

**Lezioni di dottorato  
2009**

a cura di Francesco Pontuale

Questo volume è pubblicato a cura del Dipartimento di Linguistica,  
Letterature Comparate e Discipline dello Spettacolo e del  
Dipartimento di Filologia e Storia - Università degli Studi di Cassino

Redazione:  
Francesco Pontuale

Università degli Studi di Cassino  
**Lezioni di dottorato 2009**  
*a cura di Francesco Pontuale*

© 2011  
Palombi & Partner Srl  
via Gregorio VII, 224  
00165 Roma  
www.palombieditori.it

Progettazione, realizzazione grafica  
e assistenza redazionale a cura della Casa Editrice

ISBN 978-88-6060-372-2

## PREFAZIONE

di Francesco Pontuale

Il quinto quaderno delle *Lezioni di dottorato* raccoglie i contributi di studiosi, docenti e dottorandi intervenuti nell'ambito del Dottorato in Culture Moderne Comparate dell'Università di Cassino durante l'anno accademico 2009-2010. È l'ultimo quaderno pubblicato sotto l'egida del Dipartimento di Linguistica, Letterature Comparate e Discipline dello Spettacolo prima che confluisse, in parte, nel Dipartimento di Filologia e Storia.

Anche in questo volume l'offerta degli argomenti trattati è molto varia e gli interventi, tutti caratterizzati dall'analisi comparata di più autori, tradizioni culturali e nuclei tematici, sono proposti nel loro semplice ordine cronologico. Si inizia così con Giacomo Annibaldis che dimostra come la retorica classica sia ancora alla base dell'odierno linguaggio giornalistico, dal modo in cui si concepisce e organizza un articolo di giornale, alla "regola delle 5 W" che, dietro una formula apparentemente di matrice anglosassone, giunge direttamente dai greci e dai latini. Michele De Benedictis affronta la questione della *authorship* nell'età elisabettiana e giacomiana attraverso il caso specifico di Ben Jonson e la pubblicazione del suo primo in-folio, il più determinato tentativo dell'epoca di affermazione della figura autoriale in campo teatrale, che finirà, tuttavia, per cristallizzare quella stessa figura che Jonson aveva così

LINGUAGGIO E SIGNIFICATO IN  
LEWIS CARROLL E JAMES JOYCE

Roberto Baronti Marchiò

«The question is», said Alice,  
«whether you can make words  
mean so many different things».

Sebbene siano molti i critici che hanno evidenziato la stretta relazione tra alcune tecniche linguistiche e narrative utilizzate da Lewis Carroll (pseudonimo di Charles Lutwidge Dodgson) e James Joyce, tanto che ormai questo rapporto suona come un dato di fatto e quasi un luogo comune, tuttavia sono incredibilmente pochi i testi che affrontano in maniera sistematica questa affinità elettiva o che vadano oltre la semplice constatazione di una parentela ormai appurata. In effetti tale relazione fu immediatamente individuata dopo la pubblicazione di *Finnegans Wake* – l'opera in cui è maggiormente rintracciabile la presenza di Carroll – anche se Joyce, che raramente mancava di riconoscere una parentela letteraria, ha sempre rivendicato l'originalità delle tecniche da lui utilizzate. Come scrisse in una lettera ad Harriet Shaw Weaver:

Another (or rather many), says he is imitating Lewis Carroll. I never read him till Mrs Nutting gave me a book, not *Alice*, a few weeks ago – though, of course, I heard bits and scraps. But then I never

read Rabelais either though nobody will believe this. I will read them both when I get back [to Paris]<sup>1</sup>.

Quindi, Joyce non avrebbe coscientemente preso in prestito le tecniche di Carroll, ma solo dopo averle sviluppate per proprio conto avrebbe scoperto che, nella maggior parte dei casi, esse erano state anticipate dal reverendo Dodgson. Per questo James Atherton nel suo *The Books at the Wake* ritiene che Carroll sia stato semplicemente un «unforeseen precursor»<sup>2</sup> in quanto Joyce lo avrebbe letto dopo aver iniziato la stesura di *Finnegans Wake* e solo allora vi avrebbe inserito riferimenti più o meno espliciti ai libri di *Alice* e al suo autore<sup>3</sup>.

