

## Traduzioni e ri-circolazioni del «*Finnegans Wake*»

Andrea Binelli

Niente mette a nudo James Joyce meglio della sua ultima opera. Vi aleggia infatti uno spirito scapigliato e beffardo, sensibile ma ostinato, generoso e al contempo scettico e distruttivo, come suggellato da quell'allegro funerale di ogni velleità narrativa, sia essa storica o mitica, che è il *Finnegans Wake*. Messo in scena da una grandiosa regia stracciona, può essere letto come il testamento eroicomico di un artista tormentato eppure forte di un'autoironia sagace e della risolutezza aspra di chi, sin da giovanissimo, si è votato alla libertà individuale respingendo le convenzioni sociali e le paralisi collettive che ne derivano.

Non stupirà dunque che, sebbene corteggiasse l'umanità più varia nel registro intimo della scrittura, Joyce facesse di tutto per risultarle antipatico nella vita quotidiana. La dice lunga quanto accaduto nel luglio del 1939 a un altro prodigioso egocentrico della letteratura in inglese, William Saroyan. In visita a Parigi e capitato a sua insaputa fra gli scaffali della Shakespeare and Co. – celebre, fra le altre cose, per aver dato alle stampe lo scandaloso *Ulisse* nel 1922 – venne riconosciuto dall'illustre libraia, Sylvia Beach, che gli propose immediatamente di incontrare il suo protetto, l'autore del *Finnegans Wake*, pubblicato giusto pochi mesi prima. Scriverà al riguardo Saroyan:

Lei lo chiamò, poi io e lui ci parlammo al telefono, o meglio, io dissi il mio nome e Mr Joyce mi rispose che lo pronunciavo male. Gli spiegai allora che si trattava di una concessione alle difficoltà di pronuncia degli americani. Al che, mi propose di andarlo a trovare tre giorni dopo, alle due e trenta del pomeriggio. Non ho mai incontrato Joyce. All'indomani partii per Londra...<sup>1</sup>.

Joyce era così. Adorava irritare le persone e sapeva bene quali corde toccare per farlo, ma alla fin fine non si negava a nessuno, malgrado poi in molti, e probabilmente Saroyan fra questi, preferissero non scendere a compromessi col suo solipsismo burlone.

«Un gusto diverso in materia di scherzi», spiega George Eliot in *Daniel Deronda*, «può logorare gli affetti».<sup>2</sup> Parole che forniscono un quadro di lettura efficace non soltanto per il mancato incontro parigino fra uno scrittore armeno americano e uno irlandese, ma, più in generale, per la controversa ricezione dell'opera di quest'ultimo. Pare infatti evidente che gli azzardi stilistici di Joyce e il loro esito artistico si specchino in un'enorme e sofferta difficoltà di socializzazione e in una parabola

---

<sup>1</sup> «She telephoned him, and he and I spoke on the phone – that is to say, I told him my name, Mr. Joyce told me that I was mispronouncing my name, I explained that the pronunciation was a concession to the American limitations of speech, and he suggested I might visit him three days later at half-past two in the afternoon. I never met Joyce. The following day I went to London...». William Saroyan, *Letters from 74 Rue Taibout or Don't Go But If You Must Say Hello to Everybody* (New York/Cleveland, The World Publishing Company, 1969), p. 109. Questa e le successive traduzioni italiane di testi inglesi, in nota come nel testo, sono dell'autore di quest'articolo, salvo laddove indicato diversamente.

<sup>2</sup> «A difference of taste in jokes is a great strain on the affections», George Eliot, *Daniel Deronda* (New York, Random House, 2002), p. 144.

umana sconsolata, soprattutto in quell'ultimo scorcio di vita: malato e quasi cieco, ferito dall'insuccesso del suo *Work in progress* – così era solito chiamare il *Wake* nella corrispondenza e nelle discussioni con gli amici durante i diciassette, lunghissimi anni di gestazione in cui vi si dedicò completamente – terrorizzato dalla guerra e affranto dai problemi di salute della figlia Lucia, nonché dai litigi fra il figlio Giorgio e la nuora Helen, avrebbe finito per arrendersi definitivamente al buio e chiudere gli occhi per sempre nella notte del 13 gennaio 1941.

