



EXTRADIRE I MODERNISMI DI JOYCE

ENRICO TERRINONI – *Accademia Nazionale dei Lincei, Centro Interdisciplinare “Beniamino Segre” e Università per Stranieri di Perugia*

Il saggio parte dall'interrogativo se sia proficuo o meno considerare Joyce uno scrittore modernista alla luce del suo approccio "medievale" all'estetica. Viene quindi discussa la possibilità di leggerne l'opera anche alla luce di alcune affinità tra le sue "scoperte letterarie" e alcuni sviluppi della scienza coeva - in particolare la relatività e la fisica quantistica. Da qui la necessità di rivisitare i suoi scritti tramite una lente traduttiva che consenta di prestare attenzione al tentativo di scrivere per sfidare, da un lato, la tradizione, e dall'altro aprire la strada a un nuovo tipo di fruizione e a strategie di traduzione adatte alla differenza di Joyce. Sono forniti e discussi esempi di traduzioni da parte dell'autore di passi specifici dell'*Ulisse* e di *Finnegans Wake* in cui si evidenzia la necessità di una peculiare flessibilità traduttiva, adeguata all'eterna mutevolezza della testualità joyciana.

The essay begins with a reflection on the question of whether it is profitable or not to consider Joyce a modernist writer in view of his "medieval" approach to aesthetics. Alternatively, it discusses the possibility of reading Joyce also in the light of some affinities between his "literary discoveries" and certain developments of contemporary science – namely relativity and quantum physics. Hence the necessity to revisit his writings in translation by paying attention to his attempts to write in ways that would, on the one hand, defy and debunk tradition, and on the other set a path for a new type of fruition and translation strategies suited to the difference of Joyce. Examples are given from the author's translations of specific passages in *Ulysses* and *Finnegans Wake* highlighting the need for a peculiar flexibility in translation appropriate to the eternal changeability of Joyce's textuality.

I MODERNISMO MEDIEVALE O RELATIVISMO QUANTICO?

Qualora fosse esistito un movimento modernista con un suo manifesto e una sua articolazione ufficiale, con tutta probabilità James Joyce, *non-joiner* di professione, non vi avrebbe mai fatto parte. Avrebbe sentito minati i suoi spazi di libertà persino all'interno di circoli votati allo smantellamento di granitiche certezze del passato e all'emancipazione dalle stesse. Ma com'è evidente, l'etichetta imposta nel caso del Modernismo è una costruzione culturale successiva. Vero è che gli scrittori cosiddetti modernisti mostrano caratteristiche in comune (disgregazione della forma, dissoluzione del messaggio, sovvertimento degli equilibri politico-sociali, rivisitazione del mito, attenzione alle dialettiche antropologiche, al riaffiorare di culture distanti o persino sepolte, e via dicendo), e che alcune di queste sembrano rappresentate anche dall'arte di Joyce. Tuttavia, a mio avviso, Joyce non si sarebbe mai definito modernista perché il suo interesse per quegli sviluppi e quelle rappresentazioni della contemporaneità, anche nelle loro declinazioni tecnologiche, era intriso di medievalismo, come ricordava spesso Umberto Eco.¹

¹ Cfr. UMBERTO ECO, *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce*, Cambridge Mass, Harvard UP, 1982 [ed. orig. *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1962].

Il modernismo di Pound, Eliot e altri attinge a modelli classici, e questo vale anche per Joyce (il mito di Dedalus, l'*Odissea* e così via); ma per lui il classico è un temperamento, una patina che nasconde tutt'altro. Nasconde esattamente l'oscurità medievale – un'oscurità penetrata da tanta luce, beninteso, ma una luce intellettuale derivante, ad esempio, dalla teologia tomistica a cui si affidò da giovane; oppure la luce di Dante, che rimase il suo modello principale; o infine la luce di retaggi ritualistici e magici che permearono poi anche il Rinascimento, con Bruno il Nolano in prima fila. E col Nolano, Joyce sa bene che a volte la luce acceca, perché noi ci troviamo al di qua della soglia dell'ombra,² nella sfera, ovvero, che all'umano è data di abitare. Per questo nella prima parte di *Ulysses* leggiamo il giovane Stephen pensare: «shut your eyes and see».³

Come ho accennato, fu Umberto Eco tanti decenni fa ad accennare a una sorta di mente medievale di Joyce, isolando quella che chiamò «the permanence of a medieval model, not only in the early writings but also in the later work of James Joyce».⁴ Un atteggiamento che ritroviamo in tante dichiarazioni di Joyce stesso nei confronti di tendenze moderne come ad esempio la psicanalisi freudiana, alla quale preferiva l'immaginario per lui assai più ricco di un Vico.⁵ Tale cornice teorica, avanzata già in precedenza da Vivian Mercier,⁶ non ha in seguito mancato di suscitare un dibattito aperto nei Joyce studies⁷, minando la semplificatoria descrizione di Joyce quale scrittore modernista.

Se il modernismo include, come accade, tanti fenomeni, tanti artisti e tanti scrittori spesso distanti, nulla vieterebbe allora di inserire nel calderone anche Joyce; ma da una prospettiva ermeneutica, e poi traduttiva, bisogna farlo con la dovuta cautela. Avvicinarne le opere partendo da posizioni capaci di identificarlo troppo con quelle di artisti che invece sono più a loro agio in tale insieme variopinto, può infatti essere fuorviante e limitante. Ma anche assumendo nel cosiddetto Modernismo un sostrato sostanzialmente comune tra le sue varie manifestazioni in letteratura, c'è da tener presente il fatto che sono stati gli esiti e i riverberi critici successivi, nati da un altro presunto e ineluttabile dualismo (modernismo/postmodernismo), a consegnarcene una sorta di visione semplificata. Secondo Erika Mihálycsa, una delle più acute osservatrici dei fenomeni traduttivi innescati dalla testualità aperta di Joyce, le teorie letterarie post-strutturaliste infatti

reduced literary Modernism to an ahistorical, elitist formalism, patterned rather too visibly on the architecture of the 1920-'30 International Style and the painting, sculpture and design of abstract

² Cfr. NUCCIO ORDINE, *La soglia dell'ombra*, Venezia, Marsilio, 2003; GIORDANO BRUNO, *Le ombre delle idee, Il canto di Circe, Il Sigillo dei sigilli*, Milano, BUR, 1997.

