

RECENSIONI

RACCOGLIENDO LA SFIDA DI JAMES JOYCE:
FRANCO MARUCCI AFFRONTA L'UNIVERSO JOYCIANO

Franco Marucci, *Joyce*, Roma, Salerno Editrice, 2013, 308 pp. [ISBN 978-88-8402-826-6]

Anglista noto in Italia e all'estero, autore di una *Storia della letteratura inglese* che sin dai primi volumi è stata riconosciuta come uno strumento importante per i ricercatori e una pietra miliare della storiografia letteraria inglese, Marucci ha voluto affrontare l'opera di Joyce, quasi a raccogliere la sfida che lo stesso scrittore irlandese lanciò ai critici nel momento in cui dava alle stampe *Ulysses* (1922). La prestigiosa collana che accoglie il volume, "Sestante", diretta da Andrea Mazzucchi, stampa prevalentemente monografie di italianistica, anche se pochi anni fa ha pubblicato un ambizioso volume, *Shakespeare* (2010), a firma di Stefano Manferlotti. Quindi, questo di Marucci è il secondo titolo — un libro sull'*opus* joyciano che giunge a confermare una linea editoriale volta a rivisitare i grandi della letteratura mondiale. Chi ha avuto modo di conoscere Marucci e il suo metodo di lavoro sa bene che non ama le scorciatoie né le pensose semplificazioni che troppo spesso contagiano i libri degli accademici italiani. Marucci studia, si documenta e, sempre troppo scrupoloso per affidarsi all'improvvisazione, si guarda bene dallo sposare acriticamente il pensiero dominante del momento in fatto di interpretazione e metodologia. Difficile quindi coglierlo in fallo. Appunto, questo suo *Joyce* è un libro costruito con impegno e rigore, perfetta interfaccia dello studioso che, come si diceva, da anni sta lavorando a un progetto di letteratura che è anche una rivisitazione del canone letterario. Ma quale Joyce viene presentato al lettore italiano? Qual è l'immagine, a lettura ultimata, che si staglia più delle altre? Esistono tante versioni dello scrittore irlandese come accade sempre per i grandi della letteratura. Non solo, ma in questo caso sembrerebbe che l'insaziabile desiderio dei critici abbia portato a un vortice ermeneutico che non di rado mi ha fatto pensare all'intransitività, cioè a un'ebbrezza tautologica culminante nell'ecolalia critica. Come ha scritto con la solita acutezza Steiner, siamo arrivati a un punto in cui "book [...] engenders book, essay breeds essay, article spawns article. The mechanics of interminability are

those of the locust. Monograph feeds on monograph, vision on revision. The primary test is only the remote font of autonomous exegetic proliferation”¹. Il rischio è di perdere di vista il testo, appunto, e di creare il proprio Joyce alla luce del proprio modo di leggere e interpretare il reale: o di leggerlo con gli strumenti che si hanno a disposizione senza preoccuparsi di allargare la prospettiva e di arricchire la strumentazione. Marucci ne è del tutto consapevole e si guarda bene dal privilegiare questo o quell’approccio.

Non è casuale allora che proprio nelle pagine introduttive, pur proponendo “un’indagine a tutto campo” di Joyce, egli dichiari esplicitamente di derivare le linee fondamentali del suo studio da due affermazioni joyciane in rapporto di complementarità fra di loro. E cioè: “a me interessa soltanto lo stile”² e “non c’è una sola riga che sia seria” — frase che Joyce disse a voce a Djuna Barnes riferendosi a *Ulysses*³. L’elemento retorico-formale e l’elemento ludico, quindi. Tuttavia, a parte la *Verneinung* freudiana presente nella seconda affermazione (non una riga seria perché, in fondo, è tutto fin troppo serio), è vero che il gioco, da qualsiasi angolo lo si osservi, ha sempre le sue regole ed è caratterizzato — non importa se sia un gioco da bambino o da adulto — da un progetto di ordine. Questo non esclude un vettore costante di *playfulness* ma piuttosto vorrebbe rafforzare la natura dinamico-trasgressiva della ricerca joyciana. Non va dimenticato, infatti, che lo scrittore vive in anni in cui si sente urgente la pressione del cambiamento, della svolta radicale: il romanzo vittoriano sa di muffa, appare improntato a meccanismi retorici e concezioni del mondo che non dicono molto a una realtà tutta proiettata verso il rinnovamento delle forme, una rivoluzione che mira non solo a smascherare le false pretese di verità dell’arte del passato, ma ancor più desidera cercare un linguaggio nuovo.