D'altro canto è proprio nelle lunghe giornate passate al buio, durante i frequenti periodi di convalescenza successivi alle operazioni agli occhi<sup>3</sup>, che egli concepisce il «libro della notte»<sup>4</sup>. E se già l'*Ulisse* tematizzava l'«ineluttabile modalità del visibile... il pensiero attraverso i miei occhi»<sup>5</sup>, nel *Wake* sono forzate oltre ogni limite le corrispondenze fra esperienza sensibile e rappresentazione, fra percezione umana e la sua resa artistica attraverso il medium letterario. Forzature che danno luogo a un anti-romanzo, un enorme bisticcio babelico che ospita oltre cinquanta idiomi<sup>6</sup>, spesso distorti da innumerevoli manipolazioni linguistiche, e su cui si innerva miracolosamente una trama esile, quasi irricognoscibile, eppure allegra, coinvolgente e preziosa quanto una musica familiare. Non a caso *Finnegan's Wake* è in primo luogo il titolo di una quanto mai emblematica ballata irlandese dove si racconta di un muratore, Timothy Finnegan, che ogni mattino si aiuta con una sorsata di whisky prima di andare a lavorare. Quantunque piacevole, l'abitudine del cicchetto mattutino alla lunga finisce per frastornarlo; tant'è che, un giorno funesto, egli cade miseramente e batte la testa. Creduto morto, Finnegan si risveglia proprio quando, durante la chiassosa veglia del suo funerale, scoppia una lite e qualcuno gli rovescia addosso del whisky.

Della ballata sopravvive in Joyce il respiro di farsa a neutralizzare puntualmente il tragico, mentre di qualunque altro riferimento alla ballata stessa viene bandita ogni lettura univoca, fin dalla citazione nel titolo, dove la caduta dell'apostrofo con cui si segnala il genitivo sassone innesca svariate possibilità interpretative. Il termine 'wake' trova infatti corrispondenze negli anagrammi ironici e pressoché blasfemi di 'funeral', come "funferal" (FW, 120.9), "funny funereels" (FW, 414.35.) e "funforall" (FW, 458.22), quasi a rimodulare la veglia in un'esortazione a riscuotersi, o persino a risorgere. E in tal caso l'esortazione sarebbe rivolta ai «Finnegans», ossia agli irlandesi, malgrado questi sembrino ormai dimentichi della gloriosa eredità feniana. O forse «Finnegans» è l'ennesimo anagramma imperfetto che coinvolge più lingue e intende ammiccare a una fine che si ripete (fin + again). O magari vuole negare ogni idea di fine (fin + negans), rifiuto reso esplicito dall'ultima frase del romanzo, apparentemente inconclusa e che in realtà si completa soltanto continuando a leggere e ripartendo dalla prima frase. Il testo attiva così una scansione ciclica che

---

<sup>3</sup> Joyce era affetto da glaucoma, congiuntivite ed episclerite. Ricorrenti furono le crisi legate a queste malattie e numerosi gli interventi chirurgici con cui sperò vanamente di porre fine alle sue sofferenze.

<sup>4</sup> È Joyce a parlare di «libro della notte», «oscuro», «lunare», «del buio», «del sonno» e «del sogno», contrapponendolo esplicitamente al libro del giorno e della luce, l'*Ulisse*. Lo fa a più riprese, negli scambi con i coniugi Maria and Eugène Jolas – cfr. Max Eastman, *The Literary Mind: Its Place in an Age of Science* (New York/Londra, Charles Scribner's Sons, 1931, p. 101) – con Jacques Mercanton, a lungo considerato il maggior esegeta del *Wake* – cfr. Jacques Mercanton, *Les heures de James Joyce* (Losanna, L'âge d'homme, 1967) – in una lettera datata 24 novembre 1926 all'amica e mecenate Harriet Shaw Weaver – cfr. Richard Ellmann, a cura di, *Selected Letters by James Joyce* (New York, Viking Press, 1975, pp. 317- 318) – in un'intervista concessa a Ole Vinding e in varie altre occasioni, alcune delle quali documentate da Willard Potts: cfr. Willard Potts, a cura di, *Portraits of the Artist in Exile. Recollections of James Joyce by Europeans* (San Diego-New York-Londra, Harcourt Brace Jovanovic, 1979).

<sup>5</sup> James Joyce, *Ulisse* (si cita dall'ed. Roma, Newton and Compton, 2012, p. 64).

<sup>6</sup> Sebbene storpiata in mille forme, la parola Babele tematizza il profilo plurilinguistico del *Wake* e lo pervade. È noto come Derrida avesse individuato proprio nella Torre di Babele l'epitome della hybris joyciana: cfr. Jacques Derrida, *Two Words for Joyce*, in Derek Attridge e Daniel Ferrer, a cura di, *Post-Structuralist Joyce: Essays from the French* (Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 145-159).

porta a riflettere sulla filosofia del tempo e sulla ricorsività temporale; non certo per altri motivi, quella stessa frase – alla seconda riga del libro – cita Vico e la sua teoria dei ricorsi: «vicus of recirculation» (FW, 3.2).