³ JAMES JOYCE, *Ulisse* [con testo a fronte] a cura di Enrico Terrinoni, Milano, Bompiani, 2021, p. 70.

⁴ E. ECO, *The Aesthetics of Chaosmos*, cit., p. XI.

⁵ RICHARD ELLMANN, *James Joyce*, Oxford, Oxford UP, 1982, p. 694.

⁶ VIVIAN MERCIER, *James Joyce as Medieval Artist*, in *The Crane Bag*, vol. 2 (1978), pp. 11-17.

⁷ Cfr. LUCIA BOLDRINI, ed., *Medieval Joyce*, European Joyce Studies, vol. 13, London, Brill 2002; COLLEEN JAURRETCHÉ, *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*, in *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. 20: 1, (1989), pp. 92-94.

expressionism, ignoring its complex reinscriptions of the past, its appropriations of popular culture (most conspicuously, by T.S. Eliot and Joyce's text-bricolage), the referential aims of its putatively nonreferential aesthetics⁸.

Non gioverà troppo, dunque, alla luce di tutto ciò, fare riferimento alle tante teorie esistenti sui modernismi per ragionare circa i possibili modi di interpretare, e quindi riprodurre, l'opera di Joyce, anche perché quelle stesse teorizzazioni andrebbero riformulate al contempo alla luce di tendenze anti-moderne e persino sapienziali evidenti nell'irlandese, soprattutto nelle sue opere mature, da *Ulisse* a *Finnegans Wake*.

In *Ulisse* abbiamo infatti un tentativo di sovvertire tra le tante altre cose anche una tradizione pre-modernista come quella del romanzo borghese realista. Questo accade non in una presunta ottica futurista di smantellamento del vecchio, ma semmai di ritorno a una simbiosi premoderna tra corporeità e spirituale (in gran parte rinnegata dal prevalente sentimento utilitarista della letteratura britannica ottocentesca). Nel *Finnegans* avremo persino, e contemporaneamente, tanto una sorta di sfida alla contemporaneità intesa come limite, finestra sul futuro incombente e punto di non ritorno, quanto un recedere verso un periodo pre-temporale, una sorta di pre-Big Bang della lingua e della letteratura. I due momenti, chiamiamoli il Big Bang and il Big Crash per mantenerci nello spazio della metafora cosmologica, si troverebbero, nell'opera definitiva di Joyce, in una sorta di stato di sovrapposizione quantistica. Sono entrambi veri in teoria ma poi, nel momento in cui ci concentriamo a fissarne uno, la nostra osservazione fa collassare l'onda e ci ritroviamo soltanto con una delle due "singolarità".

Il *Finnegans* – uno dei pochi libri dotati di un finizio, ossia di una coincidenza circolare di fine e inizio – vede in teoria una coincidenza tra la fine del futuro e l'inizio del passato, stati che chiamo singolarità sempre in ottica cosmologica. Sono le configurazioni possibili dello spazio-tempo previste dalla relatività generale in cui la materia raggiunge valori di densità talmente elevati in un volume ridottissimo, da provocare il collasso gravitazionale dello spazio-tempo stesso. Sono, semplificando molto, punti dello spazio-tempo in cui, da una situazione singolare nascono e poi si espandono delle regolarità, e dunque gli step di una teoria che ne spiegherà gli esiti. Un esempio è proprio il Big Bang. Dopo quella fase in cui in tantissimi riconoscono l'inizio dell'Universo, riusciamo a cogliere una regolarità calcolabile nel suo dipanarsi (a partire dalla materia che via via perde in termini di concentrazione e densità fino ad arrivare all'espansione delle galassie). Questa stessa regolarità, con le sue formule matematiche, non si può però applicare al punto di partenza, alla singolarità, al Big Bang stesso, ossia alla nascita dello spazio-tempo in cui le concentrazioni della materia e dell'energia erano altissime. Qualcosa di simile può dirsi per quel che riguarda uno dei possibili esiti o sviluppi dell'universo in termini di espansione, che porta ad altre singolarità da cui non si torna indietro: quello che vale per il Big Bang, infatti, varrebbe anche per i buchi neri, fenomeni dello spazio-tempo che intrappolano la luce e in cui la densità della materia e dell'energia tornano ad essere altissime e insondabili.

