

## Scritto sul vento. Aspetti della questione retorica in *Ulysses*

Caroline Patey  
Università degli Studi di Milano

---

### Abstract

Nel capitolo in cui Joyce rilegge e riscrive l'incauta liberazione omerica dei venti contrari, foriera di ulteriori ostacoli al ritorno dei navigatori, il gioioso e scanzonato avvicendamento di tropi e figure – entimema e paranomasia, palindromo e metatesi – capovolge il segno negativo dell'ipotesto e invita a riconsiderare *Ulysses* alla luce di dialettiche e strategie testuali che ne moltiplicano i sensi e interrogano in modo impellente la forma stessa del genere.

---

### Parole chiave

James Joyce, *Ulysses*, retorica, 'Eolo'

---

### Contatti

[caroline.patey@unimi.it](mailto:caroline.patey@unimi.it)

---

Che Joyce avesse familiarità con storia e motivi della retorica classica, non vi è alcun dubbio. Anni di formazione 'gesuitica' trascorsi a Clongowes e nella scuola dublinese del Belvedere non potevano non sedimentare nella mente del giovane studente e dello scrittore futuro. Lo ricorda infatti Marc Fumaroli, all'ordine di Ignazio competevano da tempo custodia e diffusione del patrimonio espressivo ed epistemologico ereditato da Aristotele; una missione, questa, che andò configurandosi sempre di più, nel corso dell'Ottocento, come resistenza al progressivo declino di un'*ars rhetorica* bersagliata dalle nuove pedagogie e estromessa dalle istituzioni:

Pédagogues, casuistes, prédicateurs, missionnaires, érudits, théologiens, écrivains à l'usage du monde, les Jésuites incarnent mieux que tout autre famille religieuse l'alliance de la théologie et de l'éloquence humaniste qui a permis à l'Église tridentine de conserver un ascendant sur la société civile.<sup>1</sup>

Nell'Irlanda ancora inglese dell'adolescenza di Joyce, la *ratio studiorum* dei gesuiti si tingeva inoltre dei colori della sospirata emancipazione che avrebbe finalmente affrancato la cultura cattolica dal giogo riformato e protestante; una torsione ideologica che complicava la vicenda curricolare e non sfuggì, è lecito supporlo, allo studente diligente e perspicace che era allora lo scrittore. Al di là delle ribellioni che portarono Joyce al definitivo distacco dalla religione, egli non pare avere scordato i frutti dell'insegnamento somministrato dagli allora guardiani della retorica aristotelica e tomista: «I have learnt to arrange things in such a way that they become easy to survey and to judge», ebbe a dire più tardi

<sup>1</sup> Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Genève, 1980, p. 33.

del suo profitto scolastico,<sup>2</sup> usando un verbo – *to arrange* – premonitore degli innumerevoli dispositivi testuali che avrebbe dispiegato nelle sue opere e anche del termine *arranger*, «the nameless creative persona» distinta sia dall'autore come dai suoi narratori e che secondo David Hayman presiede alle complesse strategie narratologiche di *Ulysses*.<sup>3</sup>

Arte della parola e capacità persuasiva avrebbero accompagnato Joyce allo University College, dove la Literary and Historical Society offriva un'arena per accesi dibattiti anche se allo studente di primo anno fu negata la possibilità di formulare in pubblico idee estetiche giudicate troppo provocatorie come il culto che votava allora – 1899/1900 – a Henrik Ibsen. Non è tuttavia indifferente che la prima prova critica del giovane artista, il saggio *Drama and Life*, per l'appunto dedicato al drammaturgo norvegese, sia stato concepito per essere letto e discusso secondo le regole della *Society* che prevedevano giostre e contraddittori verbali.<sup>4</sup>

Se le tecniche classiche dell'oratoria erano all'ordine degli studi intrapresi, non mancavano ulteriori suggestioni retoriche giunte dalla recente storia civile e politica. Vale forse la pena ricordare che Daniel O'Connell, al quale l'Irlanda regalò il titolo altisonante e imperituro di Liberatore in omaggio al ruolo svolto nel raggiungimento dell'emancipazione dei cattolici (1829), si era distinto per la straordinaria efficacia nell'arringare le folle osannanti dei comizi e raduni che scandirono il faticoso processo verso l'autonomia; non sorprendentemente, memoria del tribuno ed eco della sua eloquenza leggendaria aleggiano in 'Eolo': «Hosts at Mullaghmast and Tara of the Kings [...] The tribune's words howled and scattered to the four winds. A people sheltered within his voice»<sup>5</sup>. Una tradizione di casa Joyce, probabilmente apocrifa, vuole inoltre che il bisavolo dello scrittore fosse omonimo e parente del più noto Daniel, un fatto che, se vero, tesserebbe un inatteso legame biografico tra il politico/oratore ottocentesco e lo scrittore d'avanguardia.<sup>6</sup> Ma non sono certo necessarie coincidenze più o meno plausibili né circostanze personali per sottolineare la vivacità della cultura retorica che permea gli anni di formazione dello scrittore e la temperie culturale del paese. Non stupisce quindi che, fedele alla lezione aristotelica, Joyce si dilunghi nella sua Dublino meridiana sulle tre forme canoniche della *Retorica*, inseguendo in successione forme dell'oratoria epidittica, forense e politica; o che la visita agli uffici del giornale si consumi tra brandelli di discorsi famosi – siano quelli del deputato indipendentista Henry Grattan o le parole suasive di «silver-tongued» Thomas O'Hagan<sup>7</sup> – scampati all'oblio per raccontare la storia accidentata dell'Irlanda e meglio farla dialogare con i modelli retorici del mondo classico, dallo Stagirita a Demostene e Cicerone.<sup>8</sup>

---

<sup>2</sup> Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, London-Oxford-Melbourne-Toronto, (1959) 1966, p. 27.