Ma l'ambiguità non è ovviamente limitata al titolo e ai momenti forti del romanzo, e vale semmai per ogni suo luogo. Il narratore, ad esempio, è identificabile nel gigante mitico Finn MacCool del ciclo feniano, ma anche nel già citato Timothy Finnegan, e ancora in Adamo, Noè, Parnell, Cesare e, infine, in H.C.E, acronimo per mille soggetti, compresi 'Here Comes Everybody' (ognuno), 'Haveth Childers Everywhere', 'Huges Caput Earlyfouler' e 'Humphrey Chimpden Earwicker', il gestore di un pub di Chapelizod, nei pressi del Phoenix Park, a Dublino. Il racconto che egli tesse «in sogno e ciondolando sonnecchiante» («in a dream as dozing I was dawdling»: FW, 404.3-4) narra le mille e una trama attorno a una donna/fiume, ALP, in cui si può di volta in volta riconoscere Eva, Elena, la Vergine Maria, l'Irlanda, la moglie del taverniere, Anna Livia Plurabella e Anna Liffey, il fiume di Dublino, peraltro riflesso nei nomi degli oltre 400 fiumi citati o allusi nel testo. Con indole lisergica il discorso onirico procede lambendo di continuo le vicende della famiglia Earwicker: oltre all'oste HCE e alla moglie ALP, apprendiamo della figlia Issy, coinvolta in un oscuro atto osceno, forse una violenza subita, forse un incesto, e dei gemelli complementari Shaun e Shem, cui, di nuovo, corrispondono innumerevoli binomi di personaggi storici e fittizi. Così li riassume Umberto Eco:

Nella coppia Shem e Shaun, che già visibilmente assume una serie di denominazioni diverse, si incarnano via via Caino e Abele, Napoleone e Wellington, Joyce e Wyndham Lewis, il tempo e lo spazio, l'albero e la pietra<sup>7</sup>.

Insomma, in seno al livello narrativo demotico personificato dalla famiglia Earwicker si innestano incessantemente delle digressioni che addensano le religioni, le mitologie e le storie più disparate entro un caleidoscopio delle istituzioni letterarie occidentali. Come osserva Seamus Deane introducendo l'edizione Penguin del *Wake*:

L'ultimo fra i capolavori di Joyce è una prestazione magnifica, una trascrizione in miniatura dell'intera tradizione letteraria occidentale [...] è un libro che si apre alla Storia, alla cultura e all'esperienza tutta<sup>8</sup>.

Di questa tensione ideale e dell'anelito enciclopedico di cui si nutre il *Wake*, Joyce aveva fatto più volte menzione con gli amici stretti, rivendicando per la sua opera niente meno che l'appellativo di «storia universale»<sup>9</sup>. E per moltiplicare gli intrecci policromatici di un testo che evidentemente concepì da subito come onnivoro e totalizzante, aveva deciso di abolire i vincoli ortografici e di scavalcare ogni norma sintattica e grammaticale, procedendo alla distorsione sistematica dei codici narratologici e linguistici secondo tecniche già comparse, ancorché episodicamente, nel *Tristram*

---

<sup>7</sup> Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce* (Milano, Bompiani, 1966, p. 116).

<sup>8</sup> «Joyce's last great work is an extraordinary performance, a transcription into a miniaturized form of the whole western literary tradition [...] It is a book that opens itself to all of history, culture and experience». Seamus Deane, *Introduction*, in James Joyce, *Finnegans Wake* (Londra, Penguin, 1992, p. VII).

<sup>9</sup> Scrisse Harriet Shaw Weaver a Joseph Prescott: «Nell'estate del 1923, mentre si trovava in Inghilterra con la famiglia, Joyce mi disse di voler scrivere un libro che fosse una sorta di storia universale». Cfr. Joseph Prescott, *Concerning the Genesis of Finnegans Wake*, PMLA 69:5 (Dic. 1954), pp. 1300-1302.