Siamo negli anni in cui Kazimir Maleviè, in un estremo sforzo di

¹ George Steiner, *Real Presences*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, p. 39.

² Si veda Stanislaus Joyce, *My Brother’s Keeper*, ed. Richard Ellman, Preface by T.S. Eliot, Cambridge, MA, Da Capo Press, 2003 [1958]. La prima affermazione viene riportata da Eliot nella sua introduzione al volume. Esattamente, a proposito del rapporto di Joyce con il fratello Stanislaus, Eliot osserva: “The two brothers met only three times after 1920. These last encounters were rather shocking to Stanislaus. When he began to discuss fascism, his brother said impatiently, ‘Don’t talk to me about politics. I’m only interested in style’” (p. xix).

³ Richard Ellman, *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, 1959, p. 538.

sintesi concettuale, perviene al famoso dipinto *Quadrato nero* (1915), mentre dichiara la rottura totale con l’arte del passato e la fondazione del suprematismo: “La pittura era una cravatta sulla camicia inamidata di un gentiluomo e il corsetto rosa che comprimeva il ventre gonfio di una dama adiposa. La pittura era il lato estetico dell’oggetto, ma non ha mai costituito il suo fine. I pittori erano come i giudici istruttori, poliziotti graduati che stendono vari processi verbali su prodotti avariati, furti, omicidi”⁴. Per Maleviè la ricerca colloca al centro il colore ma sarebbe riduttivo parlare di ricerca cromatica — il problema riguarda il fine. È questo il problema che assilla il pittore russo e che lo spingerà a cercare una sintesi intesa anche come totale liberazione dall’assillo della referenzialità e “la supremazia della sensibilità pura nelle arti figurative”⁵.

La dinamica dei sistemi culturali ci insegna che non è necessario che gli artisti si incontrino per fare e pensare le stesse cose. Qualche anno dopo, Joyce, per molti versi, fece quello che Maleviè aveva già proposto in pittura. Cercò di costituire un fine che non fosse quello che aveva mosso grandi romanzieri dell’Ottocento come George Eliot e Charles Dickens: non più modelli di mondo da trasmettere ai lettori. A conti fatti, i lettori meritavano di essere sospinti verso la periferia della produzione letteraria — l’artista non si sarebbe piegato più al ricatto del loro gusto. Per questo, resosi conto che la strategia dovrà essere un’altra, Joyce, provocatoriamente, potrà dichiarare che a interessarlo è solo lo stile. Naturalmente le cose non sono mai così semplici come sostengono gli autori, ma indubbiamente ha ragione Marucci quando, concludendo il percorso della sua monografia, dopo aver mostrato il funzionamento del testo e “l’assenza di referenzialità esterna o addirittura la completa autoreferenzialità di *Finnegans Wake*” (p. 285), pone l’accento sull’estremo sforzo di sintesi — supremo concentrato di segni — compiuto da Joyce nella sua ultima opera: “La lingua di *Finnegans Wake* è in letteratura il vertice della condensazione semantica o, più esattamente, semiotica” (p. 290). Nella sua lettura, Marucci non manca di dare giusta evidenza alla lezione del Blake di *Jerusalem* che, in qualche modo, sembrerebbe stabilire un

⁴ Alain Finkielkraut, *Noi, i moderni*, Torino, Lindau, 2006, p. 23. Si tratta di appunti che Maleviè scrisse nel periodo in cui stava ideando i fondamenti estetici del suprematismo.