<sup>3</sup> David Hayman, *Ulysses. The Mechanics of Meaning*, The University of Wisconsin Press, Madison, (1970) 1982, p. 84.

<sup>4</sup> Ivi, p. 73.

<sup>5</sup> James Joyce, *Ulysses*, edited with an introduction by Jeri Johnson, Oxford University Press, Oxford, (1922) 1993, p. 137.

<sup>6</sup> Richard Ellmann, *James Joyce*, cit., p. 27.

<sup>7</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 133.

<sup>8</sup> Ivi, p. 120: «What is it? Mr Bloom asked. A recently discovered fragment of Cicero's, professor Mac Hugh answered with pomp of tone».

## 1. A più voci

Si alternano così nella conversazione generale esempi di geniale ispirazione e ricordi di chi nella storia grande o piccola ha mostrato di possedere il divino afflato; e il capitolo corre dalle parole immortali del principe del foro Seymour Bush – «One of the most polished periods I think I ever listened to in my life» confida O'Molloy a Stephen Dedalus<sup>9</sup> – al discorso pronunciato il 24 ottobre 1901 dal non meno famoso oratore e giornalista John F. Taylor, artefice di un paragone tra Ebrei in cattività e Irlandesi colonizzati destinato a pesare molto sulla storia del paese come sulla testualità del romanzo:

*Great was my admiration in listening to the remarks addressed to the youth of Ireland a moment since by my learned friend. It seemed to me that I had been transported into a country far away from this country, into an age remote from this age, that I stood in ancient Egypt and that I was listening to the speech of some high priest of that land addressed to the youthful Moses.*<sup>10</sup>

Ed è ancora il gesto ampio della perorazione che suggeriscono le parole di Dan Dawson, ex sindaco della città, riportate dal giornale e glossate con scherno per l'ampollosità e il sentimentalismo dello stile impiegato nel decantare le bellezze della natura locale: «[...] note the meandering of some purling rill as it babbles on its way, fanned by gentle zephyrs tho' quarelling with the stony obstacles, to the tumbling waters of Neptune's blue domain[...].»<sup>11</sup>

Ma il breve catalogo di un'oratoria oggi desueta rimarrebbe inerte se non dialogasse rumorosamente con respiri e sospiri di tutt'altra natura. E' prima di tutto il soffio imponente del vento a scombussolare la tessitura retorica del capitolo: tra porte sbattute per le entrate/uscite frequenti e le correnti d'aria – «There's a hurricane blowing» lamenta Lenahan<sup>12</sup> – parti dei discorsi si rendono spesso inudibili, coperte dalle concretissime e inintenzionali manifestazioni eoliche del momento. Al flatus vocis dell'oratoria s'intrecciano così suoni non codificati e casuali, rumori portati dal vento che nulla devono a modelli retorici passati o presenti. Urlo degli strilloni, fruscio delle veline – «The tissues rustled up in the draught, floated softly in the air blue scrawls and under the table came to earth»<sup>13</sup> – o frastuono meccanico e metallico dovuto alle rotative in azione nella redazione del giornale: incombono mille suoni senza grammatica né soggetto che Joyce ama affidare all'allitterazione – «clanking noises»<sup>14</sup> (enfasi mia) – o ancora all'onomatopea:

Sllt. The nethermost deck of the first machine jogged forward its flyboard with sllt the first batch of quirefold papers. Sllt. Almost human the way it sllt to call attention. Doing its level best to speak. That door too sllt creaking. Asking to be shut. Everything speaks its own way. Sllt.<sup>15</sup>

Sfruttando la contiguità lessicale e somatica tra semplice attività polmonare – breath/respiro – e ispirazione oratoriale e/o artistica, Joyce si addentra nel paesaggio di un discorso bifronte, umilmente legato alla fisiologia e suscettibile nel contempo di declina-

<sup>9</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 134.

<sup>10</sup> Ivi, p. 136.

<sup>11</sup> Ivi, p. 119.

<sup>12</sup> Ivi, p. 123.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Ivi, p. 118.

<sup>15</sup> Ivi, p. 117.

zioni estetiche o persuasive; grazie al motivo del respiro il lettore compie così un percorso che va dal fiato corto di Bloom – «breathless»<sup>16</sup> – a «the divine afflatus»<sup>17</sup> del penalista Seymour Bushe e coinvolge anche le doti artistiche di Molly, «The vocal muse. Dublin's prime favourite».<sup>18</sup> Tra corpo, foro e palcoscenico, suoni poveri e enfasi oratoriali, 'Eolo' invita a ritrovare la molteplicità perduta di una parola assetata di metamorfosi e ad addentrarsi nel motore di tutte le sue trasformazioni: la retorica «qui s'attache aux métamorphoses de la parole [...] Cette chimère qui conjugue dans un même organisme vivant la theoria e l'ergon, la pensée de la parole et la parole en acte [...]».<sup>19</sup> Il vibrato delle corde vocali e il vento che spazza le strade della città e s'intrufola negli uffici del giornale suggeriscono allora qualcosa di più di una pure significativa ricognizione nella retorica: sembrano infatti interrogare la vita stessa del linguaggio in generale e di quello narrativo in particolare.