*Shandy* di Lawrence Sterne (1713-1768)<sup>10</sup>; con le parole- macedonia, le argomentazioni *non-sense* e i *double-entendre* di cui è ricca la narrativa di Lewis Carroll (1832-1898); nell'*Ars Pun-ica* di Thomas Sheridan (1719-1788) e Jonathan Swift (1667-1745)<sup>11</sup>, così come nella corrispondenza vergata in Latino-Anglicus (ossia, scritta in latino ma da leggersi in base alle norme fonologiche dell'inglese) fra gli stessi Sheridan e Swift, un prezioso scambio epistolare<sup>12</sup> di cui nel *Wake* è evidente l'allusione al curatore Elrington Ball (1863-1928): «the axiomatic orerotundity of that once grand old elrington bawl» (FW, 55.36-56.01); e ancora, nelle popolarissime *Melodie Irlandesi* di Thomas Moore (1779-1852); nelle *Canzoni* di Percy French (1854-1920); nelle pubblicità trasmesse alla radio di cui Joyce, prima ancora di Leopold Bloom, era attento e divertito ascoltatore; e, infine, nelle ricchissime tradizioni anglosassoni e irlandesi dei *limerick* e dei *jingle*, dei *jest book* e delle *nursery rhyme*, degli indovinelli e delle barzellette.

Da un assembramento di voci che «tutte coriferavano riego- reggiando» («vociferated echoating»: FW, 404.7) si erge dunque una magnifica «letamebre» («allmurk»: FW, 404.10) di pun, criptogrammi, intertesti e meri plagi, un «narrubare» secondo Joyce («stolentelling»: FW, 424.35) di cui, se non fosse per le indagini filologiche di critici e traduttori, tanto il lettore medio quanto quello colto capirebbero solo una minima parte. È pertanto curioso che proprio il *Wake* sia considerato intraducibile da non pochi, dubbio nutrito a un certo punto persino dal suo autore, salvo però contraddirsi ripetutamente allorché sollecitò, promosse, revisionò e addirittura svolse in prima persona la traduzione parziale del testo in italiano e in francese<sup>13</sup>. D'accordo, si tratterà di una traduzione speciale, avverte Declan Kiberd, perché non è affatto chiaro in quale lingua sia scritto e in che tipo di lingua sia legittimo riprodurlo:

Ancora oggi *Finnegans Wake* pone il traduttore di fronte a dei problemi enormi: come realizzare il passaggio? Da quale lingua? E in quale lingua standard? Come può una versione qualsiasi restituire la pluralità del testo?<sup>14</sup>

Per Seamus Deane, addirittura, il problema starebbe nel manico, ossia nella natura del testo di partenza che è già, di per sé, una traduzione permanente:

---

<sup>10</sup> Lo segnala lo stesso Joyce all'amico Eugène Jolas: «Avrei potuto costruire questa storia nella maniera tradizionale [...] Però io cerco di costruire diversi piani narrativi con un unico scopo estetico. Hai mai letto Laurence Sterne?». Eugène Jolas, *My Friend James Joyce*, in Seon Givens, a cura di, *James Joyce: Two Decades of Criticism* (New York, Vanguard, 1948, pp. 11-12).

<sup>11</sup> Tom Pun-Sibi (Thomas Sheridan e Jonathan Swift), *Ars Pun-ica sive Flos Linguarum: The Art of Punning; or, the Flower of Languages; in Seventy-Nine Rules: for the Farther Improvement of Conversation and Help of Memory* (Londra, Roberts, 1719).

<sup>12</sup> Francis Elrington Ball, *Correspondence of Jonathan Swift*, VI voll. (Londra, G. Bell and Sons, 1910-14).

<sup>13</sup> Il biografo di Joyce, Richard Ellmann, ne riporta la seguente affermazione, peraltro in riferimento proprio al *Wake*: «Non c'è niente che non possa essere tradotto». Cfr. Richard Ellmann, *Joyce* (New York, Oxford University Press, 1982, p. 362).

<sup>14</sup> «Even today *Finnegans Wake* poses stupendous problems for a translator: how is the job to be done? Out of what language? And into what base-language? How can any version begin to render the plurality of the text?». Declan Kiberd, *Inventing Ireland* (Londra, Vintage, 1996, p. 636).

Joyce trascina i lettori e se stesso in una ridda infinita di traduzioni, in quanto non esistono una lingua originale e una di arrivo a vincolare le transazioni visive e sonore negoziate dal testo<sup>15</sup>.