Curiosamente, tra i tanti rimandi e coincidenze incrociate che accomunano i nostri due scrittori, le parole di Joyce sembrano echeggiare quanto lo stesso Carroll aveva dovuto ammettere anni prima: «I do not know if *Alice in Wonderland* was an *original* story – I was, at least, no *conscious* imitator in writing it»<sup>4</sup>. Strano destino per due scrittori che pure perseguirono caparbiamente l'originalità dell'opera letteraria impegnandosi a creare qualcosa che fosse del tutto diverso da quanto era stato prodotto precedentemente. Come

<sup>1</sup> Lettera del 31 maggio 1927 in G. Stuart (ed.), *The Letters of James Joyce*, New York, Viking Press, 1957, p. 255.

<sup>2</sup> J.S. Atherton, *The Books at the Wake*, London, Faber and Faber, 1959, cap. 5, pp. 124-136.

<sup>3</sup> Cfr. J.S. Atherton, *Lewis Carroll and Finnegans Wake*, «English Studies», February 1952, Id. *The Books at the Wake* cit.; A. McGarrity Buki, *Lewis Carroll in Finnegans Wake*, in E. Guiliano (ed.), *Lewis Carroll: A Celebration*, New York, C.M. Potter, 1982.

<sup>4</sup> L. Carroll, *Preface to Sylvie and Bruno*, in *The Penguin Complete Lewis Carroll*, with an Introduction by Alexander Woolcott, Harmondsworth, Penguin, 1984, p. 257.

Carroll scrisse «Perhaps the hardest thing in all literature [...] is to write anything original»<sup>5</sup>.

Nell'affrontare il rapporto tra Carroll e Joyce solitamente la critica si ferma ad analizzare i *puns*, i *portmanteau words*, i riferimenti più o meno espliciti che è possibile rintracciare in *Ulysses* e soprattutto in *Finnegans Wake*, ma sempre dal punto di vista dell'allusione arguta, del gioco intellettuale o della capacità enciclopedica di Joyce nel riuscire a comprimere più riferimenti e allusioni colte in un'unica parola. Ma – come scrive Martin Gardner – se «most of the allusions are not in dispute what is one to make of such oddities as the identical initial letters of the names Alice Pleasance Liddell and Anna Livia Plurabelle?»<sup>6</sup>. L'intento di questo contributo, allora, è quello di andare oltre l'elencazione delle allusioni e delle citazioni esplicite<sup>7</sup> per risalire a quella che ritengo sia, al di là delle somiglianze o delle derivazioni dirette, l'idea comune su cui queste occorrenze si fondano: il concetto di linguaggio e di significato. E non mancheranno le sorprese.

Nonostante gli esiti letterari diversissimi, non può sfuggire, neanche al lettore più distratto, l'enorme rilevanza che l'aspetto formale della lingua ha nell'opera di questi due autori, tanto da essere diffuso nel complesso delle loro opere principali. L'interesse che Carroll e Joyce avevano per la lingua era infatti molto vasto sia per portata che per estensione. Condividevano una molteplicità di interessi, dalla profonda passione per lo studio della natura e delle funzioni dei segni

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>6</sup> M. Gardner, *The Annotated Alice: The Definitive Edition*, New York, W.W. Norton & Company, 1999.

<sup>7</sup> Questo lavoro è stato già brillantemente compiuto da J.S. Atherton e A. McGarrity Buki nei testi citati alla nota 3.

linguistici, ai fenomeni della lingua in generale. Entrambi erano animati da un radicale spirito di ricerca e sperimentazione, erano ricettivi nei confronti delle nuove idee e possedevano un sofisticato intuito linguistico legato ad un'esuberante inventiva.

Per entrambi l'attenzione per la lingua si rifletteva in uno spiccato interesse per l'etimologia e la filologia, i giochi di parole, i *riddles*, la parodia, i dialetti regionali e i socioletti, lo studio dell'inglese anche nel suo sviluppo diacronico, delle lingue antiche e di quelle straniere, nonché nella compulsiva e abnorme raccolta di frasi e parole che colpivano la loro immaginazione – quella che Carroll, esercitando la sua straordinaria capacità nel creare *puns*, chiamava «a huge unwieldy mass of literature»<sup>8</sup>.