## 2. *Doxa, antonomasia, locus communis*

Le *idées reçues* certo non mancano a Dublino, pronte a invadere titoli dei giornali e conversazioni, giunte talvolta da un precedente capitolo e in transito verso un altro; è il caso, per esempio, dei *clichés* misogini del direttore della scuola che Stephen rammenta di tanto in tanto: «A woman brought sin into the world. For Helen, the runaway wife of Menelaus, ten years the Greeks. O'Rourke, prince of Breffni».<sup>20</sup> Nazionalismi vecchi e nuovi offrono anche un serbatoio inesauribile di metafore abusate o similitudini irrigidite, prima di tutte la «Harp Eolian»<sup>21</sup> memore dell'Irlanda celtica cara ai fautori dell'indipendenza, o ancora l'allegoria logora, «Erin, green gem of the silver sea».<sup>22</sup> Più inconsueto appare il caso di una frase intrusiva la cui fonte è finora sfuggita agli studiosi, che risulta vicina, per il tenore stilistico e la modalità confidenziale, alle forme più sentimentali del romanzo ottocentesco: «I have often thought since on looking back over that strange time that it was that small act, trivial in itself, that striking of that match, that determined the whole aftercourse of both our lives».<sup>23</sup> Nel contesto invece del giornalismo d'assalto, del quale si iniziava allora a comprendere vizi e virtù, sono richieste forme semplificate ma efficaci e di richiamo, capaci di raccontare «the whole bloody story»<sup>24</sup> a colpi di formulazioni a effetto, come insegna il padre dello «scare journalism»,<sup>25</sup> Ignatius Gallagher, del quale si ricorda con ammirazione lo scoop dell'attentato degli invincibili,

<sup>16</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 140.

<sup>17</sup> Ivi, p. 135.

<sup>18</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 130.

<sup>19</sup> Marc Fumaroli, *Préface*, in *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, publié sous la direction de Marc Fumaroli, Puf, Paris, 1999, pp. 1-16, p. 2.

<sup>20</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 128.

<sup>21</sup> Ivi, p. 123.

<sup>22</sup> Ivi, p. 119.

<sup>23</sup> Ivi, p. 134. Vd. Anche Don Gifford with Robert J. Seidman, *Ulysses Annotated. Notes for James Joyce's Ulysses*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, (1974) 1989, p. 146: «The stylistic intrusion echoes the Dickens of *David Copperfield* and *Great Expectations*; as for example David on the wedding of Peggotty and Barkis: «I have often thought, since, what an odd, innocent, out-of-the-way kind of wedding it must have been!»

<sup>24</sup> Ivi, p. 132.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

nel 1882: «The smartest piece of journalism ever known».<sup>26</sup> Non a caso fioriscono in questo contesto frasi fatte, a sancire la pratica diffusa del luogo comune espressivo: l'articolo di Gallagher era allora stato 'servito caldo' e offerto ai lettori «on a hot plate»;<sup>27</sup> e agli astanti viene raccomandato di promuovere una comunicazione giornalistica «with a bite in it»,<sup>28</sup> con ricorso paradossale a una espressione priva ormai del suo mordente.

Maliziosamente, Joyce si diverte a smascherare forza e debolezze di un linguaggio che vive, invecchia e perde la sua energia innovativa; a non molti decenni dall'amara enciclopedia flaubertiana e in modo alquanto diverso dallo scrittore di Croisset, 'Eolo' riapre la questione del *topos*, non tanto nel segno di una guerra aperta al luogo comune ma piuttosto nella consapevolezza della sua esistenza bifronte. Sono le mute considerazioni di Bloom sulle tronfiaggini di Dan Dawson, impietosamente derise dai giornalisti più sgamati, a indicare questa strada: «All very fine to jeer at it now in cold print but it goes down like hot cake that stuff».<sup>29</sup> Nel ridare, in qualche maniera, un po' di lustro ai *cliché*, Bloom rientra nel solco di una tradizione retorica in cui il luogo comune trova il suo posto, accanto naturalmente a quello che non lo è, «pour décrire l'organisation des présupposés partagés qui rendent possible les échanges dans une société donnée».<sup>30</sup> Ed è forte la consonanza che si crea a sorpresa tra Joyce e uno dei difensori più accesi della retorica e in essa del *locus communis*, Ferdinand Brunetière: «J'avance ici le paradoxe que le lieu commun est la condition même de l'invention en littérature», scrive lo studioso francese nel 1884, aggiungendo presto, «Inventer, ce n'est pas trouver en dehors du lieu commun, c'est renouveler le lieu commun et se l'approprier»<sup>31</sup>. Incorporando figure usurate ed espressioni banalizzate nella materia di un racconto che si addentra anche in territori testuali meno noti quando non del tutto inesplorati, Joyce restituisce alla lingua narrativa ombre, memoria, dialettiche e spessori che da tempo si cercava di soffocare in nome della verità e di una presunta trasparenza del linguaggio:

Dans cette lumière sans mémoire et sans ombre [l'esprit de géométrie], l'art de la parole avec ses formes, sa jurisprudence, ses vraisemblances, a été affecté d'un soupçon généralisé de routine et d'artifice [...] et la littérature elle-même, à partir du romantisme, se sauve en cachant la rhétorique dont elle relève mais dont elle veut feindre maintenant qu'elle peut 's'en passer».<sup>32</sup>

Pronta a far propri lingua comune e *topoi* spesso irrigiditi dall'età e dall'uso, la Dublino di Joyce manifesta orgogliosamente vitalità verbale e capacità di fare interagire creativamente opinione corrente, *doxa* e lingua dei molti con invenzione, ricerca e innovazione espressiva.

