compte d'un texte source (dans ce cas précis le livre de l'*Exode*) faisant autorité et qu'ils sont tenus à respecter. En se basant sur les déclarations de Saint-Amant dans sa préface (qui décalquent

¹² Voir G. Bosco, *Il dibattito di genere nelle prefazioni epiche secentesche*, ibidem, pp. 157-171.

¹³ Voir C. Mainardi, *Dal romanzo alla tragicommedia. Il passaggio di genere dall' "Antiope" di Guérin de Bouscal al "Thésée ou le Prince reconnu" di Puget de La Serre*, ibidem, pp. 173-186.

bien des propos théoriques qui reviennent chez les auteurs du genre), Fortunati prend en considération non seulement l'œuvre dans son ensemble mais il affronte également, dans des extraits choisis, les libertés qui relèvent d'un exercice d'amplification que l'auteur du *Moyse sauvé* s'est accordé et qui touchent essentiellement les épisodes que Fortunati définit "historiques".¹⁴ Malgré les bonnes intentions de la préface, les passages plus proprement théologiques ne sont pas indemnes d'un certain remaniement fantaisiste.

La période de la littérature française qui va de 1640 à 1660 est retenue comme étant la plus perméable aux sujets provenant de la péninsule ibérique. À ce propos Simona Munari s'intéresse tout particulièrement aux contaminations des genres entre le théâtre espagnol et la production en prose française et notamment dans les *Nouvelles héroïques et amoureuses* (1657) de François Le Métel de Boisrobert. Pour ce dernier, et d'autres auteurs comme Antoine Le Métel d'Ouille, Paul Scarron et Thomas de Corneille, il s'agit de reprendre et d'assimiler des sujets en les éloignant le plus possible de leurs sources.¹⁵ L'article *Al crocevia tra i generi* de Monica Pavesio interpelle les années immédiatement successives pour souligner l'intérêt encore soutenu des créateurs et du public pour ce type de sujets. Une analyse ponctuelle des sources de la nouvelle *Ne pas croire ce qu'on voit* permet à Pavesio de ne pas lier directement le texte de Boursault à une source théâtrale espagnole mais plutôt à la réécriture de deux *comedias* espagnoles de la part de Thomas de Corneille : *Les engagements du Hasard*. C'est donc à partir de ce dernier texte que Edme Boursault va effectuer la transposition romanesque dans le sous-genre narratif de la

¹⁴ Voir V. Fortunati, *Rispetto della fonte e libertà creativa nel "Moyse sauvé" di Saint-Amant*, ibidem, pp. 187-197.

¹⁵ Voir S. Munari, *Intersezioni di genere nelle "Nouvelle héroïques et amoureuses" di Boisrobert (1657)*, ibidem, pp. 199-214.

nouvelle *l'histoire galante*. Pavesio procède ainsi à une étude qui révèle, dans l'usage de la réécriture en prose qui permet l'intervention d'un narrateur, la volonté de marquer l'écart entre les deux cultures où la réalité espagnole, dans le cas de Boursault, est tachée d'in vraisemblance et ridiculisée.¹⁶

La contribution de Marco Lombardi, *I Memorabilia in scena : il caso di Antioco e Stratonica*, sonde le vaste kaléidoscope des adaptations théâtrales, musicales, picturales, qu'a engendré l'*exemplum* d'Antiochus et Stratonice depuis l'Antiquité jusqu'au projet de tragédie élaboré par Paul Valéry. Le texte de Valère Maxime, bref et essentiel, a tout particulièrement sollicité les dramaturges du XVII^e siècle pour lesquels réussir à développer un sujet extrêmement concis dans le cadre de la tragédie classique a constitué un véritable défi. Marco Lombardi toutefois ne se limite pas à examiner ce passage de genre dans un siècle donné, il étend sa réflexion au domaine de l'opéra *Antiochus et Stratonice* de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1792), jusqu'à l'époque contemporaine avec la *Stratonice* de Valéry.¹⁷

Valeria Pompejano s'attache à analyser l'utilisation faite par Jean Racine dans l'écriture de *Bajazet* d'épisodes présents dans *Floridon ou l'amour imprudent* de Jean Regnault de Segrais. Dans ce cas, la tragédie racinienne se nourrit d'un genre, le roman, considéré à l'époque un genre mineur par rapport à la production dramatique et ouvre la voie à une transformation capitale pour l'histoire des genres en littérature. En allant chercher ses sources et son inspiration dans le roman, la tragédie racinienne inaugure un processus qui ouvre sur la modernité, sur un nouveau contexte

¹⁶ Voir M. Pavesio, *Al crocevia tra i generi: il romanzo "Ne pas croire ce qu'on voit. Histoire espagnole" di Edme Boursault*, ibidem, pp. 229-244.