⁵ È la frase con cui si apre il *Manifesto del suprematismo*, che fu pubblicato nel 1915 a Pietroburgo. Il testo si trova nella sezione “Documenti” della monografia *Le avanguardie artistiche del Novecento* di Mario De Micheli, Milano, Feltrinelli, 1970 [1959], pp. 382-392.

rapporto parallelistico con *Finnegans Wake*: “[...] non solo richiese al suo autore un quindicennio di revisioni accanite, come l’opera di Joyce; non solo è una summa del pensiero blakeano, impregnato di filosofia e teosofia, di cabale e di esoterismo, di mito e di simbolo che rende necessari al lettore gli stessi sussidi ermeneutici per venirne a capo; ma ha l’identica struttura di una visione e di un sogno, e la stessa discontinuità e la stessa, lampeggiante, frammentaria sconnessione diegetica” (p. 271). Come ricorda Stanislaus Joyce, negli anni formativi joyciani due furono i punti di riferimento della sua mente artistica, due le “divinità” che plasmarono il suo rapporto con il mondo: “In early youth, my brother had been in love, like all romantic poets, with vast conceptions, and had believed in the supreme importance of the world of ideas. His Gods were Blake and Dante”⁶.

Non che la presenza blakeana voglia dire un ritorno agli anni formativi, ma indubbiamente è significativo che l’ultima fase dell’immaginazione joyciana riaffermi il Blake di *Jerusalem*, quasi a testimoniare il permanere di una visionarietà notturna, sottratta ai processi storici e abitata da corpi instabili e sembianti in dissolvenza, a cui si contrappone il regime diurno che — nell’ipotesi avanzata da Melchiori⁷, giustamente ricordata da Marucci — conterrebbe, sia pure metaforicamente, “un secondo risveglio dall’incubo della storia” (p. 260). Come spesso in Joyce, la diegesi si sviluppa intorno al paradigma del peccato. Non fa eccezione *Finnegans Wake*: “Il protagonista Earwicker incarna la coscienza sopraffatta e ossessionata da antichi e atavici peccati, di natura tanto morale che storica e politica: il peccato originale non lavato, la sua ripetibilità, il marchio del peccaminoso, la vita come un processo intentato da fantomatici giudici” (p. 260). Tuttavia, a prevalere non è mai l’intreccio, la catena degli eventi secondo il principio di causalità. Come dimostra convincentemente

Marucci, a prevalere è la “funzione ludica della lingua” (p. 261) di cui *Finnegans Wake* rappresenta, per così dire, la suprematizzazione, in rapporto di continuità e discontinuità con *Ulysses*. Continuazione di un discorso intorno al senso del narrare, ma anche scarto radicale inteso soprattutto come assolutizzazione di un gioco linguistico.

Di tale virtuosismo ludico-verbale Marucci, non senza competenza etimologica e sensibilità semiotico-strutturale, offre un primo inventario illuminante e insieme una vera lezione di metodo nelle pagine in cui sono repertorate alcune strategie joyciane nell’intento di fornire una casistica adibita anche per ulteriori approfondimenti (pp. 281-284). E, a proposito di metodo, lo studioso ci informa che “Joyce si muoveva a taccuino aperto pronto a raccogliere spunti che disponeva e soprattutto connetteva fra loro entro le impalcature prefissate e le squadrature concettuali. Come un camaleonte auditivo registrava e incamerava soprattutto casi di correlazioni fra le lingue nelle numerose vacanze francesi, olandesi, danesi, e agglutinava il reperto con l’inglese” (p. 261).