<sup>26</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 130.

<sup>27</sup> Ivi, p. 132.

<sup>28</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 130.

<sup>29</sup> Ivi, p. 122.

<sup>30</sup> Marc Fumaroli, *Préface*, cit., p. 10.

<sup>31</sup> Citato in Antoinette Compagnon, *La rhétorique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, in *Histoire de la rhétorique*, sous la direction de Marc Fumaroli, cit., pp. 1215-1250, p. 1237. Brunetière non risulta tra le letture di Joyce, anche se molti dei suoi lavori e in particolare *Apologie pour la rhétorique* (1890) furono pubblicati su una rivista notissima allo scrittore irlandese, la *Revue des deux mondes*.

<sup>32</sup> Marc Fumaroli, *Préface*, cit., p. 7.

### 3. Come dire? Iperbole o iperbato? Asindeto o anacoluto?

Lungi dal mascherare il tropismo connaturato al linguaggio, Joyce ne esibisce al contrario le risorse molteplici, esplorando le pieghe di un'espressione potenziata dalla sua intrinseca figuratività. Al di là del pochissimo e dello scarsamente significativo che accade nel settimo capitolo, come anche, verrebbe da dire, in tutto il romanzo – chiacchiericcio, gesti consueti di giornalisti e tipografi, andirivieni senza costrutto – affiora prepotentemente la questione di come va detto quel quasi nulla. Insiste il ricordo di Brunetière che sottolineava nel 1884 la ricchezza delle strutture narrative legando saldamente l'invenzione alla forma: «Une même donnée peut toujours être reprise, toujours autrement traitée, partant toujours nouvelle».<sup>33</sup> Ed è quanto sembra accadere tra uffici del *Freeman's Journal* e all'ombra della colonna di Horatio Nelson, dove gli enunciati attraversano l'ampio spettro delle figure retoriche classiche, sotto l'egida di Aristotele che del resto fa un'apparizione leggermente criptica ma inequivocabile nei panni del filosofo calvo già comparso nel terzo capitolo: «One story good till you hear the next. Go for one another baldheaded in the papers and then all blows over».<sup>34</sup> Come non pensare, in un momento testuale che intreccia cataresi a ossimoro e litote a enfasi, alle prime righe del terzo libro della *Retorica* che invita giustappunto a soffermarsi sulla maniera di dire le cose?<sup>35</sup> Regina di tutte le oratorie evocate e citate è certamente l'iperbole; ammanta di luce rosea e ideale il discorso di Dan Dawson il cui effetto nauseante e sdolcinato è sottolineato dall'allitterazione plosiva – 'p' –, in un comico contrasto tra auspicabile leggerezza dell'ispirazione e pesantezza dell'effetto: «As'twere, in the peerless panorama of Ireland's portfolio, unmatched, despite their wellpraised prototypes in other vaunted prize regions for very beauty [...]»<sup>36</sup> (enfasi mia). Mentre l'arringa dell'avvocato Seymour Bushe e il suo prezioso periodare sembrano poggiare sull'uso combinato dell'ipotiposi e della sinestesia – « [...] that stony effigy in frozen music, horned and terrible, of the human form divine [...]»<sup>37</sup> il giornalista John F Taylor, al quale si deve «the finest display of oratory [...] ever heard»<sup>38</sup> si affida al bilanciamento simmetrico di iperboli e litoti – « We are a mighty people. You have no cities nor no wealth; our cities are hives of humanity and our galleys, trireme and quadrireme [...] furrow the waters of the known globe. You have but emerged from primitive conditions».<sup>39</sup> Gli effetti del discorso di Taylor sono così mirabili da ispirare a loro volta commenti fortemente connotati retoricamente – ossimoro, sineddoche – come se dal grande sfoggio retorico nascesse ulteriore energia figurale.

Se è vero che l'indole oratoria dei dublinesi li trascina facilmente verso l'esagerazione e che amano «l'andare oltre il vero» e la «dismisura amplificativa»,<sup>40</sup> in molti sono anche pronti a schernire l'eccesso e riportare la magniloquenza a proporzioni più misurate.

<sup>33</sup> Citato in Antoine Compagnon, *La rhétorique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 1238.

<sup>34</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 121. Ci si ricorderà una delle prime comparse dello Stagirita che presiede alle sorti della passeggiata mattutina sulla spiaggia: «Bald he was and a millionaire, maestro di color che sanno», p. 37.

<sup>35</sup> Aristotle, *Art of Rhetoric*, translated by J.H. Freese, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge (Mass), (1926) 1994, p. 345: «For it is not sufficient to know what one ought to say, but one must also know how to say it, and this largely contributes to making the speech appear of a certain character».

<sup>36</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 121.

<sup>37</sup> Ivi, p. 134.

<sup>38</sup> Ivi, p. 135.

<sup>39</sup> Ivi, p. 137.