L'interesse di Carroll per gli studi linguistici<sup>9</sup> si sviluppò in un periodo – il Vittorianesimo – in cui in Gran Bretagna c'era un clima favorevole per lo studio scientifico della lingua. Anche a seguito dell'influenza esercitata da innovativi studi continentali, c'era un grande fermento nel campo della filologia, un crescente interesse per l'etimologia e lo sviluppo storico delle lingue, i socioletti e i dialetti regionali, le mutazioni nel significato del lessico, e in generale per lo studio teoretico della natura e delle funzioni del linguaggio. Gli inglesi si volsero con grande fervore allo studio scientifico della propria lingua, come è evidente dalla crescente rilevanza che acquisirono gli *An-*

<sup>8</sup> L. Carroll, *Preface to Sylvie and Bruno* cit., p. 256.

<sup>9</sup> I suoi studi nel campo della linguistica non furono molto sistematici o approfonditi. Il suo fu un interesse sincero ma essenzialmente amatoriale, ed i ripetuti propositi di svolgere metodicamente tali studi vennero regolarmente disattesi. Aveva una conoscenza limitata del greco e del latino, così come delle lingue straniere (italiano, francese, tedesco, russo) e di nessuna di esse ebbe mai una grande padronanza.

*glo-Saxon studies*, dalle infuocate polemiche sulla riforma dello *spelling* e sugli *standards of English usage*, dalla sempre maggiore attenzione per le lingue celtiche e per la varietà dei dialetti regionali<sup>10</sup>. Riflessi letterari dei molti dibattiti in corso sono rintracciabili nelle ambientazioni storiche create da Walter Scott, nei tanti tentativi di riprodurre nelle opere narrative dialetti e socioletti, nelle imitazioni di ballate medievali praticate da numerosi poeti del periodo, ed anche nel gusto fortemente avvertito dai vittoriani per i *puns*. D'altronde l'Ottocento è il secolo in cui «il linguaggio» – come ricorda Foucault – «si ripiega su di sé, acquista uno spessore che è suo, sviluppa una storia, determinate leggi e un'obiettività che appartengono solo ad esso. È divenuto un oggetto della conoscenza fra tanti altri»<sup>11</sup>.

Carroll era a conoscenza di tutte queste novità grazie ai frequenti contatti, sebbene non profondi e spesso casuali, che intratteneva con studenti e *scholars* di sanscrito, anglosassone, di lingue antiche e moderne nell'ambito della vita sociale di Oxford<sup>12</sup>.

Tuttavia Carroll non era interessato a produrre imitazioni accurate o a fornire serie versioni del verso medievale. Ricrea solo le caratteristiche più esteriori dello *spelling* antico senza alcun rigore filologico, utilizzandole per creare arguti e umoristici giochi di parole, o anche per prendersi gioco degli etimologi del tempo. Basti pensare al pamphlet *The New Belfry* (1872) in cui la falsa etimologia è utilizzata come strumento

<sup>10</sup> Al 1864 risale infatti la fondazione della Early English Text Society, mentre nel 1858 ad Oxford ebbe inizio la compilazione del *New English Dictionary on Historical Principles*.

<sup>11</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose* [*Les mots et les choses*, 1966], Milano, Rizzoli, 1985, p. 320.

<sup>12</sup> Cfr. R.D. Sutherland, *Language and Lewis Carroll*, The Hague, Mouton, 1970, pp. 41-46.

di satira, oppure *Stanza of Anglo-Saxon Poetry* (1855) dove, sebbene il titolo suggerisca l'antica poesia inglese, l'utilizzo della quartina *abab*, l'ordine delle parole, i suffissi flessivi, le false etimologie, non sono certo aspetti appartenenti all'*Old English* originale.

Anche in Joyce, sono rari i casi in cui l'interesse "scientifico" per la filologia influenza direttamente la sua scrittura<sup>13</sup> e questo nonostante negli anni della sua formazione universitaria, sembri propugnare un *revival* etimologico e un ritorno al «truer meaning» delle parole:

Sometimes they [words] have changed greatly in meaning, as the word "villain" because of customs now extinct [...] this knowledge tends to make our language purer and more lucid, and therefore tends also to improve style and composition. [...] [Latin] acquaints us with a language, which has a strong element in English, and thus makes us know the derivations of many words, which we then apply more correctly and which have therefore a truer meaning for us<sup>14</sup>.