Gli esiti della cosmologia coeva a Joyce, e quella a lui postuma, sono forse più utili, credo, a inquadrare la sua letteratura aperta intendendola appunto

⁸ ERIKA MIHÁLYCSA, *Translating Modernism: languages of passage in the Fiction of Joyce, Flann O'Brien, Beckett*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2016, p. 16.

in quanto insieme di singolarità. Lo suggerisce anche il suo amico Svevo nel dire che «Joyce, nella mia lettura, campa solitario in aria come se prima di lui o assieme a lui nessuno avesse mai scritto».⁹ È a ben vedere è proprio a partire dalle due singolarità di fine e inizio, entrambi momenti e spazi oscuri, che si può inquadrare il modernismo di Joyce: non da un suo volersi confrontare con movimenti artistici che stavano prendendo piede e che miravano a un nuovo tipo di arte; ma semmai dal suo relazionarsi a scoperte scientifiche in grado di sovvertire il nostro modo di percepire la realtà anche attraverso la rappresentazione, ponendoci all'interno di un universo calcolabile, ma nato e forse destinato a finire negli spazi dell'incertezza. Non è un caso se T.S. Eliot disse che *Ulysses* aveva l'importanza di una scoperta scientifica avvicinandolo proprio ad Einstein.¹⁰

E se il *Finnegans Wake* verrà composto negli anni della rivoluzione quantistica di cui fu padre nobile, sebbene con tutti i distinguo del caso, proprio quell'Einstein che nel libro diviene sia un «Winestain» (una macchia di vino) sia un «Eyeinstye» (un occhio che scruta in un porcile, ma *sty(e)* significa anche orzaio, e sappiamo quanti problemi agli occhi ebbe Joyce),¹¹ meno di venti anni prima *Ulysses* prendeva vita proprio attorno agli anni in cui fu formulata la relatività generale (1916). Le due teorie, che finiscono per completarsi a vicenda, apriranno decenni dopo la strada al concetto della relazionalità quantistica, ossia del fatto che un qualcosa (una particella, un evento) non sembra avere proprietà intrinseche, ma sempre e solo relative all'interazione tramite l'impatto (con un osservatore e/o con un altro fenomeno); il che, nel caso di un testo letterario, può tradursi nel fatto che le sue presunte proprietà intrinseche non siano altro se non il suo stesso funzionamento nel momento della fruizione. Ne consegue che dette proprietà sono relative, da un lato alle condizioni di ricezione (che cambiano in ogni caso), dall'altro alla collocazione (culturale, storica, sociale, politica e così via) del fruitore. Da ciò dipende la fluidità dei testi, la loro apertura (e qui torniamo ad Eco) ossia la circostanza per cui saranno sempre diversi in base alle diverse letture (e traduzioni).

Il testo di Joyce invita infatti a concepire in modo nuovo, quantistico direi, il processo interpretativo, e questo non può che avere riverberi anche sulle pratiche traduttive. Spinge, ovvero, a intendere l'interpretazione del testo letterario alla stregua di un'onda, mettendo in evidenza come alcuni principi propri della quantistica, quali ad esempio il principio di indeterminazione o la sovrapposizione, siano cruciali per la fruizione di opere caratterizzate da un alto grado di apertura. Questi indicano che l'interpretazione è sempre caratterizzata da una espansione graduale, forse illimitata, non minata da determinismi, e di conseguenza non riferibile soltanto a un'archeologia del passato, da cui pure si crede essa debba dipartirsi. L'interpretazione, sembra suggerire la testualità joyciana, è infatti una questione principalmente di futuro dei testi: è la loro ombra (le ombre sono sempre proiezioni al futuro, innescate da un fascio di luce collocato nel passato); è la loro multipla vita dopo la morte, come argomenta Benjamin parlando di traduzione.

⁹ ITALO SVEVO, *Lettere*, a cura di Simone Ticiati, Milano, Il Saggiatore, 2021, p. 1094.

¹⁰ T.S. ELIOT, 'Ulysses', *Order and Myth*, in *Selected Prose*, Faber and Faber, London, 1975, p. 177.

¹¹ JAMES JOYCE, *Finnegans Wake*, Oxford, Oxford UP, 2013, p. 149, 305.

L'interpretazione si basa sull'identificazione, e successiva riconfigurazione, di relazioni significative rilevanti. Nella meccanica quantistica è l'interazione a illuminare relazioni significative rilevanti; proprio così, nella lettura e nella fruizione, è sempre principalmente dall'interazione tra lettore e testo (ovvero tra testo e testa) che dipende la nebulosa dei riverberi interpretativi. Gli esiti delle opere, soprattutto quelle definite aperte (ma quale opera, in fin dei conti non lo è?) non sono se non inizialmente determinati dal contesto di origine, il cui scavo appare pure necessario affinché si attivi un processo interpretativo consapevole. Ma non tutti i processi interpretativi sono consapevoli, e anche quelli cosiddetti inconsapevoli, slegati ovvero dalla consapevolezza filologica e archeologica dei testi magari perché collocati a una distanza spazio-temporale tale da mostrarsi sufficiente a farne perdere il ricordo, si muovono sempre come increspature sulla superficie di uno specchio d'acqua.

I testi scatenano onde interpretative (le chiamerei interpretazionali) a partire dall'interazione con il fruitore: onde si espandono poi all'interno di qualcosa di simile a quello che in cosmologia, nel modello dello spazio-tempo di Minkowski è definito un cono di luce, collocato appunto nello spazio-tempo. Vengono via via ridefinite in base alla serie progressiva di posizionamenti del lettore, producendo così i relativi coni d'ombra che sono poi la scia delle interpretazioni (i coni d'ombra nascono dall'impatto tra la luce emessa dall'originale e il fruitore). È a questo succedersi ineluttabile di riformulazioni che corrisponde l'onda probabilistica dell'ermenèia, e dunque anche delle traduzioni future e possibili di un testo. (Curioso che sia proprio l'immagine dell'ombra la più utile a definire lo spazio relativamente indeterminato, ma pur sempre causato e spronato da un impatto, un'interazione, dell'interpretabilità del testo di Joyce. L'ombra è infatti anche un concetto, e tra i più utili ad avvicinare le opere aperte, forse infinite, dell'irlandese. Questi, come ho accennato, segue infatti Bruno il Nolano del *De Umbris Idearum* (1582) nell'intendere l'ombra quale spazio della mortalità: l'ambiente umbratile in cui ci muoviamo tutti e in cui le idee si collegano le une alle altre).