¹⁷ Voir M. Lombardi, *I Memorabilia in scena : il caso di Antioco e Stratonica*, ibidem, pp. 245-258.

où peu à peu la tragédie classique, en subissant des transformations successives, cédera le pas au drame du XIX^e siècle.¹⁸

La thématique des effets négatifs du pouvoir absolu et ses rapports avec la sphère individuelle est au centre de la production de Marie-Catherine de Villedieu. Giorgio Sale se concentre essentiellement sur deux textes de l'auteur, une tragi-comédie datant de 1665 *Le Favory* et le roman *Les Exilez*, et nous montre comment, en tenant compte du contexte politique (la disgrâce du ministre Nicolas Fouquet) et culturel au cours duquel ils ont vu le jour (à plus de dix ans d'intervalle ce contexte a changé) Madame de Villedieu opère des choix de genres différents ; on passe d'une œuvre théâtrale où le climat s'avère plus positif, grâce à la figure d'un monarque magnanime, juste et équilibré à une œuvre romanesque beaucoup plus articulée, riche de personnages inventés, d'histoires secondaires, présentant de multiples clés de lecture. Si le texte théâtral se termine par un ordre et une harmonie retrouvée qui épargne la figure du monarque, Sale insiste sur la réécriture d'un événement historique dans un texte narratif dont le final incertain et nébuleux souligne le changement, le renforcement et l'intransigeance du pouvoir monarchique.¹⁹

Jean de La Fontaine, l'un des auteurs majeurs du XVII^e siècle, est au centre de trois études : la première de Federico Corradi s'attache aux références des *Géorgiques* de Virgile dans les deux derniers livres des *Fables* ; dans la deuxième Dario Cecchetti, à travers l'analyse du conte *Les Oies du frère Philippe*, souligne comment le texte de La Fontaine, en partant d'une claire matrice boccacienne, produit une transmodalisation qui

¹⁸ Voir V. Pompejano, *Da Floridon a Bajazet. Prove di modernità*, ibidem, pp. 215-228.

¹⁹ Voir G. Sale, *Madame de Villedieu al crocevia di diverse concezioni estetiche. Tradizione e riscrittura di una tematica ossessiva da "Le Favory" (1665) a "Les Exilez" (1672-1678)*, ibidem, pp. 261-275.

ne se limite pas au simple passage de la prose en vers mais s'enrichit également de traditions différentes mais voisines.²⁰

La dernière témoigne la fréquentation assidue de l'*Astrée* de la part du fabuliste. Une fréquentation assidue qui a donné lieu à de véritables réécritures dans *Les Amours de Psyché et Cupidon* et dans l'opéra l'*Astrée*. Jole Morgante se propose de dépasser les critiques souvent négatives faites à La Fontaine par ses contemporains mais aussi par des lecteurs plus modernes à propos de cette "nostalgie"²¹ de l'*Astrée* considérée comme une faiblesse de La Fontaine, pour saisir les véritables intentions qui ont présidé à la transposition de l'*Astrée* dans un genre autre. En particulier, le recours au genre pastoral voulu par La Fontaine dans son adaptation indique le choix d'un ton mineur, le désir de donner vie à un idéal de paix et d'harmonie en réponse au fracas des guerres qui ont caractérisé le siècle de Louis XIV et que d'autres artistes de cour, pour ne citer que Lulli, ont amplement contribué à glorifier.

Antonella Amatuzzi évoque l'apparition sur les planches, à la fin du XVII^e siècle, d'un nouveau spectacle "la fable en comédie"²² qui unit deux genres majeurs de l'époque. Elle insiste sur les stratégies que les auteurs utilisent pour réussir à dépasser la rigidité des genres convoqués et offrir au public un spectacle novateur.

Les Aventures de Télémaque de François Fénelon est défini par Benedetta Papisogli comme un "palimpseste de genres",²³ ces derniers n'y

²⁰ Voir F. Corradi, *La Fontaine e l'ipotesto virgiliano: il modello delle "Georgiche" negli ultimi libri delle "Fables"*, ibidem, pp. 277-287 et D. Cecchetti, *La Fontaine legge Boccaccio, ovvero l'estetica dell'adattamento*, ibidem, pp. 289-316.

²¹ Voir J. Morgante, *La presenza dell'"Astrée" nell'opera di La Fontaine*, ibidem, pp. 317-331.