<sup>40</sup> Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato. Manualletto di figure retoriche*, Laterza, Bari, 2010, pp. 31, 32.

Bloom di certo predilige forme piane e stigmatizza «High falutin stuff. Bladderbags».<sup>41</sup> Ma non è il solo a dissentire con l'iperbole che troppo spesso contagia il vociferare locale e in particolare contraddistingue la propaganda nazionalistica: «Bombast! The professor broke in testily. Enough of the inflated windbag».<sup>42</sup> Tra le figure dell'eccesso e quelle dell'attenuazione, come le chiama Mortara Garavelli, si crea un ritmo simile a quello del respiro, nel quale la parola gonfia e tronfia rincorre quella che invece si affida alla diminuzione e ai segni del meno. Lo si diceva, Bloom è incline a segnare silenziosamente il contrasto tra inflazione verbale e parola povera – «*Our lovely land*» recita la vulgata della nazione; «Whose land?» risponde il protagonista che non si riconosce nell'esaltazione dell'identità.<sup>43</sup> Nella medesima direzione va il gusto di Stephen Dedalus: egli si esibisce alla fine del capitolo in una parodia della parabola evangelica delle dieci vergini – Matteo 25, 1-13 – e intrattiene gli astanti con la patetica ascensione della colonna di Nelson compiuta da «Ann Kearns e Florence Mac Cabe. Ann Kearns has the lumbago for which she rubs on Lourdes water given her by a lady who got a bottleful from a passionist father. Florence Mac Cabe takes a crubeen and a bottle of double X for supper every Saturday». Non sbaglia il professore nell'evocare a proposito delle vestali vergini l'antitesi, o «contrapposizione di idee in costrutti che si corrispondono vicendevolmente nei membri opposti»<sup>44</sup>; come sembra di scorgere un'altra figura dell'ironia nella finale antifrasi del racconto di Stephen, laddove la grande visione mosaica della Palestina si capovolge nel caotico panorama urbano che le due protagoniste scoprono dall'alto e sul quale sputano i noccioli delle prugne con le quali si dissetano.

Se le figure contrastanti informano la struttura del capitolo nel segno della simmetria – inflazione, deflazione – il paesaggio retorico si arricchisce di tropi meno noti e regolari che vengono a interrompere la regolarità binaria della espirazione/ispirazione di fiato, in qualche maniera aprendo all'enunciato altre strade. Quella, per esempio, dell'iperbato, dove si capovolge il consueto ordine delle parole: «Rather upsets a man's day a funeral does. He has influence they say»<sup>45</sup> mormora o pensa Bloom, del tutto incurante della norma come della punteggiatura. Scombussolare la sequenza dei segmenti discorsivi, antepoendo una relativa alla principale, piace anche al professore: «That he had prepared his speech I do not believe»;<sup>46</sup> e l'iperbato, talvolta declinato nella forma dell'epifrasi, produce «discontinuità all'interno di un sintagma»<sup>47</sup>, mostrando la via di un parlare disordinato. Nel catalogo delle 'anomalie' che piacciono a Joyce e ancora di più a Bloom, l'anacoluto occupa un posto privilegiato: «Questo elemento, lasciato senza l'appoggio di una funzione sintattica congruente rimane «sospeso» e nello stesso tempo viene messo in evidenza».<sup>48</sup> Quale conclusione possiamo immaginare per il quesito che tormenta Bloom: «May be he understands what I»? E dove andrebbero a finire i suoi enunciati caotici se venissero compiuti fino in fondo: «I could go home still: tram: something I forgot. Just to see before dressing. No. Here. No».<sup>49</sup> Mortara Garavelli evoca a proposito

<sup>41</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., pp. 121, 119.

<sup>42</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 121.

<sup>43</sup> Ivi, p.120.

<sup>44</sup> Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato*, cit., p. 144.

<sup>45</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 119.

<sup>46</sup> Ivi, p. 136

<sup>47</sup> Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato*, cit., p. 149.

<sup>48</sup> Ivi, p. 152

<sup>49</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., pp. 116, 119.

dell'anacoluto «un cambiamento di progetto»<sup>50</sup> intervenuto quando si mette in opera il discorso, un termine particolarmente efficace, questo, per rendere conto delle infinite possibilità sintagmatiche e interpretative generate dai mille enunciati incompleti che s'incontrano in *Ulysses*, quasi tutti suscettibili di essere conclusi in più di un modo. Ugualmente foriero di senso multiplo, in virtù delle sua povertà sintattica, il costruito asindetico che non manca di comparire nella piccola enciclopedia dei tropi offerta in 'Eolo'. La subordinazione infatti non è certo tra le priorità di Leopold, sia che descriva quello che immagina essere la vita di J.J. O'Molloy – «Practice dwindling. A mighthavebeen. Losing heart. Gambling [...] Their wigs to show their grey matter. Brains on their sleeve like the statue in Glasnevin»<sup>51</sup> – o che tenti di mettere insieme ricordi biblici, con ricorso questa volta alla coordinazione elementare del polisindeto: «Then the twelve brothers, Jacob's sons. And then the lamb and the cat and the dog and the stick and the water and the butcher and then the angel of death kills the butcher and he kills the ox and the dog kills the cat».<sup>52</sup> Tra le dialettiche del più e del meno, in mezzo a iperboli e litoti contrapposte ma anche rigidamente speculari, s'insinua così una retorica incline alle forme aperte, quelle che richiedono di essere perfezionate, o magari ri-orientate, quelle anche pronte a manifestare la propria incompletezza e a sancire il disordine e la libertà di enunciati restii a lasciarsi imprigionare nell'unicità di una forma.