È invece l'esplosiva miscela di falsa etimologia, *sound-play*, parole arcaiche, logica contraffatta, creatività lessicale, e giochi di parole ad avere un grande *appeal* sia per Carroll che per

<sup>13</sup> Ad esempio in *Ivy Day*: «Imminent little drops of rain hung at the brim of [Mr Hynes] hat» (D.134) dove «imminent» si rifa all'etimo latino *imminēte* (p. pres. di *imminere* «essere sospeso, sovrastare»). Oppure in *Wandering Rocks* nell'episodio in cui il fratello di Parnell viene visto giocare a scacchi in un DBC cafe: «John Howard Parnell translated a white bishop quietly and his grey claw went up again to his forehead whereat it rested» (10.1050-1051), in cui «translated» viene dal latino *tradūcere* «spostare, trasferire».

<sup>14</sup> In E. Mason-R. Ellmann (edd.), *The Critical Writings of James Joyce*, London, Faber and Faber, 1959, pp. 28-29.

Joyce, e non sorprende che entrambi la utilizzarono. Il loro interesse è di anatomizzare le parole, scoprendone i segreti più reconditi che sono veicolati da associazioni di suoni e di forme, senza alcuna preoccupazione per le corrette etimologie o i significati convenuti.

Proprio attraverso lo studio amatoriale di filologia e semasiologia, infatti, per Carroll fu chiaro che tra parole e cose non c'è un legame naturale o necessario, poiché le parole spesso incorrono in mutamenti di significato e possono iniziare a individuare, in modo del tutto arbitrario, cose o concetti con i quali prima non avevano alcun collegamento; che spesso è il contesto o il parlante stesso a stabilire il significato di una parola; che col passare del tempo i significati possono venire generalizzati e specializzati, la loro connotazione essere elevata o degradata; che il vocabolario di una lingua cambia da una generazione all'altra in un continuo processo di accrescimento e decremento di cui i parlanti non sono generalmente coscienti. Ovvero, Carroll giunse a conclusioni piuttosto avanzate e sofisticate per il suo tempo e simili a quanto la linguistica novecentesca ha poi descritto nella nota teoria dell'arbitrarietà del segno<sup>15</sup>. Ad esempio, in *The Stage and the Spirit of Reverence*, un articolo pubblicato nel 1888 sulla rivista «The Theatre», Carroll scrive: «no word has a meaning *inseparably* attached to it; a word means what the speaker intends by it, and what the hearer understands by it, and that is all»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Probabilmente Carroll lesse almeno in parte *An Investigation of the Laws of Thought* (1854) di George Boole (1815-1864) che nel II capitolo anticipa affermazioni sulla natura arbitraria del segno simili a quelle di Carroll.

<sup>16</sup> Citato in S.D. Collingwood, *Diversions and Digressions of Lewis Carroll*, [1899], New York, Dover Publications, 1961, p. 183.

In maniera ancor più esplicita ed inequivocabile in *Appendix, Addressed to Teachers*, la sezione con cui si conclude il suo *Symbolic Logic*, Carroll afferma:

I maintain that any writer of a book is fully authorised in attaching any meaning he likes to any word or phrase he intends to use. If I find an author saying, at the beginning of his book «Let it be understood that by the word "black". I shall always mean "white", and that by the word "white". I shall always mean "black"». I meekly accept his ruling, however injudicious I may think it<sup>17</sup>.

A tale comprensione della natura e delle funzioni del linguaggio, Carroll giunse anche attraverso la sua attività di docente di matematica e studioso di logica formale presso l'Oxford University. Queste discipline, infatti, richiedono un attento esame del funzionamento e dei limiti della lingua come strumento di pensiero e di comunicazione e Carroll era acutamente consapevole della necessità che le parole fossero definite con precisione ed individuassero esattamente il loro referente. Difatti, nel corso della sua vita Carroll fu sempre sensibile alla correttezza e alla chiarezza degli enunciati. Come risulta dai suoi dati scolastici, ad esempio, sin dall'età di 12 anni mostrava «love of precision argument», e possedeva una mente «so clear and so jealous of error, that he will not rest satisfied without a most exact solution of whatever appears to him obscure»<sup>18</sup>. Inoltre, nelle numerose lettere che nel corso della sua vita spedì ai suoi giovani interlocutori, come anche nel breve saggio *Eight or Nine Wise Words about Letter-Wri-*

<sup>17</sup> L. Carroll, *Symbolic Logic*, 4th ed. [1897], p. 166.