Sta proprio in ciò la battaglia anti-totalitarista di Joyce; ed è una battaglia relativa all'interpretazione e dunque alla traduzione, che *devono* essere aperte – quasi a suggerire che le opere aperte necessitino di traduzioni aperte. Sia per l'interpretazione del *Finnegans* che per *Ulysses* non c'è autorità ermeneutica che tenga, in quanto sono testi che vivono di fruizione espansiva: eterni Protei, mutano sotto gli occhi del lettore continuamente. Ben si vede allora, come da una parte non possano essere incapsulati in movimenti di sorta, e dall'altro si offrano a una ricezione plurale che non tollera restrizioni interpretative, e men che meno escludenti strategie traduttive.

Dalla varietà stessa di questi obiettivi che Joyce si dà consegue l'oscura complessità delle sue tecniche letterarie, e il traduttore non può che rincorrerle, non all'insegna di una fantomatica ricerca di mimetismi, ma con l'obiettivo di proporre versioni in grado di restituire quella stessa intrinseca dualità e contraddittorietà tipica dello stile, o meglio, degli stili joyciani. Per questo motivo, limiterò le mie riflessioni successive a due casi studio specifici tratti da *Ulysses*, che guardano al passato nell'ottica di modificare il presente, e a una sorta di strategia generale, diciamo di approccio ermeneutico di base, al *Finnegans Wake*, alla luce di una rincorsa sincronica degli opposti: dell'inizio, ovvero, e della fine della storia.

2 EVOLUZIONISMO DELLA LINGUA E SUO COLLASSO NELL'ORALITÀ

La prima considerazione che corre d'obbligo quando si affronta la traduzione di un libro come *Ulysses* credo sia relativa al fatto che parliamo del primo grande elogio di Joyce nei confronti dell'oralità. È un romanzo orale, *Ulysses*, che riproduce non solo la parlata irlandese del tempo (la sua prima lingua è l'Hiberno-English, da cui il senso di spaesamento linguistico iniziale in cui incorrono anche i lettori anglofoni), ma rincorre continuamente una velocità d'esecuzione che è tipica di culture orali come lo è stata, storicamente, la cultura irlandese. Il che sembra scontrarsi con la percezione generalizzata di un testo libresco, eruditissimo ma anche sperimentale: di un'opera ovvero che travolge e stravolge la scrittura per come la conoscevamo.

Tutto vero. Joyce travolge e stravolge la narrazione romanzesca a cui eravamo abituati, e lo fa con il sorriso sulle labbra, come a voler articolare una sorta di ironica vendetta¹² nei confronti della tradizione letteraria che si è trovato per forza di cose a dover abitare. Questa sorta di sfida orale, che è poi una sfida alla scrittura in generale, e alla letteratura inglese in particolare, diviene evidente in un episodio chiave del libro, il quattordicesimo. Episodio in cui, per l'amico e allievo di Joyce, Italo Svevo, con una lingua che s'evolve dall'antico sassone attraverso ai secoli fino ai nostri giorni, viene descritta la nascita di un bambino.¹³

L'episodio (negli studi su *Ulysses* non si parla più di capitoli del libro) è noto come «Armenti del sole», e in questo viaggio nel tempo della scrittura inglese, l'oralità è il principale veicolo di trasmissione del sapere. Gli eventi si danno nei locali di un reparto maternità di un ospedale. Bloom vi si era recato per trovare una donna il cui travaglio sembrava andare per le lunghe, e lì incontra Dedalus e tanti altri, intenti a discettare, mezzi ubriachi, su un argomento preciso. La tesi discussa e sviluppata durante un vero e proprio simposio di beoni esperti in medicina, riguarda lo sviluppo della vita umana a partire dall'embrione, ma la metafora rimanda ovviamente alla lingua e alla letteratura. Tra i tanti autori inglesi citati e parodiati da Joyce in questa lunghissima carrellata storica di imitazioni farsesche, stando a Joyce figurano in ordine più o meno cronologico: Mandeville, Malory, Milton, Bunyan, Burke, Pepys, Defoe, Swift, Steele, Addison, Sterne, il romanzo gotico, Lamb, Huxley, Pater, il cardinale Newman e così via.¹⁴ Ve ne sono, infatti, sicuramente altri che la critica specialistica va via via identificando. L'insieme è se vogliamo incorniciato, da un lato da un misto di oscuri linguaggi ancestrali e sapienziali che presto lasciano il passo, prima alla parodia dello stile latino sallustiano-tacitiano, e poi a varietà della prosodia anglosassone, e dall'altro a vari tipi di pidgin e slang derivati dall'inglese, in un'oscurissima sezione finale in cui le varietà linguistiche, nel segno della colloquialità, si sovrappongono a tal punto da minare seriamente la possibilità di rinvenire nel testo una trama sufficientemente chiara. Il mosaico di voci storpiate è invero talmente fitto da of-

¹² Cfr. ANDREW GIBSON, *Joyce's Revenge. History, Politics and Aesthetics in Ulysses*, Oxford, Oxford UP, 2002.

¹³ ITALO SVEVO, *Teatro e saggi*, a cura di Federico Bertoni, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 2004, p. 963.

¹⁴ Cfr. JAMES JOYCE, *Lettere e saggi*, a cura di Enrico Terrinoni, Milano, Il saggiatore, 2016, p. 373.

fuscarnе quasi i percorsi del narrato, indicando così soltanto una teoria di apocalittici eccessi in termini di plot e di soluzioni linguistiche adottate. Ben si vede, allora, come in Joyce questa passeggiata riproduce l'evoluzione cosmica, con punti di inizio («Deshil Holles Eamus»)¹⁵ e di fine («Come on, you doggone, bullnecked, beetlebrowed, hogjowled, peanutbrained, weaseleyed fourfl ushers, false alarms and excess baggage! Come on, you triple extract of infamy! Alexander J. Christ Dowie, that's yankedap to glory most half this planet from Frisco Beach to Vladivostok»),¹⁶ entrambi oscuri, entrambi singolarità.