Ma esattamente per questo motivo e per gli evidenti limiti esegetici imposti dalla forma del *Wake*, la traduzione è a mio avviso tanto più necessaria: quale altro scopo fondamentale ha il tradurre se non portare alla luce esperienze di lettura e percorsi di senso che, se lasciati nella versione originale, resterebbero inaccessibili? Anzi, in considerazione delle vicende editoriali degli ultimi due lustri, verrebbe piuttosto da ipotizzare che la fortuna delle opere joyciane, in termini sia divulgativi sia critici, coincida in buona misura con la storia delle sue traduzioni<sup>16</sup>. Ed è in effetti proprio a ridosso delle nuove traduzioni che si concentrano le riprese critiche più innovative e i revival di interesse non soltanto critico verso i prodotti – anche minori – di Jimmy l'irlandese. Nello specifico, la ricezione della sua opera più oscura pare suggerire come sia soprattutto traducendolo e ritraducendolo che si possa meglio riflettere sui suoi significati e quindi sul senso del *Work in progress* per antonomasia. Forse è stato Patrick O'Neill ad avvicinarsi di più a questa conclusione in un'avvincente analisi comparativa di alcune traduzioni del *Wake*:

Si può affermare che i dodici e più tentativi di tradurre l'impressionante testo di Joyce in altrettante lingue europee si siano integrati dando luogo alla dilatazione di quel testo in un macrotesto multilingue<sup>17</sup>.

È quindi con gratitudine che la crescente platea dei joyciani e non solo ha applaudito la pubblicazione negli "Oscar" Moderni Mondadori del Libro Terzo, Capitoli 1 e 2, del *Wake*. I sedicenti "straduttori"<sup>18</sup>, Enrico Terrinoni e Fabio Pedone, riprendono così l'impresa avviata dal compianto Luigi Schenoni (1933-2008), il quale licenziò la traduzione dei primi due libri del testo joyciano, usciti in quattro volumi, sempre presso Mondadori, fra il 1982 e il 2011<sup>19</sup>. L'arrivo in libreria del sesto e ultimo volume italiano è previsto per il 4 maggio 2019, in occasione dell'ottantesimo anniversario della prima pubblicazione. Quest'ultima *tranche* di traduzioni comprenderà il Libro Terzo, capitoli 3 e 4, e il Libro Quarto della versione originale.

A una lettura attenta della traduzione del quinto volume firmata da Terrinoni e Pedone si direbbe che, pur ispirandosi all'eccelso precedente di Schenoni, i due abbiano semmai inteso raccogliere il testimone dallo stesso Joyce<sup>20</sup>. Egli, infatti, aiutato dall'amico Nino Frank – non a caso

---

<sup>15</sup> «Joyce involves himself and us in a series of translations that are endless because there is no original and no target language to supply a limit to the visual and sonar transactions that are negotiated by the text». Seamus Deane, *Introduction*, in James Joyce, *Finnegans Wake* (Londra, Penguin, 1992, p. VIII).

<sup>16</sup> Patrick O'Neill, *Polyglot Joyce. Fictions of Translations* (Toronto, University of Toronto Press, 2005); Geert Lernout e Wim Van Mierlo, a cura di, *The Reception of James Joyce in Europe* (Londra, Thoemmes Continuum, 2004).

<sup>17</sup> «Attempts across a range of a dozen or so European languages to translate Joyce's astonishing text can be said to result cumulatively in an extension of that text into a multilingual macrotext». Patrick O'Neill, *Impossible Joyce. Finnegans Wakes* (Toronto, Toronto University Press, 2013, p. 5).

<sup>18</sup> Enrico Terrinoni, *Introduzione. Ostregatto, ora ho capeto!*, in James Joyce, *Finnegans Wake*, Libro Terzo, Capitoli 1 e 2 (Milano, Mondadori, 2017, p. XXV).

<sup>19</sup> James Joyce, *Finnegans Wake*, Libro Primo, Capitoli 1-4 [1982] (Milano, Mondadori, 2017); James Joyce, *Finnegans Wake*, Libro Primo, Capitoli 5-8 [2001] (Milano, Mondadori "Oscar", 2017); James Joyce, *Finnegans Wake*, Libro Secondo, Capitoli 1-2 [2004] (Milano, Mondadori "Oscar", 2017); James Joyce, *Finnegans Wake*, Libro Secondo, Capitoli 3-4 [2011] (Milano, Mondadori, 2017).

<sup>20</sup> Fabio Pedone ed Enrico Terrinoni, *Nel Finnegans Wake le parole sono in festa e fanno capriole*, «Tuttolibri - La Stampa», 14 gennaio 2017, p. 44.

un ebreo, in aperta sfida all'idiozia criminale del regime fascista – redasse un'avvincente traduzione italiana del passo conosciuto sotto il nome di Anna Livia Plurabelle. In questa «auto-traduction recr atrice», per usare il lessico di Micha l Oustinoff<sup>21</sup>, i due si divertirono a inventare storture linguistiche in qualche modo corrispondenti alle originali e, anzich  arginare l'inevitabile dispersione semantica che pu  derivare dalla riproduzione delle ambiguit , sembrarono entusiasmarsi per le infinite opzioni ermeneutiche e le associazioni incontrollate messe in gioco dalla traduzione.