²² Voir A. Amatuzzi, *Quando la fable passe au théâtre : les 'fables en comédie' d'Edme Boursault et d'Eustache Le Noble*, ibidem, pp. 333-347.

²³ Voir B. Papisogli, *Il "Télémaque" di Fénelon alla confluenza dei generi*, ibidem, pp. 349-362.

sont qu'allusifs, indirects, voilés, inscrits en filigrane et les critiques qui se sont penchés ces vingt dernières années sur ce texte n'ont cessé de dénicher des genres ou des sous-genres qui complètent à chaque fois les dimensions de l'œuvre. L'article organise sa réflexion, en partant du passage dans l'œuvre de Fénelon du poème à la prose, sur la définition du texte comme "poème en prose"²⁴ et déploie son attention sur les aspects moins évidents qui auraient poussé cet auteur à rédiger en prose.

L'étude de Aurelio Principato enjambe le XVII^e siècle et nous conduit dans la deuxième moitié du XVIII^e pour nous faire part non pas tant des réécritures ou des transpositions concernant le passage du roman au théâtre ou vice-versa mais plutôt d'une interpénétration entre les deux genres qui révèle une nouvelle idée de théâtre théorisée par Denis Diderot. De son côté le roman, au-delà de la multiplicité des techniques narratives qu'il met à profit, cherche à mettre en pratique des expérimentations dont le théâtre est le premier interlocuteur.²⁵

L'adaptation du roman de John William Polidori *The Vampyre, A Tale* de la part de Charles Nodier en un mélodrame où les apports inédits minent de l'intérieur un genre à bout de souffle, est le point de départ pour une caractérisation du mélodrame romantique qui transpose, non sans difficultés, privations et appauvrissement des romans dont il est tiré. Chiara Bongiovanni dans la deuxième partie de l'article (la première étant rédigée par Mariolina Bertini) insiste sur l'importance de l'adaptation de grands romans de l'époque comme *Les Mystères de Paris* vu que le genre romanesque confère à ce sous-genre théâtral un regain de nouveauté grâce

²⁴ Cf. *ibidem*, p. 352.

²⁵ Voir A. Principato, *L'osmosi tra romanzo e teatro alla fine del XVIII secolo*, *ibidem*, pp. 363-375.

à une grande richesse thématique et à un grand répertoire diégétique dont il est porteur.²⁶

Paola Carmagnani clôt le volume en centrant ses propos sur l'écriture francophone postcoloniale de la fin du XX^e siècle et plus précisément sur une littérature qui reste encore peu connue : la littérature polynésienne. C'est dans ce contexte culturel qu'elle interroge la notion d'hybridité qui nourrit la production postcoloniale. Le roman de Chantal Spitz, *L'île des rêves écrasés* (1991), fournit le support qui lui permet d'enquêter sur la capacité qu'a la forme romanesque de se plier et de s'ouvrir à des "formes de discours différentes"²⁷ qui remontent, dans ce cas précis, à des formes de la culture d'origine précoloniale, entre autre, l'oralité.

La pluralité des approches, la variété des thèmes abordés, font de cet ouvrage un ensemble incontournable pour les exégètes qui se penchent sur le devenir et la reprise de textes antérieurs au cours du XVII^e siècle.

ALBA PESSINI

²⁶ Voir M. Bertini – C. Bongiovanni, *Dramma, 'mélodrame' e romanzo: tipologie e mescolanze di generi nell'età romantica*, ibidem, pp. 377-387.

²⁷ Cf. P. Carmagnani, *Identità post-coloniali, scritture ibride: Chantal Spitz, "L'île des rêves écrasés"*, ibidem, p. 389.

Publicato *online*, Giugno 2014 / Published online, June 2014

Copyright © 2014

Gli autori dei manoscritti accettati per la pubblicazione in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” concedono agli editori il diritto di pubblicare il loro testo elettronicamente e archivarlo rendendolo consultabile in permanenza. Il copyright rimane dell'autore.

Questa è una pubblicazione elettronica ad accesso aperto e gli utenti hanno diritto di leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare, esplorare o collegare il testo integrale degli articoli.

I materiali pubblicati in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” possono essere ripubblicati dall'autore in qualsiasi forma purché sia indicata “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” come sede originaria di pubblicazione.

Authors of manuscripts accepted for publication in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” assign to the editors the right to publish their text electronically and to archive and make it permanently retrievable. Copyright remains with the author.

This is an open access electronic publication, and users have the right to read, download, copy, distribute, print, search, or link the full texts of articles.

Material that has appeared in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” may be republished by the author in any form provided that “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” is acknowledged as the original place of publication.