Non è questo Joyce di Marucci, come spero sia parso evidente, una introduzione allo scrittore irlandese. Proprio la parte finale, l’ottavo capitolo dedicato a *Finnegans Wake*, appunto, mostra che il progetto mira a definire alcune linee di ricerca e, alludendo a mappe e territori nuovi, a stimolare metacriticamente altri studiosi a raccogliere la sfida joyciana. Non abbiamo dato spazio al primo capitolo dedicato al “Contesto sociale e culturale” (pp. 13-29) semplicemente perché, pur documentato e puntuale, sappiamo bene che nascere in Irlanda nel 1882 significò per Joyce avere una formazione in cui tutto era messo in discussione mentre una resistenza al cambiamento, in maniera spesso infuocata, allevava soprattutto in Irlanda i suoi paladini. Contro tutto questo, contro un nazionalismo che spesso significava fanatismo, Joyce scelse la fuga nel Continente. E, siccome era Joyce, diede la coloritura ideologica di un dissenso politico-sociale al suo desiderio di respirare un’aria meno angusta e provinciale e chiamò esilio la sua scelta di vivere lontano da Dublino e dai suoi abitanti. Non che non amasse l’Irlanda e la sua cultura, ma la sua mente era irrequieta, dominata dall’idea di essere al di sopra del suo popolo, al di sopra della nazione intera: “Joyce si sentiva dunque la metempsicosi dei grandi riformatori e ribelli, coltivava la vocazione di essere l’anima di una nazione, e persino dell’umanità” (p. 40, corsivi nel testo). Questo il giovane Joyce che tuttavia, nonostante le sue aspirazioni riformatrici, l’8 ottobre 1904 fuggì dall’Irlanda con Nora Barnacle, figlia di un fornaio, quasi analfabeta, per raggiungere Zurigo dove sperava di insegnare italiano presso la locale Berlitz School. Nella città svizzera non troverà lavoro, ma, per aiutare il giovane irlandese, il direttore fece in

⁶ Stanislaus Joyce, *My Brother’s Keeper: James Joyce’s Early Years*, ed. Richard Ellmann. Preface by T. S. Eliot, New York, Da Capo Press, 2003, p. 33.

⁷ Si veda Giorgio Melchiori, *Joyce: il mestiere dello scrittore*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 171-172. Il critico instaura un preciso collegamento tra il “si” pronunciato da Molly Bloom nel suo dormiveglia, — un iterato “Yes” con cui si chiude *Ulysses* — e *Finnegans Wake* che di questo monosillabo affermativo sarebbe continuazione: “*Finnegans Wake* è l’indefinita estensione di quel ‘Si’ presentando [...] una visione della storia racchiusa nei confini della mente umana e soggetta alla testimonianza dei sensi, una storia che si muove nell’ambito del fisico e non del metafisico; e proprio per questo il nuovo romanzo segna il superamento di quell’incubo grazie all’accettazione della storia come unica condizione possibile per l’uomo” (p. 171).

modo che fosse assunto dapprima presso la sede di Pola e poi a Trieste, la sua seconda patria, vera e propria topologia artistico-ontologica dell'itinerario joyciano: "Una catena di fatti come non mai essenziali si mise in movimento dal giorno in cui Joyce vi arrivò, il 31 ottobre 1904: i dieci anni abbondanti che intercorrono tra questa data e la fine di giugno 1915 racchiudono la inimmaginabilmente più ricca e preziosa germinazione dell'arte joyciana. Senza Trieste e quanto messo in circolo da Trieste Joyce sarebbe diventato un altrettanto grande, ma sicuramente un diverso scrittore" (p. 45). Marucci ha ragione: Trieste, come è stato dimostrato da più studiosi italiani, concorre in modo rilevante a costituire quel mondo poliglotta, policentrico e, soprattutto, ludolinguistico che costituirà l'alimento mitopoietico fondamentale della grande festa verbale joyciana.