<sup>18</sup> Citato in S.D. Collingwood, *The Life and Letters of Lewis Carroll*, New York, Century, 1898, pp. 24-25.

ting (1890), Carroll si esprime criticamente sui frequenti malintesi che possono crearsi nelle lettere private a seguito di disordine grammaticale, imprecisione lessicale, o poca chiarezza nelle espressioni<sup>19</sup>.

Carroll era affascinato e disturbato dall'imprecisione e dalla frequente illogicità presente nell'uso ordinario della lingua, dalla profonda discrepanza tra significato letterale e figurativo, o tra quello intenzionale del parlante e quello effettivamente percepito dall'interlocutore. Soprattutto quando sottoposta alle ferree regole della logica, o quando è osservata al di fuori delle convenzioni, la lingua si rivela spesso vaga e confusa, capace di generare significati inattesi e paradossali. I parlanti sono imprecisi e spesso cadono preda di ambiguità lessicali e strutturali, oppure confondono i simboli con le cose simboleggiate, o non hanno alcun controllo sulle parole, quasi che queste siano animate da una sorta di "magica" autonomia.

Tutte queste incongruenze Carroll le usa nelle sue opere come premesse per dialoghi che inevitabilmente sfociano in conclusioni errate, bizzarre o che impediscono la comunicazione. Anzi si può affermare che spesso i dialoghi umoristici che si svolgono tra i protagonisti dei suoi libri sono dei tentativi di comunicazione che immancabilmente sfociano in malintesi e incomprensioni a seguito di un uso impreciso o con-

<sup>19</sup> Anche in altri aspetti della sua vita privata Carroll ricercava in modo quasi ossessivo ordine e precisione: quando doveva preparare dei pacchi disegnava dei diagrammi così precisi da indicare con esattezza i punti in cui collocare i nodi; nella sua casa aveva una serie di termometri in modo da mantenere la temperatura sempre costante; scriveva al Post Office consigliando modifiche ai loro regolamenti; di ogni lettera che scrisse e ricevette (più di 98.000) stilava un *abstract* e la catalogava in un registro con tanto di commenti e riferimenti incrociati.

fuso della lingua, di modalità improprie nel desumere significati dalle parole, oppure di interpretazioni rigidamente letterali dei segni linguistici.

Si può dedurre, dunque, che nonostante l'eccentricità ed estrosità delle storie che racconta, e qualche disinvoltura nel maneggiare la sintassi, Carroll fosse in questo campo fortemente tradizionalista e restio al cambiamento. Ancor più vera e paradossale suona allora l'affermazione di Atherton quando scrive:

It must have astonished Joyce, the *avant-garde* innovator, proud of his Irish nationality, contemptuous of the Church of England, and confident of his own originality, to find that he had been forestalled in so many of his discoveries by a mid-Victorian Englishman in minor Anglican orders<sup>20</sup>.

Tuttavia, anche in Joyce ritroviamo, sebbene ciò possa sorprendere visti certi esiti della sua narrativa, questa stessa attenzione per la precisione lessicale quando, nel saggio *The Study of Languages* con riferimento all'allegoria delle Sette Arti Liberali in Santa Maria Novella a Firenze<sup>21</sup>, pone in relazione *Grammar* (nel senso classico di Lettere) e *Arithmetic* considerate «the first and last things in human knowledge». La matematica è definita lo studio più importante «for the building of an intellectual man» in quanto «It is the study which most develops his mental precision and accuracy, which gives him a zest for careful and orderly method». Infine Joyce stabilisce una stret-

<sup>20</sup> J.S. Atherton, *The Books at the Wake* cit., p. 131.