Parallelamente ai cambiamenti di stile, a subire tali intricatissime metamorfosi sono anche i personaggi stessi, come avviene al protagonista, Bloom, il quale incarna i caratteri più disparati e viene presentato in manifestazioni di sé del tutto eterogenee. Simili caratteri e manifestazioni appaiono consoni ai vari stili utilizzati, e seguono quella che è la vera metanarrazione metaforica indicata anche dagli schemi, ovvero lo sviluppo embrionale. Si tratta di una lampante corrispondenza tra il funzionamento della testualità e quello del corpo che è alla base dell'impianto di *Ulysses*. E, non a caso, tra i temi principali dell'episodio vi sono quelli del controllo delle nascite e della contraccezione, come a contraddire un fantomatico dettato biblico «andate e moltiplicatevi» applicato agli sviluppi della lingua e della cultura.

Ma, prima di considerazioni sul plot, e prima ancora di scelte stilistiche da adottare, per un traduttore la domanda è qui di natura cultural-politica: quale lingua e quale cultura Joyce prende principalmente di mira? Solo da qui può partire una traduzione che non manchi di troppo il bersaglio. Da una prospettiva di base, l'episodio certo attacca qualunque idea di retorica letteraria, ma, più importante ancora (come del resto fa il libro stesso nella sua interezza, quanto a obiettivi politico-culturali da perseguire, tra cui la lotta contro le menzogne della verosimiglianza nel romanzo realista), l'episodio si scaglia contro la tradizione letteraria inglese, e non contro la letteratura in generale.

Proprio per questo, forse, Joyce stesso considerava l'episodio il più difficile «sia da interpretare che da eseguire».¹⁷ In qualunque traduzione, i rischi di deviazioni e di nuove ricreazioni a fronte delle tante perdite, sono discretamente più alti qui che in altri luoghi del libro, e questo principalmente per la non corrispondenza degli stili tra storie letterarie e culturali non affini. E allora, tentare, come pure è stato fatto in tante lingue, di imitare e parodiare autori appartenenti alle culture di arrivo, in una sorta di tentativo mimetico di porsi in parallelo con lo sperimentalismo letterario di Joyce, appare velleitario proprio perché l'irlandese non stava semplicemente dando una lezione in termini di stile e di bravura, ma stava smantellando un impianto culturale percepito come alieno e opprimente, utilizzando le sue stesse armi. Una doppiezza di nuovo ben colta dalla saggezza di Svevo che dell'amico scrive: «È due volte ribelle: all'Inghilterra e all'Irlanda. Odia l'Inghilterra e vorrebbe trasformare l'Irlanda».¹⁸

¹⁵ J. JOYCE, *Ulisse*, cit., p. 748.

¹⁶ *Ibid.*, p. 832.

¹⁷ J. JOYCE, *Lettere*, cit., p. 370.

¹⁸ I. SVEVO, *Lettere*, pp. 916-7.

Alla luce di tutto ciò, qualunque traduzione stilistica e sperimentale articolata sull'orizzonte della lingua e della cultura target rischia di lasciare sul campo proprio il senso principale, non semantico, ma politico dell'operazione di Joyce. Che fare, allora, se non più è possibile scimmiettare autori appartenenti a un altro scenario culturale, o peggio ancora, le traduzioni che di quegli autori si sono avute nella storia della cultura di arrivo? Nella mia versione si è privilegiato il tanto dileggiato senso comune: da un lato l'aspetto narrativo di una evoluzione temporale del linguaggio, inserendo scarti stilistici che dessero il senso di una evoluzione assecondando il più possibile i passaggi, per così dire, di periodo storico segnalati nell'originale. Dall'altro si è tentato di modellare questa scelta di fondo con le strategie che avrei adottato io se avessi dovuto tradurre in altra sede gli autori parodiati. E allora, nella plasticità sintattica e alle lungaggini della narrazione settecentesca, ho scelto di sottolineare la nota sarcastica quando era in campo Swift, quella ironica e divagante se si parlava di Sterne, quella *gentlemanly* se l'obiettivo erano Addison e Steele, e così via; ho poi premuto sull'acceleratore del sensazionalismo quando ci si avvicinava al gotico, e riprodotto una prosa il più possibile tersa nel caso delle parodie di Pater e del cardinale Newman, e via dicendo. Altro non ho voluto fare, non per un presunto rispetto del testo in sé, ma per sfuggire alle sirene di quella che chiamo traduzione narcisista, e, al contempo, per non silenziare il potenziale politico di quanto troppe volte, ed erroneamente, viene derubricato come lo sperimentalismo joyciano.

3 SFALDARSI DELLA SCRITTURA

Un discorso simile, alla luce del concetto di oralità anticipato, riguarda l'ultimo episodio di *Ulysses*, da tutti riconosciuto come il più sperimentale, «Penelope», per cui lo stile traduttivo necessita di un chiarimento preliminare. «Penelope» è la degna conclusione di una narrazione che forza le strutture della lingua inglese e mette alla prova la stabilità delle nostre aspettative letterarie. A partire dalla grafia che si incontra nell'originale, dove, per l'assenza di qualunque segno di interpunzione, ma anche di accenti e apostrofi, si ha nell'originale la sensazione di trovarsi in presenza di un eloquio non solo relativamente diretto e non filtrato da sovrastrutture culturali, ma anche dettato da un esperimento tramite il quale è possibile schivare le maglie restrittive della scrittura e della sua fissità. Il che è in parte segnalato anche dal registro dell'episodio, assai più colloquiale in termini di lessico e di registro rispetto a quello dei capitoli precedenti. L'eloquio (ma qui parliamo di un soliloquio interiore, solo pensato) connoterebbe la protagonista Molly come un personaggio da un lato istintivo, e dall'altro anche resistente a una qualunque forma di caratterizzazione categorica. Il che spiega, ad esempio, la citata assenza nell'originale di apostrofi che io ho scelto di riprodurre anche in italiano, ricorrendo talvolta a scelte estreme.