Qualcosa di simile accade oggi nella ricreazione di Terrinoni e Pedone, quasi a confermare il giudizio di Umberto Eco, stando al quale, il *Wake* sarebbe talmente aperto da legittimare una quantit  infinita di scelte e risultare in ultimo facilissimo da tradurre<sup>22</sup>. Dal punto di vista lessicale il funambolismo joyciano   stato riformulato dai due traduttori romani principalmente attraverso la saldatura di due o pi  parole, come nel caso di «nonemaitardiperamar» e di «semprealverde», o la loro compenetrazione, realizzata con premura quasi poetica nei confronti delle rese fonetiche e con sottile intuito verso le intersezioni tematiche, talora innestando isotopie coerenti e di supporto fra di loro, talora sbeffeggiando l'una con l'altra. Ne sono esempio potenziali neologismi come «vilingue», «parolaido», «proclamore», «effimiserime», «labirincubo», «dragatroccolo» e «obiagrafia», e collocazioni quali «reciprocancor l'ampiabbraccio» e «avalangoloso merendiluvio». Altrettanto spesso da Joyce viene ripreso il procedimento contrario, ossia la scissione di parole intere nel testo di arrivo a produrre pun, doppi e persino tripli sensi: «di segno», «di ligenza», «do mani», «migli orando», «impro videnza», «per dente», «m'isteri», «t'empio», «suppli cato», «in ceppato» e «cin cin natus».

Frequenti e altrettanto efficaci sono anche gli anagrammi, spesso conservati in italiano tali e quali si trovano nel testo inglese: «iosal» per 'isola' viene scelto per mantenere l'allusione all'italiano 'iosa' e al gaelico 'Iosa', che significa 'Ges '; «marhaba» per 'Abraham' e per richiamare un saluto arabo equivalente a 'ciao'; «cadeno» per 'decano', probabilmente a suggerire la figura di Jonathan Swift (autore del poema autobiografico *Cadenus and Vanessa*) in un passaggio di cui egli   protagonista. Ma non mancano gli anagrammi pi  semplici, come in «foldisalsi» per 'soldi falsi' e «garziosamente» per 'graziosamente'. Altre volte si ha invece l'impressione di fronteggiare degli anagrammi imperfetti – come in «non sono ilotatra ma la riverisco» dove si avverte distinto l'eco di 'idolatra' – e questa sensazione   sovente il prodotto dell'aggiunta di un'unica sillaba a rifrangere il senso complessivo dei vocaboli – come in «pederonasti», «sipariore», «tovagliocoli», «pietrida» – o dell'inserimento al proprio interno dei dittonghi: «diemani», «poesticceria», «entrambie», «meargarita», «foecale».

Altri artifici retorici derivati dal testo di partenza e che ritroviamo nella versione italiana sono l'alternanza vocalica, sia volta a riproporre l'ecolalia joyciana («hIck, hEck, hOck, hughUs, hughUs, hughIEs»), sia, ancora una volta, a indurre ipertrofia semantica: «momAnti», «omniverso in espEnsione», «cOrvatura della schiena»; «chiudIre su tutto». Allo stesso modo, e con il medesimo obbiettivo, Terrinoni e Pedone hanno fatto ricorso all'alternanza consonantica: «dalla coglia di sapere», «assoluNamente», «laPPra», «la fiViola pi  grande», «in testa un Horno», «mi fu Fredetto da arustici», e soprattutto in «Zoiositt », a tradurre «joycity», firma, autoritratto, parola chiave del *Wake* e quintessenza della poetica joyciana. Nella «joycity» si   soliti identificare la gioia irrefrenabile nell'articolare e disarticolare le parole e le lingue in un delirio di piacere lessicografico. «La scelta

<sup>21</sup> Micha l Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov* (Parigi, l'Harmattan, 2001, pp. 29-34).

<sup>22</sup> Umberto Eco, *Ostrigotta ora capesco*, in James Joyce, *Anna Livia Plurabelle* (Milano, Einaudi, 1996, p. XI).

traduttiva», si apprende nelle Note di commento, «ricorda il periodo triestino di Joyce (là chiamato “Zois”) e l’importanza che la lingua italiana ha assunto per lui»<sup>23</sup>.