<sup>21</sup> Curiosamente Joyce attribuisce erroneamente quest'opera (1365-1367) a Memmi, mentre è da attribuire ad Andrea Bonaiuti, noto anche col nome di Andrea da Firenze.

ta relazione tra le due Arti quando afferma che ciò che le accomuna è proprio la precisione e l'espressione corretta:

Mathematics and the Sciences of Numbers partake of the nature of that beauty which is omnipresent, which is expressed, almost noiselessly, in the order and symmetry of Mathematics, as in the charms of literature; so does Literature in turn share in the neatness and regularity of Mathematics. [...] the study of languages is based on a mathematical foundation, and sure of its footing, and in consequence both in style and syntax there is always present, a carefulness bred of the first implantings of precision. So they are no mere flourishings of unkempt, beautiful ideas but methods of correct expression ruled and directed by clear regulations, sometimes of facts, sometimes of ideas<sup>22</sup>.

Nella sua funzione di matematico, Carroll era abituato a manipolare simboli, ed era affascinato dalla loro possibilità di essere organizzati in vari modi o di essere riposizionati secondo regole combinatorie. Trasferendo questa possibilità alle parole, frequentemente si divertiva a manipolare ed alterare grafemi, fonemi, parole o anche frasi intere, ridisponendoli nella sequenza fonemica o sintagmatica come fossero pedine di un gioco divertente, ma dagli esiti surreali. Sia Carroll che Joyce erano affascinati dall'enorme differenza che anche una piccola variazione nelle lettere di una parola poteva apportare al suo significato. Così, nelle loro opere ritroviamo tutta una serie di giochi linguistici: anagrammi, acrostici, zeppe, *word-ladder* (quelli che Carroll chiama *Doublets*), palindromi, *port-manteau words*, e tutte quelle modalità per cui il *sense* poteva

<sup>22</sup> In E. Mason-R. Ellmann (edd.), *op. cit.*, pp. 25-27.

comunque venire dall'alterazione di forme grafiche e fonetiche, o dal risistemarle in modo apparentemente arbitrario. Analogamente mutazioni e sfumature di significato sono prodotte grazie all'uso di assonanze e allitterazioni, oppure seguendo le regole dell'apofonia e della paronomasia.

Nonostante la similarità, però, è necessario distinguere tra Joyce per il quale l'indeterminatezza e l'ambiguità lessicale servono a suggerire un'affinità semantica anche molto distante al fine di estendere le connotazioni delle parole e produrre amplificazioni di significato, e Carroll che utilizza le molte possibilità offerte dalla lingua per creare equivoci lessicali, sintattici e contestuali al fine di mostrare quanto sottile sia il confine tra *sense* e *nonsense* e con quanta facilità si possa generare confusione. Fu comunque esattamente quest'aspetto della sua opera, ludico ma fortemente ancorato alla concretezza della lingua ed in costante equilibrio tra logica e paradossale, che nel Novecento ha maggiormente contribuito a fare di Carroll uno dei campioni della letteratura sperimentale e d'avanguardia, nonché di quella postmoderna.

I libri di Carroll e di Joyce, dunque, sono pieni di giochi di parole, *puns*, onomatopée, stravaganti neologismi che possono incuriosire e deliziare il lettore, per il quale la lettura del *nonsense* può essere un'operazione davvero gratificante. Il *foregrounding* dell'elemento linguistico ci stimola e ci coinvolge nelle dinamiche del testo, rendendoci parte attiva dei suoi molteplici significati e delle sue svariate prospettive. Le ambiguità linguistiche costringono alla rilettura, intensificano la nostra consapevolezza circa i meccanismi di significazione, e mettono alla prova le nostre capacità interpretative di lettori. Eppure non si tratta solo di questo.

Nonostante l'osservazione delle caratteristiche strutturali dei giochi linguistici possa contribuire in modo efficace alla

decodificazione del *nonsense*, quest'ultimo non può essere ridotto ad una mera questione retorica o stilistica, o ancor peggio ad un *divertissement*. Il *nonsense* non è semplicemente una metanarrazione la cui profondità è tutta contenuta entro i rassicuranti confini di un testo letterario. Esso eccede continuamente tali steccati e invade la realtà stessa. Le parole che confondono Alice e Stephen Dedalus, disorientano anche noi, mettendo in dubbio la loro, e la nostra, capacità o possibilità di controllare i significati, rendendo instabile la comprensione e incerte le modalità di appercezione e comunicazione attraverso la lingua. Se, come scrive Hugh Kenner, «language is a Trojan horse by which the universe gets into the mind»<sup>23</sup>, allora il *nonsense* ci rimanda l'immagine di un mondo che sembra aver perso la sua consistenza e la sua logica, finendo con il mettere a rischio l'integrità della stessa identità personale.