L'assenza, infatti, non sta quasi mai a segnalare incompetenza ortografica da parte di Molly. «Penelope» è un testo orale, e dunque non risponde alle usuali regole della scrittura, grafia inclusa. Quelli che nell'episodio – sia inglese che italiano – sembrano veri e propri errori ortografici ad esempio (uno per tutti: «compliments» anziché «compliments»),¹⁹ non devono nella

¹⁹ J. JOYCE, *Ulisse*, cit., p. 1542.

gran parte dei casi esser considerati tali: innanzitutto perché sono talvolta doppi sensi come in questo caso, ma più spesso semplicemente in quanto tentativi di rincorrere la velocità non scritta del pensiero, una velocità che non permette pause. La mancanza di apostrofi, che anche graficamente segnala sulla pagina stampata la rapidità con cui si muove la mente, sortisce talvolta l'effetto di creare interessanti ambiguità nel testo originale. Un esempio: in «I hope hell write me a longer letter the next time», *hell* è ovviamente *he'll*, ma la lettura funziona ugualmente, e portando in direzioni diverse se consideriamo il lemma (che vuol dire inferno) come interiezione («diavolo!»).²⁰ Simili occorrenze sono luoghi testuali la cui traduzione richiede come è ovvio slittamenti e compensazioni. La regola è infatti che se non è possibile fare nulla nel luogo preciso in cui qualcosa accade nell'originale, un'azione compensatoria va messa in pratica altrove. L'obiettivo è ricercare effetti pragmaticamente paralleli dislocati in altre posizioni, auspicabilmente non troppo distanti da quelle in cui avrebbero dovuto esser collocati, se in via puramente ipotetica fosse stata possibile una traduzione diretta. È quel che capita, per intenderci, quando nella mia traduzione «d'anni» diviene «danni».²¹ Il tentativo di riprodurre in italiano l'assenza di apostrofi costringe, poi, talvolta alla creazione di nuove parole principalmente tramite fusione allorché nell'originale si avevano i tantissimi «Im» per *I'm*, «Ill» per *I'll*, «Id» per *I'd*, «hed» per *he'd*, «hes» per *he's*, «theyre» per *they're* dell'originale.

In una mia traduzione passata dell'*Ulisse* avevo adottato una strategia differente: aggiungere accenti alle parole italiane («à» per *ba*, «ò» per *ho* e così via), anche per scandire il ritmo serratissimo della narrazione. Gli accenti erano in gran parte come si vede intesi a sostituire le *h* etimologiche nelle forme dell'indicativo presente del verbo avere. Le grafie a cui ricorrevi, potevano apparire al contempo una eco di scelte ortografiche delle avanguardie italiane, e grafie di uso raro e popolare. Si trattava dunque di una scelta volta a ritrarre la spavalda popolarità anche delle peregrinazioni mentali di Molly Bloom e anche a dare il senso dell'esperimento linguistico messo in campo da Joyce. Mi era parso consono, data la velocità dell'espressione della mente di Molly – che rompe gli argini della lingua fino a travolgerne anche l'ortografia – tentare in quel modo di produrre un effetto generale di una testualità oramai definitivamente libera dalle restrizioni e costrizioni della scrittura alle quali siamo abituati.

Nella versione successiva ho invece deciso di operare un passaggio ulteriore, un passo avanti ma anche un passo indietro: abolire come aveva fatto l'autore, oltre agli apostrofi anche gli accenti, non soltanto per rincorrere ancor di più il senso di straniamento in cui si imbatte il lettore della versione inglese, ma anche per seguire l'indicazione che diede Joyce stesso, non senza causare già allora irritazioni, allo stampatore della primissima traduzione di «Penelope» in francese nella rivista *Commerce* nel 1924. Da una lettera alla Weaver dell'11 luglio 1924 si evince la sua chiara intenzione iniziale di omettere non soltanto la punteggiatura ma anche gli accenti.²² A quella scelta originaria si ispira dunque anche la mia seconda versione, con il fine di riprodurre al contempo l'effetto che «Penelope» dovette avere sui suoi primissimi lettori non

²⁰ *Ibid.*, p. 1544.

²¹ *Ibid.*, pp. 569, 591

²² JAMES JOYCE, *Letters*, ed. Richard Ellmann, vol. 3, London and New York, Viking Press, 1963, p. 99.

anglofoni, e quello a cui furono esposti i lettori dell'*Ulisse* in originale. Di nuovo un ritorno al passato, ma anche un tentativo di raggiungere l'estensione massima del linguaggio, che, in nome dell'oralità, si approssima al punto di dissoluzione, alla nuova singolarità.