#### 4. In più sensi. Anagramma, metatesi, palindromo

Negli uffici del quotidiano, sono le lettere di piombo a suggerire molto concretamente che i caratteri possono essere combinati in maniere diverse e sortire risultati variegati. Complice la cultura ebraica di Leopold Bloom, la tipografia d'inizio secolo si lega naturalmente per lui ai ricordi d'infanzia e alle pratiche della lettura sacra:

He stayed in his walk to watch a typesetter neatly distributing type. Reads it backwards first. Must require some practice that. mangiD. kcitaP. Poor papa with his hagadah book, reading backwards with his finger to me.<sup>53</sup>

Buffamente capovolto persino nella grafia di maiuscole e minuscole, il nome del defunto del giorno e appena seppellito Paddy Dignam si fa notare nel bel mezzo della citazione come compiuto e ludico esempio di metatesi; il radicale cambiamento dell'ordine delle lettere è suggerito in questo caso dalle reminiscenze paterne di Bloom, ma sembra aprire la porta a un gusto spiccato per manipolazioni che si colgono in primo luogo nel gioco anagrammatico. Così il rumore dei passi (footsteps) si ritrova anagrammato in «feetstopping»; e non è diverso lo spirito che presiede alla trasformazione di 'a breath of fresh air' in «a fresh of breath air».<sup>54</sup> Affiora presto, attinente anch'essa al gioco di parole, la paronomasia che maliziosamente deforma i significati con ben poco sforzo. Uno sguardo alla sezione 'RHYMES AND REASONS' consente di avvertire appieno il senso di un'operazione verbale che nel contempo tesse somiglianze foniche ma crea discrasie semantiche e cumula quindi registri divergenti di lettura e interpretazione: «Mouth, south. Is the mouth south someway? Or the south a mouth? South, pout, out, shout, drouth

<sup>50</sup> Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato*, cit., p. 152.

<sup>51</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 121.

<sup>52</sup> Ivi, p. 118.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Ivi, pp. 123, 130.

[...] mouth south: tomb womb».<sup>55</sup> Al lettore attento non suoneranno nuovi questi dittonghi già incontrati in capitoli precedenti; giungeranno semmai come la conferma di un principio di «variazioni minime di suoni» che portano a «notevoli differenze di significato».<sup>56</sup> Se lo slittamento dalla tomba al grembo – tomb/womb – non coglie di sorpresa, poco notato è il nesso paranomastico tra Bastiglia e Castiglia, curioso cortocircuito tra la provincia spagnola, teatro dell'opera di Balfe – *The Rose of Castille* – e la fortezza parigina assurta a antonomasia della rivoluzione: «The Rose of Castille. See the wheeze? Rows of cast steel [...] You look like comunards. Like fellows who have blown up the Bastille».<sup>57</sup> Si noti che la paronomasia in questo caso è per così dire duplice (Castille/cast Steel/Bastille) e che l'effetto è rafforzato dall'anafora sillabica di /i:/ la quale coinvolge anche 'see', 'wheeze' e 'gee'. Gli azzardi delle fonetica inglese<sup>58</sup> continuano a generare incongrui incroci anaforici, simili a quello che si verifica nella sezione intitolata 'A COLLISION ENSUES', nella quale, oltre ai corpi umani in movimento, collidono infatti un ginocchio ('knee'/ni:/) e *annus domini*,<sup>59</sup> uniti fulmineamente e misteriosamente in un segmento fonologico unico. Nel repertorio delle figure bistrofediche che invitano ad agitare testo e lettere per farne emergere enunciati sempre diversi, non poteva mancare il palindromo, espediente comunissimo, ricorda Mortara Garavelli, della «poesia artificiosa»<sup>60</sup> coltivata dall'antichità ai giorni nostri. Si sorride, certo, ascoltando le goliardie di Lenehan mentre si esibisce in un doppio gioco di testo bifronte: «Madam, I'm Adam. And Able was I ere I saw Elba»;<sup>61</sup> non senza accogliere tuttavia il suggerimento di una lettura retrograda e il fantasma di un romanzo affrancato da una struttura progressiva e pronto, invece, a 'correre indietro'.

Ricorrendosi nelle pagine di 'Eolo', anagrammi, paronomasie e anafore mettono l'instabilità all'ordine del giorno e di un testo sempre o spessissimo in bilico sul crinale di più percorsi semantici e interpretativi. Tra le variazioni 'letterali' del capitolo, la più nota è l'intuizione pubblicitaria di Bloom per la quale è in cerca di uno spazio d'inserzione: «House of keys, don't you see? His name is Keyes. It's a play on the name».<sup>62</sup> Niente di molto raffinato in questo bisticcio, il quale tuttavia sembra dettare una grammatica che si propaga a onde verbali per minare la solidità degli enunciati e gettare dubbio sulla loro consistenza. Il minuscolo «par» che sta naturalmente per 'paragraph', quello spazio che in molti vorrebbero avere sulle pagine del quotidiano, sarà così innocente? O suggerisce invece, grazie allo spirito di permutazione che contamina il capitolo, associazioni 'improprie' e percorsi semantici diversi? E' lecito allora associare il monosillabo, con semplice operazione combinatoria, a 'bar': «Press and the bar! Where have a man now at the bar like those fellows»?<sup>63</sup> E forse anche all'accordatore cieco che passeggia per le strade e si

<sup>55</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 133.