Ovviamente non mancano gli acronimi («Ava Lissia Plustivala», «Homelie Concordanti d’Eusebio») anche indotti artificialmente («SProloQuiaRe»), abbondano le rese attraverso onomatopee («Ciucciuc a gorgheggiare», «Gnahem», che è sia ‘gnam’ sia ‘amen’, «aggiuaggiuaggiuacaggiù» a indicare l’affogamento) e si insinuano in ogni dove quelle ottenute giocando con le ambiguità che il tessuto fonico dell’italiano può intercettare presso orecchi inglesi, russi, olandesi, francesi, bretoni, arabi, ungheresi, greci, cinesi, swahili, giapponesi, e molti altri ancora, esattamente come accadeva con il *Latin Anglicus* di Sheridan e Swift. È il caso, ad esempio, di «feugtiva stagione», a echeggiare il tedesco *Feuchtigkeit* e il danese *fugtig*, che alludono all’umidità, nonché il francese *feu*, fuoco. Infine, in perfetta sintonia con l’idea di traduzione ricreatrice, attualizzante e ‘zoiosa’, e in legittima prosecuzione della continuità intrinseca di un autentico *Work in progress*, ecco spuntare frasi e termini come «aspetto terribilmente EMOsciato» e «verboso TOTTIIdin», i cui riferimenti contemporanei sono evidenti e rubano più di un sorriso al lettore.

Dal punto di vista morfo-sintattico predomina poi l’inversione delle funzioni grammaticali, o più precisamente, il caos allegro e creativo delle stesse. Riconoscere la categoria grammaticale di molti fra i vocaboli nuovi di conio è tutt’altro che scontato – si pensi a «dichiaroscar» e a «disgustistimo» – e tanto più complesso sarà individuare le relazioni di coesione fra gli elementi del testo. Ciononostante, gli anacoluti restano solo apparenti grazie a un tessuto frastico che non cessa mai di crescere e ritornare, declinando isotopie multiple e intrecciate, e non rinunciando mai a una qualche ridondanza semantica e dunque, in definitiva, a forme leggere e sfumate di implicito e di coerenza testuale. Questo e un felice dosaggio di preposizioni e di participi – credo che, molto opportunamente, nel passaggio dall’inglese all’italiano entrambi raddoppino – ha permesso ai traduttori italiani di rimettere in scena una fitta rete di allusioni, e di sollecitare quella molteplicità di interpretazioni e quella ricchezza ermeneutica che è caratteristica fondamentale del *Wake*, come già segnalava Schenoni nella *Nota del traduttore* in apertura del primo volume mondadoriano:

Essendo *Finnegans Wake* l’opera più «aperta» di tutte le letterature di tutti i tempi, ogni lettore può dare sfogo alle sue capacità di libera associazione, e quindi vedere, anche nella traduzione, significati che forse non erano nelle intenzioni del traduttore, con un processo pienamente legittimo e conforme allo spirito informatore dell’opera. [...] Ciò richiede da parte del lettore un atteggiamento di estrema libertà di fronte al testo – originale o traduzione che sia non ha importanza. La lettura di *Finnegans Wake* può essere effettuata a livelli diversi, così come sono diversi i livelli di lettura usati da Joyce. Anche una lettura a livello più semplice, direi quasi «ingenuo», cioè completamente privo di tutto il retroscena che vi sta dietro, o sopra, o sotto, può dare di più di quanto comunemente si creda<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Enrico Terrinoni e Fabio Pedone, *Note di commento* in James Joyce, *Finnegans Wake*, Libro Terzo, Capitoli 1 e 2 (Milano, Mondadori, 2017, p. 183).

<sup>24</sup> Luigi Schenoni, *Nota del traduttore*, in James Joyce, *Finnegans Wake*, Libro Primo, Capitoli 1-4 [1982] (Milano, Mondadori, 2017, p. LIX-LX).

Schenoni chiudeva la sua nota con un'avvertenza che resta di stringente attualità: «*Finnegans Wake* non è un “mostro” inaccostabile, incomprensibile, intraducibile come è stato definito da molti in passato e ancora adesso a più di quarant'anni dalla sua pubblicazione in volume»<sup>25</sup>.