Dopo aver fornito un ampio ritratto biografico, con interessanti spunti relativi al processo di autoindividuazione estetico-filosofica dell'*artist as a young man* (pp. 30-67), il terzo capitolo ("Estetiche, poesia, epifanie, traduzioni", pp. 68-106) passa in rassegna i testi non-narrativi dello scrittore, raccolti nel volume *Occasional, Critical, and Political Writings* (2000), a cura di Kevin Barry, in cui sono inclusi anche gli scritti italiani, tradotti da Conor Deane a beneficio dei lettori anglofoni. In realtà, queste pagine sono molto più di una rassegna dei *Critical Writings* giacché Marucci, oltre a mettere in guardia il lettore rispetto alle prove giovanili, da trattare sempre *cum grano salis*, cerca di delineare un tracciato che, in modo più o meno evidente, dia contezza del farsi e del divenire della concezione estetica joyciana. Parlando degli "scritti italiani", Marucci non manca di rivolgere particolare attenzione alle pagine joyciane su Defoe che, per quanto scritte quasi su commissione, sono spesso citate da critici autorevoli per suffragare le loro interpretazioni di *Robinson Crusoe* e, più in generale, dell'opera defoiana. Al tempo stesso, viene postulata una presenza dell'insegnamento di Defoe nella descrizione di una quotidianità senza "abbellimenti" estetizzanti, secondo una tecnica che prelude non solo a *Dubliners* ma anche a taluni episodi di *Ulysses* incentrati, appunto, sulla fenomenologia del quotidiano.

Nelle pagine su *Ulysses*, molto giustamente Marucci *against the grain* tiene a sottolineare come sarebbe piuttosto riduttivo credere che lo schema omerico sia la dominante strutturale del romanzo. Le molte pagine dedicate a *Ulysses* (pp. 185-257) sono spia dell'impegno ermeneutico posto dallo studioso per notomizzare ogni aspetto dell'opera a fronte di un elenco di monografie, saggi, articoli, *notes & queries* che metterebbe a disagio, o, per meglio dire, getterebbero nello sconforto, qualsiasi ermeneuta. Marucci muove dal convincimento che non vi sia montagna

bibliografica la cui cima non possa essere conquistata, prima di passare a tracciare sentieri e mappe nuove. I classici funzionano in questo modo: continuano a parlare, continuano a disseminare segni e disegni, segnacoli e sistemi, in un movimento che, in fondo, appare incurante delle parole altrui, cioè dei testi critici, tutti tesi a definire lo statuto estetico di questo o quel classico, attenti a individuarne microanaliticamente la posizione nel canone e gli eventuali palpiti dell'*afterlife*.

Nel sottocapitolo intitolato "Il significato di *Ulysses*", Marucci spiega come, fra gli elementi di discontinuità rispetto alla tradizione del romanzo, vi sia il rifiuto della *Bildung* e, quindi, anche il rifiuto del disegno esperienziale-formativo-sentimentale che, nella grande fiction dell'Ottocento, presiedeva alla costituzione di una visione unitaria e cronologicamente coerente dell'enunciazione narrativa. Spogliato del suo percorso monologico, privato della edificazione ontologica e dello *Streben* etico-evolutivo, il personaggio diviene nelle mani di Joyce "sterile staticità" (p. 197), il che significa che il dato dinamizzante, la molla diegetico-evolutiva va trovata altrove. E lo scrittore la trova, appunto, nel linguaggio e nella sua interpretazione in chiave comica: "*Ulysses* presenta l'ulteriore discontinuità di abolire pathos e tragedia. È un capolavoro del comico [...] La *comédie* di *Ulysses* è humaine perché pullula e formicola di personaggi e di aneddoti come nella grande serie balzacchiana" (p. 197). Opera senza personaggi che conoscano la strada della redenzione, *Ulysses* non giudica, non determina spazi e figure purgatoriali, non immagina la vita come un itinerario morale-educativo ma piuttosto ne osserva la fenomenologia. Della vita Joyce ritrae il brutto e il bello, senza badare a distinguere cromie estreme, spesso preferendo i territori intermedi, senza soppesare valori e disvalori. In ultima analisi, è questa la lezione — se di lezione vogliamo parlare — che Marucci desume dopo la sua attenta analisi dei singoli episodi del romanzo: "L'assunto ideologico che ricaviamo da *Ulysses*, pur senza che Joyce lo enfatizzi troppo, è perciò fra i più rudimentali e riduttivi, scontati ed elementari, cui sia dato pensare: che la vita continua inarrestabile e vale la pena dopo tutto viverla, rovesciando l'adagio nichilista tristemente trionfante nel romanzo contemporaneo a Joyce: che invece è indegna di essere vissuta" (p. 199). Credo che si tratti di una monografia che contribuisce attivamente a *ripensare* Joyce, mentre nella sua ampia e approfondita analisi Marucci offre ai joycisti e agli specialisti di letteratura inglese parecchi inneschi per ulteriori perlustrazioni dell'*opus* joyciano. Non era mia intenzione seguire, capitolo dopo capitolo, il disegno del libro. Volutamente *rambling* nell'approccio, queste pagine, partendo dal capitolo conclusivo su *Finnegans Wake*, hanno cercato di individuare a ritroso l'altro disegno o, se si vuole, le