Dietro il carattere benigno, sull'apparente leggerezza e l'impalpabile follia del *nonsense* si celano, dunque, profondi dubbi epistemologici e ontologici, poiché proprio attraverso il linguaggio ed i giochi di parole, attraverso la collisione ed il crollo degli abituali sistemi di significazione, che Carroll e Joyce interrogano il nostro modo di comprendere, conoscere e comunicare attraverso il linguaggio, nonché la visione rassicurante di noi stessi e del mondo.

Per Alice e per Stephen Dedalus non esistono significati stabili ed univoci, e tutto, dalle parole alla realtà, si trasforma sotto la pressione delle loro domande e delle loro incertezze. Il loro è un mondo instabile e metamorfico in cui la continua

<sup>23</sup> H. Kenner, *The Portrait in Perspective*, in Morris Beja (ed.), *James Joyce Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man: A Casebook*, London, MacMillan, 1973, p. 129.

trasformazione, implica un processo incessante di rinegoziazione dei significati e ridefinizione della propria identità. La realtà, la lingua, l'io individuale sono un processo, ossia contengono in se stessi il principio del capovolgimento di senso, il loro potenziale annullamento.

Ad esempio, spesso il *foregrounding* del linguaggio, sia nel *Portrait* che nei libri di Alice, è in relazione allo sviluppo della consapevolezza dei due personaggi principali. Alice e Stephen, sono costantemente alla ricerca di precisi mezzi espressivi giacché le parole sono radicate e formative delle loro percezioni e delle loro modalità di apprendimento. Progressivamente, difatti, il loro linguaggio si articola sempre di più, diviene più analitico, rafforzando al contempo la loro identità e sostanziando la loro crescente maturazione. Entrambi cercano di comprendere il reale attraverso le parole, anche se non sono sempre coscienti di tale procedimento: «Words which he did not understand he said over and over to himself till he had learnt them by heart: and through them he had glimpses of the real world about them» (Joyce, *Portrait*).

Ma le parole si rivelano spesso disgiunte dal loro significato, come dei contenitori vuoti simili al barattolo di marmellata su cui Alice legge «ORANGE MARMALADE» but to her great disappointment it was empty». Oppure sono gli «heaps of dead language» di Stephen: parole che «had been so silently emptied of instantaneous sense» e sembrano aver perso ogni denotazione. In termini strutturalisti, è come se Alice e Stephen si trovassero di fronte al significante in assenza del significato. Per il giovane Stephen di *Stephen Hero*, ad esempio, le parole non hanno necessariamente un legame con la realtà, anzi possiedono quasi un potere mistico che arriva a trascendere la lingua stessa: «[words] lost all instantaneous meaning [...] and became wonderful vocables». E se, nella di-

scussione con il Moscerino, Alice sostiene che i nomi sono utili proprio perché forniscono etichette grazie alle quali le cose possono essere identificate, pensate, e discusse, l'insignificanza è un pericolo sempre in agguato:

«What sort of insects do you rejoice in, where YOU come from?»  
The Gnat inquired.

«I don't REJOICE in insects at all», Alice explained, «because I'm rather afraid of them – at least the large kinds. But I can tell you the names of some of them».

«Of course they answer to their names?» The Gnat remarked carelessly.

«I never knew them do it».

«What's the use of their having names», the Gnat said, «if they won't answer to them?»

«No use to THEM», said Alice; «but it's useful to the people who name them, I suppose. If not, why do things have names at all?»

«I can't say», the Gnat replied.

Mentre il Moscerino cerca di investire di una funzione identificativa una parola "comune" in cui tale funzione non è implicata, l'Anatra cerca un referente in una parola che ha esclusivamente una funzione grammaticale e nessun significato specifico.

«Found WHAT?» Said the Duck.