L'afflato divulgativo di Schenoni ha trovato dei successori ideali nella coppia Terrinoni e Pedone, il cui elaborato non soltanto è stupefacente, plurale e tutto da finire, in perfetto stile joyciano. Nelle nuove vesti e grazie al ricco apparato critico, pare voglia anche sottrarsi all'equivoco denunciato da Schenoni ed evidentemente indotto da alcuni celebri estimatori del passato, forse talmente intimoriti dal *Wake* da riuscire a parlare solo nei termini mirabolanti e iperbolici del mostruoso, del demoniaco e, comunque, dell'eccezionalità. È noto che Joyce stesso usò il termine «mostro» nel parlare del suo ultimo romanzo in una lettera a Livia Veneziani Schmitz, moglie di Italo Svevo. Ma è altrettanto vero che Joyce aveva già definito mostruoso l'*Ulisse*, e in sede diverse quasi tutte le sue opere, in quel suo solito atteggiamento scanzonato e civettuolo che ritorna nella missiva assai scherzosa a Livia Veneziani, peraltro scritta in dialetto triestino<sup>26</sup>. Basta leggerle quelle poche righe per comprendere come il valore di “mostro di libro” non sia per niente in sintonia con i toni fantasmagorici di Eco, di Marshall McLuhan o di Philip K. Dick, che ravvisò nel *Wake* il codice non lineare di un computer del ventunesimo secolo al quale Joyce avrebbe avuto accesso ponendosi in contatto con una mente cosmica<sup>27</sup>; per non parlare poi di Martin Amis, il quale si spinse a paragonare il *Wake* a un attacco nucleare sferrato contro il lettore.

In alcuni casi – probabilmente non quelli dei succitati commentatori – le iperboli più spinte potrebbero nascere dal desiderio di ergersi a esegeti di prima classe e la magnificazione dell'anomalia portentosa del *Wake* corrisponderebbe allora a un tentativo malizioso di riverberare il profilo fenomenale dell'opera sul proprio operato di interprete ed estimatore. O forse si tratta più semplicemente di un'ansia imbarazzata nel giustificare il fascino per un romanzo apparentemente per pochi. Comunque sia, se nel giovane Umberto Eco l'intenzione era per l'appunto allettare una platea sbigottita e convinta di aver a che fare con un'opera illeggibile, ripercorrere oggi la medesima strada del sensazionalismo sarebbe solo segno di inerzia o forse di assoggettamento a dinamiche più commerciali che di merito letterario. Il timore principale è che oggi un atteggiamento simile finisca per tradire l'imponente mole di lavoro messa in campo negli ultimi decenni dalla critica joyciana, soprattutto da quella di base irlandese. Per capirci, quella scuola inaugurata con la prospettiva democratica riconosciuta in Joyce e nel *Wake* da parte di Vivian Mercier in *The Irish Comic Tradition* e su cui Declan Kiberd ha impostato l'imprescindibile *Ulysses and Us*<sup>28</sup>.

È questa, del resto, la medesima prospettiva adottata in Italia da Enrico Terrinoni e Carlo Bigazzi nella ritraduzione dell'*Ulisse* del 2011, e riprodotta adesso da Enrico Terrinoni e da Fabio Pedone in quest'ultima fatica. Una fatica volta a presentarci un autore la cui prima e fondamentale magnificazione retorica fu – a dispetto dei coevi Pound ed Eliot – quella mai aristocratica e mai nostalgica del profilo basso, orizzontale e quotidiano del simbolico.

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p. LX.

<sup>26</sup> «Giovedì sarà publicado el mio libro a Londra e in Ameriga. Ze anca la festa di Santa Moniga se mi ricordo ben, al quatro. Moniga son stado mi forse (La mi scusi, siora) che go messo disdoto ani dela mia vita finir quel mostro de libro. Ma cossa La vol? Se nasse cussi. E, corpo de bigoli, ne go bastanza. Co ghe digo mi!». James Joyce, *Lettere e saggi* (Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 687). In nota, a p. 1038, il curatore spiega che «moniga» in triestino significa 'stupida'.

<sup>27</sup> Philip K. Dick, *Divina invasione*, in *La trilogia di Valis* (Milano, Mondadori, 1993, p. 223). I riferimenti a Joyce e al *Wake* sono numerosi anche nella saggistica di Dick.

<sup>28</sup> Vivian Mercier, *The Irish Comic Tradition* (Oxford, Oxford University Press, 1962); Declan Kiberd, *Ulysses and Us. The Art of Everyday Living* (London, Faber and Faber, 2010).

Andrea Binelli, *Translations and Re-Circulations of «Finnegans Wake»*

Far from being untranslatable, the extraordinary features of *Finnegans Wake*, its puns, myths and intertwined languages, become increasingly accessible as they are encoded into other languages and cultural systems. As also proved by Terrinoni and Pedone's current effort, each translation, including Joyce's self-translation, has concurred in disclosing and recirculating newer figments of the semantic potential of this modern universal history.

Keywords: Translation, Self-translation, Mythology, *Finnegans Wake*, Translatability, Reception, Joyce, Punning, Latin Anglicus.