ragioni che hanno spinto Marucci a raccogliere la sfida lanciata da Joyce.

Francesco Marroni

RACCONTARE E.M. FORSTER:
ARCTIC SUMMER FRA BIOGRAFIA E IMMAGINAZIONE CREATIVA

Damon Galgut, *Arctic Summer*, London, Atlantic Books, 2014, 355 pp. [ISBN 978-1-78239-159-3]

Ampiamente recensito e positivamente accolto dalla critica britannica e americana, già tradotto in italiano da Fabio Pedone per le Edizioni E/O con il titolo *Estate artica* (2014), l'ultimo romanzo di Damon Galgut traccia l'affascinante confine tra vita e letteratura ripercorrendo le vicende personali di E.M. Forster, autore a sua volta di quella che avrebbe dovuto essere una autobiografia romanzata intitolata *Arctic Summer*. Il progetto restò incompiuto, ma, come capita spesso nel caso degli scrittori "classici", l'opera fu pubblicata postuma nel 1980. Al di là dell'ispirazione e dei collegamenti più o meno espliciti tra i due romanzi, il libro è certamente un omaggio alla vita e alla più ampia produzione forsteriana. Raffinato autore di prosa e teatro per due volte finalista al Man Booker Prize, Galgut esprime la passione per Forster nata durante i suoi viaggi in India e alimentata da condizioni personali e artistiche condivise, frutto dello stesso orientamento omosessuale e del comune disagio prodotto dalle tensioni creative innescate dalla scrittura.

Arctic Summer rientra nel genere letterario della "biografia romanzata", unisce talento immaginativo e realismo biografico, offrendosi allo stesso tempo come una piacevole e coinvolgente storia di invenzione e una consistente raccolta di eventi della vita e della carriera di Forster negli anni che precedettero la pubblicazione del suo ultimo romanzo, *A Passage to India* (1924). Oltre a fare ampio uso delle note, dei diari e delle lettere, Galgut attinge a quattro biografie forsteriane rispettivamente a firma di P.N. Furbank, Wendy Moffat, Nicola Beauman e Francis King¹. Insieme al racconto della vita privata, l'ipotesto è costituito da *A Passage to India* (1924) le cui immagini, situazioni e dialoghi contribuiscono

¹ Si tratta, nello specifico, di P. N. Furbank, *E. M. Forster: A Life*, London, Cardinal/Sphere, 1988; Wendy Moffat, *A Great Unrecorded History. A New Life of E. M. Forster*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2010; Nicola Beauman, *E. M. Forster: A Biography*, London, Hodder & Stoughton, 1994; Francis King, *E. M. Forster and His World*, London, Thames & Hudson, 1978.