<sup>56</sup> Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato*, cit., p. 75.

<sup>57</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 129.

<sup>58</sup> La trama delle omofonie o delle omografie non si arresta tuttavia al codice inglese; abbraccia infatti altre lingue, in particolare il francese e l'italiano, lingue note allo scrittore. Tra gli esempi reperibili, cito l'icastico commento all'arringa di Seymour Bushe, quel «Fine» che potrebbe essere aggettivo e segnale di gradimenti o al contrario il sostantivo italiano teso a indicare il sollievo percepito per la conclusione della citazione oratoria (Ivi, p. 135).

<sup>59</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 124.

<sup>60</sup> Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato*, cit., p. 71.

<sup>61</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 132.

<sup>62</sup> Ivi, p. 140.

<sup>63</sup> Ivi, p. 133.

chiama Pat? Sono di nuovo omofonie, anafore o minuscole permutazioni anagrammatiche che consentono di individuare sorprendenti dialoghi tra il sostantivo ‘galleys’ – le bozze del giornale sollevate dal vento e oggetto di attenzione da parte dei tipografi – e le galee che impreziosiscono l’ammiratissimo discorso di Taylor: «[...] our cities are hives of humanity and our galleys [...] furrow the water of the known globe»;<sup>64</sup> un’omofonia sfruttata ad arte per adombrare forse l’arroganza condivisa della stampa e dei ricchi popoli conquistatori e oppressori, egiziani o britannici che siano? E ancora, inseguendo queste suggestioni, non andrebbe rinvenuto qualche nesso tra ‘galley’ e la «gallery» che porta alla sala delle rotative?<sup>65</sup>

Ortografia e fonetica sono importanti, sancisce il capitoletto appunto intitolato ‘ORTHOGRAPHICAL’, dove s’incrociano parole di voce e questioni grafiche, a ritrovare la ricchezza di una retorica classica articolata sul doppio registro dell’orale e dello scritto:

L’imprimerie, loin d’affecter la vitalité de l’art rhétorique, lui donne un nouveau public, de nouveaux véhicules. La lecture silencieuse elle-même, loin de ruiner la parole vive, fait d’elle le critère du texte littéraire: un livre est vivant s’il ne se borne pas à informer, s’il fait entendre une voix, s’il s’adresse à l’oreille intérieure, déclenchant en réponse la parole intérieure du lecteur.<sup>66</sup>

Grande e forse inconsapevole retore, Bloom compita con la sua voce interiore, così credo si possa tradurre Fumaroli, parole dalla grafia incerta o difficile – e va ricordato incidentalmente che si dedica spesso a quel passatempo lessicale – muovendosi tra scrittura e oralità che formano nell’enunciato un tutto inscindibile: «It is amusing to view the unpar one ar alleled imbarra two ars is it? Double ess ment of harassed pedlar[...]». Non pago delle proprie disquisizioni sillabiche, Leopold medita anche sulla contiguità di ‘cemetery’ e ‘symmetry’ – /semitri/ e /simitri/ – una specularità fonematica nella quale si registra forse qualche sprezzo per la simmetria cimiteriale. Più del gioco verbale, tuttavia, importa qui la solidarietà dei registri – della lettura e dell’udito – che letteralmente fa lievitare la materia linguistica di *Ulysses* in un laboratorio semantico-musicale permanente. Come virtualmente senza fine appare l’esercizio di scompaginamento e ricomposizione alle cui ginnastiche – anagrammatiche, palindromiche, bustrofediche – si trova costretto il lettore del romanzo.

## 5. Enigma ed entimema

Le molte parole manipolate e sottratte alla trasparenza semantica si legano al motivo dell’ermetismo che scorre nelle vene del romanzo; e puntualmente, infatti, il piccolo esercito cabalistico di *Ulysses* mostra la sua faccia nel bel mezzo di ‘Eolo’: «What do you think really of the hermetic crowd, the opal hush poets: A. E. the father mystic? That Blavatsky woman started it. She was a very nice old bag of tricks».<sup>67</sup> Come giustamente ricorda Don Gifford, molti intellettuali del secondo Ottocento e del primo Novecento rimasero affascinati dalla cultura teosofica alla quale Helena Petrovna Blavatsky aveva dato straordinaria visibilità in Europa, trascinando nella scia dell’ermetismo seguaci adoranti come George Russell, che amava farsi chiamare A. E., membro della seconda loggia

<sup>64</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 137.

<sup>65</sup> Ivi, p. 118.

<sup>66</sup> Marc Fumaroli, *Préface*, in *Histoire de la rhétorique dans l’Europe moderne*, cit, p. 7.