4 IL FINNEGANS WAKE E LA TRADUZIONE QUANTISTICA

Ma il testo che della singolarità fa (paradossalmente) una regola, è ovviamente il *Finnegans Wake*. Lo si descrive spesso come il libro intraducibile per eccellenza, ma si tratta di una formulazione semplicistica. Presuppone, infatti, tale sentire, ciò che non è, ossia il fatto che la traduzione non sia, sempre, ineluttabilmente, cambiamento. Tradurre e cambiare sono quasi sinonimi, o quantomeno, sono legati da un ineludibile rapporto di causa-effetto: non è possibile tradurre senza cambiare. Ovviamente, il primo cambiamento interessa ciò che è visibile e udibile (le lettere e le sillabe che compongono le nuove parole, i suoni che esse hanno e così via), e basterebbe questo per asserire senza timore di poter essere smentiti che tradurre significa cambiare il piano basilare della percezione di un testo. Ci sono poi i cambiamenti invisibili, quelli che stanno al di là delle parole, dietro le parole. Ma come suggerivo prima, l'ombra delle parole è tanto il loro passato quanto il loro futuro, ed è l'interazione che fa collassare l'onda a influire di più sull'interpretazione: solo attraverso l'impatto con la testa i testi si illuminano davvero (esattamente come accade per l'elettrone di cui si vuole misurare la velocità o annotare la posizione: lo si può fare quando questo viene illuminato – e anche in quel caso, per il principio di indeterminazione di Heisenberg, non potremo mai conoscerne con assoluta precisione contemporaneamente la velocità esatta e la posizione esatta).

Il *Finnegans Wake* produce nella lettura queste stesse dinamiche quantistiche, e non si presta in nessun modo a traduzioni deterministiche. Un esempio: quando Joyce scrive la parola *shaddo*²³ producendo un suono simile a *shadow* (ombra) ma anche giocando con *El Shaddai*, uno dei nomi ebraici di Dio, sta creando uno stato di sovrapposizione quantistica tra divino e umano (l'umano p rappresentato dal credo bruniano più su citato che identifica l'ombra in quanto spazio abitato da noi mortali). Quale traduzione deterministica è mai possibile di questo termine? Il traduttore, ovvero, lo straduttore dovremmo dire, potrà rincorrere semmai una traduzione quantistica, mirando quindi a riprodurre uno stato di sovrapposizione di due polarità coesistenti (corrispondente anche al principio di *coincidentia oppositorum* difeso strenuamente dal Nolano) che renda conto anche degli stili e delle strategie di Joyce. Tra questi stili e strategie, come in tutto il libro, c'è un ovvio lavoro sul piano del multilinguismo. E allora, quando io e Fabio Pedone traducemmo questo lemma straordinario optammo per il traduttore «ombripotente», nella speranza d'aver riprodotto sia il divino (onnipotente)²⁴ sia l'ombra dell'umano (ombra) sia il multilinguismo (lo spagnolo *hombre*).

Il *Finnegans Wake* è un libro che invita ad adottare questo tipo di traduzione in continuazione, perché è fatto di singolarità che si ripetono: è basato

²³ J. JOYCE, *Finnegans Wake*, cit., p. 404.

²⁴ JAMES JOYCE, *Finnegans Wake*, libro 3, capp. 1-2, a cura di Enrico Terrinoni e Fabio Pedone, Milano, Mondadori, 2017, p. 5.

sul paradosso che la singolarità possa divenire la regola. Questo partire dalla primissima parola («riverrun»)²⁵, che in uno stato di infinita circolarità si lega all'ultima del libro («the»)²⁶. Ora, come tradurre, o meglio, come stradurre «riverrun», la primissima singolarità del libro? Il nostro predecessore, Luigi Schenoni, aveva optato per «fluidofiume»,²⁷ puntando tutto da un lato sul suono quasi onomatopeico del fluire (e d'altro canto Joyce aveva detto che il *Finnegans* parla la lingua del fiume), e dall'altro sull'immagine cruciale che anima il testo come il fiume di Dublino, l'Anna Liffey regala vita (*life*) alla città di Joyce in cui si svolge l'azione, per così dire.

Sono possibili altre traduzioni? Certamente sì, il che vale per ogni testo (di qui l'assurdità di ritenere soltanto il *Finnegans* intraducibile: tutti i testi lo sono, e proprio per questo vanno tradotti!). Ancora una volta, una traduzione quantistica può venirci in soccorso: tentare, dunque, di creare una nuova singolarità, un nuovo lemma in cui coincidano gli opposti e che sia coerente con quello che sappiamo delle strategie e degli stili di Joyce. Cosa sappiamo, allora, in generale di questo lemma? Sappiamo, ad esempio, che nei suoi libri, tutti politici, Joyce riflette incessantemente sul tema dell'esilio, che il suo mentore principale era il divino «padre Dante» come lo chiamava.²⁸ E poi, come colto da Schenoni, sappiamo che il fiume di Dublino, la Anna Liffey, è la vera anima del testo e che il suo nome è incluso in «riverrun» > *river Anne*; sappiamo che è un fiume soggetto alle maree: per parte della giornata scorre verso il mare, per la restante sembra scorrere al contrario dalla foce verso la sorgente, e sappiamo che quindi le acque dove erano riverranno; sappiamo che il fiume è il principio femminile e che le sue sponde, le rive, sono i figli antitetici; sappiamo che uno dei lungofiumi della Liffey è detto Eden quay e, poiché il *Finnegans* è una parodia della Genesi, possiamo aspettarci i riflessi del fiume dell'Eden; sappiamo che il peccato originale di Adamo è l'aver errato e per questo è costretto a errare nel mondo (-*err* è il cuore di *riverrun*); sappiamo che, per il multilinguismo, nella parola originaria abbiamo anche tra le tante cose *rêverie* e *rêve*, e via dicendo. Alla luce di tutto ciò, una traduzione quantistica possibile potrebbe essere magari «riverrarno», in cui abbiamo l'Arno (l'esule padre Dante che insegna all'esule figlio Joyce), il rivenire, le rive, l'errare di Adamo, e poi echi di *rêverie* e *rêve*, e così via fino alla fine del reverendo fiume (*the reverend river's end*).²⁹

Non so se queste mirabolanti tecniche joyciane possano dirsi moderniste, postmoderniste o quant'altro. Non so neanche se siano medievali o medievalliste. Di certo sono riflessioni non a-storiche, ma storicissime: ci parlano di una storia che si espande e si dipana, ma sempre a partire da momenti di oscurità. Forse, proprio per arrivare a momenti di oscurità. Nell'*Ulisse* Stephen Dedalus, parlando, o meglio, pensando tra sé e sé, trova queste parole:

²⁵ J. JOYCE (2013), *Finnegans Wake*, cit., p. 3.