<sup>67</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 135.

teosofica di Dublino, e ancora il poeta William Butler Yeats.<sup>68</sup> Joyce, per contro, non mostrò mai alcuna inclinazione per un gruppo che dipinge in *Ulysses* con franca ironia. Ma, per quanto derise, le pratiche esoteriche ricorrono con insistenza, spesso associate all'opera di Blavatsky, *Isis Unveiled*, pubblicata nel 1876, o ancora alle curiosità di Bloom e alle sue divagazioni alquanto amatoriali sulla filosofia e la magia. La vicenda ermetica si congiunge poi alla più ampia dimensione dell'enigma che attraversa la giornata e si lega anche alle filosofie ermetiche care a Joyce e in particolare al pensiero di Giordano Bruno, padre, secondo lo scrittore, della filosofia moderna e forse anche modello per lui di un certo nomadismo artistico e intellettuale nel quale si riconosceva. E proprio a Bruno da Nola viene da pensare quando Myles Crawford si produce in un esercizio di mnemotecnica che sembra l'umile versione casalinga della grande arte praticata dal maestro rinascimentale. Si tratta di ricostruire, a memoria, per l'appunto, la meccanica del cruciale omicidio di Phoenix Park che sedimenta nell'inconscio collettivo di Dublino e in quello del romanzo: « B is parkgate. Good [...] T is viceregal lodge. C is where murder took place. K is Knockmaroon gate [...] F to P is the route Skin-the-Goat drove the car for an alibi [...] F.A.B.P. Got that? ».<sup>69</sup> Come infatti ricorda Frances Yates, Bruno procedeva nelle sue ricerche con delle ruote che dovevano girare «per formare le combinazioni [...]», segnate con le lettere da A a Z, seguite da alcune lettere greche ed ebraiche, che in tutto fanno trenta lettere distintive.<sup>70</sup> Non occorre addentrarsi qui in ulteriori complicazioni cabalistiche, ma importa ricordare con Jean-Claude Margolin quanto intimo, in epoca rinascimentale, fosse il legame tra retorica e arte della memoria; un legame che ha lontane radici classiche e ciceroniane in particolare: «Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses» scrive Cicerone citato da Margolin, «les images (effigies) des choses rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont des tablettes de cire sur lesquelles on écrit; les images sont des lettres qu'on y trace».<sup>71</sup> Sottraendo alla dimenticanza l'episodio di Phoenix Park, Crawford si fa paradossalmente interprete di tecniche retorico-mnemoniche lontane; ma soprattutto rivela quanto vitalmente partecipe al testo fosse per Joyce l'ordine retorico, persino nelle declinazioni più oscure della filosofia rinascimentale. Le figure sembrano davvero condurre all'anima dissimulata del romanzo o all'enigma che si nasconde tra le righe, se è possibile individuare nel falsamente semplice «False lull», contiguo inoltre a una breve manipolazione di lettere – «too kout» e «took out»<sup>72</sup> –, un riferimento criptico a Raimondo Lullo, in inglese Lull, la cui filosofia combinatoria ebbe una straordinaria diffusione europea e un immenso impatto sul pensiero bruniano. Invisibile come conviene alle sue associazioni ermetiche, eppure presentissima nelle innumerevoli manipolazioni verbali del romanzo, la retorica umanistica rinasce, a sorpresa, nella Dublino nel 1904.

A conclusione di questa ricognizione nella piccola enciclopedia dei tropi proposta in 'E-olo' è doveroso sostare brevemente sull'entimema, per sottolinearne prima di tutto la rarità, forse persino l'unicità, nel contesto del settimo capitolo almeno: «If you want to draw the cashier is just going to lunch, he said, pointing backward with his thumb».<sup>73</sup> Per

<sup>68</sup> Don Gifford, *Ulysses Annotated. Notes for James Joyce's Ulysses*, cit., p. 146.

<sup>69</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 131.

<sup>70</sup> Frances Yates, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino, (1966) 1972, p. 195.

<sup>71</sup> Jean-Claude Margolin, *Apogée de la rhétorique humaniste*, in *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, cit., pp. 191-257, p. 237.

<sup>72</sup> James Joyce, *Ulysses*, cit., p. 134

<sup>73</sup> Ivi, p. 115.

quanto isolato tra le altre figure, il sillogismo monco e privo di una delle sue premesse dialoga senza difficoltà con le figure aperte e mobili che predilige Joyce, ricco com'è di potenzialità semantiche ed efficace proprio in virtù della sua incompletezza; non ha dubbi a proposito Pierre Fontanier quando sottolinea la caratteristica di quello che chiama 'enthymémisme': «Le rapprochement vif et rapide de deux propositions ou de deux termes, d'où résulte dans l'esprit une conséquence vive et frappante qui le saisit et l'entraîne d'une manière victorieuse». <sup>74</sup>

Agli antipodi di una tradizione che vuole la retorica confinata tra le mura della preziosità e della menzogna, incurante di un linguaggio incline alla chiarezza e alla geometria, Joyce ritrova il filo spezzato di una dimensione smarrita alla quale affida la tessitura della sua opera e la riflessione teorica sul romanzo che meta-narratologicamente ne accompagna la stesura. Simile al vento che soffia forte per le strade di Dublino e s'infila anche negli uffici del giornale, la retorica getta scompiglio nel linguaggio; disturba, agita, rompe equilibri consolidati, genera nuovi costrutti, sintagmi inediti, incertezze e persino oscurità. Oppure, per assecondare uno dei motivi ricorrenti del settimo capitolo, si potrebbe dire che le figure insufflano nel testo il respiro grazie al quale esso diventa vivo, cangiante, multiplo e impossibile da esaurire. Nel segno di un romanzo che si nega all'univocità della verità e si sente invece depositario e veicolo degli enigmi seppelliti nelle profondità del linguaggio.

---

<sup>74</sup> Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977, p. 383.