²⁶ *Ibid.*, p. 628.

²⁷ JAMES JOYCE, *Finnegans Wake*, libro 1, capp. 1-4, a cura di Luigi Schenoni, Milano, Mondadori, 1982, p. 3.

²⁸ ETTORE SETTANNI, *James Joyce e la prima versione italiana del Finnegan's [sic] Wake*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1955, p. 30.

²⁹ Cfr. ENRICO TERRINONI e FABIO PEDONE, *Crosswords; or Rather, Crossing Worlds*, in Jolanta Warzycka ed Erika Mihálycsa (eds.), *Retranslating Joyce for the 21st Century*, Leiden, Brill, 2020, pp. 300-307.

«You find my words dark. Darkness is in our soul, do you not think?»³⁰ La testualità di Joyce è oscura come la nostra anima, che è oscura come la notte, diceva Juan de la Cruz, altro autore caro a Joyce. A questa oscurità, che è poi lo spazio in cui cambiamo perennemente, in cui viviamo in uno stato di eterna autotraduzione (perché tradurre-cambiare in fin dei conti significa esistere), possiamo ricorrere non solo per avvicinare il mistero di Joyce, ma per poterlo riprodurre in maniere sempre più misteriche, sempre più ri-velanti.

³⁰ J. JOYCE, *Ulisse*, cit., p. 92.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENJAMIN, WALTER, *Il compito del traduttore*, in *Opere*, vol. 1, Torino, Einaudi, 2008.
- BOLDRINI LUCIA, ed., *Medieval Joyce*, European Joyce Studies, vol. 13, London, Brill, 2002.
- COLLEEN JAURRETCHÉ, *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*, in *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. 20: 1 (1989), pp. 92-94.
- ECO UMBERTO, *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce*, Cambridge Mass, Harvard UP, 1982 [ed. orig. *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1962].
- ELIOT T.S., 'Ulysses', *Order and Myth*, in *Selected Prose*, London, Faber and Faber, 1975.
- ELLMANN RICHARD, *James Joyce*, Oxford, Oxford UP, 1982.
- GIBSON ANDREW, *Joyce's Revenge. History, Politics and Aesthetics in Ulysses*, Oxford, Oxford UP, 2002.
- JOYCE JAMES, *Letters*, ed. Richard Ellmann, vol. 3, London and New York, Viking Press, 1963.
- ID., *Finnegans Wake*, libro 1, capp. 1-4, a cura di Luigi Schenoni, Milano, Mondadori, 1982.
- ID., *Finnegans Wake*, Oxford, Oxford UP, 2013.
- ID., *Lettere e saggi*, a cura di Enrico Terrinoni, Milano, Il saggiatore, 2016.
- ID., *Finnegans Wake*, libro 3, capp. 1-2, a cura di Enrico Terrinoni e Fabio Pedone, Milano, Mondadori, 2017.
- ID. *Ulisse* [con testo a fronte], a cura di Enrico Terrinoni, Milano, Bompiani, 2021.
- MERCIER VIVIAN, *James Joyce as Medieval Artist*, in *The Crane Bag*, vol. 2 (1978), pp. 11-17.
- MIHÁLYCSA ERIKA, *Translating Modernism: languages of passage in the Fiction of Joyce, Flann O'Brien, Beckett*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2016.
- ORDINE NUCCIO, *La soglia dell'ombra*, Venezia, Marsilio, 2003.
- GIORDANO BRUNO, *Le ombre delle idee, Il canto di Circe, Il Sigillo dei sigilli*, Milano, BUR, 1997.
- SETTANNI ETTORE, *James Joyce e la prima versione italiana del Finnegans [sic] Wake*, Venezia, Edizioni del Cavallino 1955.
- SVEVO ITALO, *Teatro e saggi*, a cura di Federico Bertoni, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 2004.
- ID., *Lettere*, a cura di Simone Ticciati, Milano, Il Saggiatore, 2021.
- TERRINONI ENRICO, FABIO PEDONE, *Crosswords; or Rather, Crossing Worlds*, in Jolanta Wawrzycka ed Erika Mihálycsa (eds.), *Retranslating Joyce for the 21st Century*, Leiden, Brill, 2020, pp. 300-307.



PAROLE CHIAVE

Joyce; Irlanda; Traduzione; Fisica quantistica; Relatività



NOTIZIE DELL'AUTORE

Enrico Terrinoni è ordinario di Letteratura inglese all'Università per Stranieri di Perugia e Professore distaccato all'Accademia Nazionale dei Lincei. Nel 2002 ha pubblicato la prima traduzione annotata bilingue dell'*Ulisse* di Joyce. Con Fabio Pedone ha tradotto e annotato gli ultimi due libri del *Finnegans Wake*. Tra le altre sue opere: *Occult Joyce: The Hidden in Ulysses* (2007), *James Joyce e la fine del romanzo* (2015), *Oltre abita il silenzio. Tradurre la letteratura* (2019), *Chi ha paura dei classici* (2020).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ENRICO TERRINONI, *Extradire i modernismi di Joyce*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.