«Found IT», the Mouse replied rather crossly: «of course you know what "it" means».

«I know what "it" means well enough, when I find a thing», said the Duck: «it's generally a frog or a worm».

In altri casi, le parole sembrano possedere un'elevata dose

di autonomia, riuscendo a suscitare forti emozioni, grazie ad una sorta di magico potere che non ha nulla a che vedere con le caratteristiche e le qualità del loro referente. In *Sylvie and Bruno* il narratore commenta: «For an entirely stupid woman, my Lady's remarks were curiously full of meaning of which she herself was wholly unconscious»<sup>24</sup>. Oppure nel *Portrait* il leggero odore di vino dell'alito del *rector* durante la prima comunione, suscita in Stephen una serie di associazioni legate alla parola «wine»: «The word was beautiful: wine. It made you think of dark purple because the grapes were dark purple that grew in Greece outside houses like white temples». Una connotazione fin troppo sensuale, visto il contenuto mistico della situazione.

Questa capacità delle parole di significare più di quanto dicono si complica quando esse si trasformano in simboli, come nell'episodio in cui Stephen sente i protestanti prendersi gioco di passi della liturgia riferiti alla Vergine. «Tower of Ivory» e «House of Gold», che, come intuisce, sono parole simboliche più che descrizioni letterali. Poi lui stesso le interpreterà soggettivamente, nei termini della sua esperienza sensuale:

Eileen had long thin cool white hands [...] They were like ivory; on-ly soft. That was the meaning of TOWER OF IVORY [...] Her fair hair had streamed out behind her like gold in the sun. TOWER OF IVORY. HOUSE OF GOLD. By thinking of things you could understand them (42-43).

Carroll era sia divertito che disturbato dalla capacità che le parole hanno di poter essere variamente interpretate, di evo-

<sup>24</sup> L. Carroll, *Sylvie and Bruno* cit, p. 284.

care nella mente dell'interprete uno sciame incontrollabile di risposte emotive e di associazioni personali che non hanno alcuna relazione con il referente: in definitiva di esprimere più di quanto noi intendiamo. Anzi, sembra che tra le persone ci sia la tendenza, contrariamente al controllo sui significati che Humpty Dumpty cerca di esercitare in *Through the Looking-Glass*, a dotare i vocaboli di un'esistenza autonoma, di un'autorità, quasi di una forza sovrana, ovvero rendere le parole i loro padroni, facendosi così dominare dal loro potere emotivo e condizionare nella percezione della realtà.

Le parole infatti possono rivelare strane e imprevedibili associazioni tra di loro, componendosi in sequenze musicali dall'oscuro fascino evocativo: «How beautiful the words were where they said *Bury me in the old churchyard!* A tremor passed over his body. How sad and how beautiful! He wanted to cry quietly but not for himself: for the words, so beautiful and sad, like music». E quando Stephen perde l'abituale ma superficiale controllo che la sua mente ha sulla realtà, esse generano una sequenza di parole che per assonanza, paronomasia e apofonia sembrano procedere a ritroso e risalire lungo la catena etimologica della parola, alle radici di un significato profondo e ancora indistinto, disponendosi in un ventaglio di termini che fa presagire ulteriori intime associazioni, in una proliferazione multilinguistica di senso:

Did anyone ever hear such drivel? Lord Almighty! Who ever heard of ivy whining on a wall? Yellow ivy; that was all right. Yellow ivory also. And what about ivory ivy?

The word now shone in his brain, clearer and brighter than any ivory sawn from the mottled tusks of elephants. *ivory, ivoire, avorio, ebur.*

E un profondo effetto emotivo lo hanno proprio le lingue

antiche – specie il latino – le cui parole possiedono potenti sonorità evocative:

Cranly stopped to listen, saying:

– *Mulier Cantat.*

The soft beauty of the Latin word touched with an enchanting touch the dark of the evening, with a touch fainter and more persuading than the touch of music or of a woman's hand.

Le parole, dunque, più che fornire referenti del mondo reale sono una sorta di velo che si frappone tra il parlante e quel mondo, un mondo a cui quella tessitura sembra alludere soltanto. Un velo che si fa ancora più fitto nei *puns* o nei *portmanteau words*, in quanto essi non sono altro che parole fatte di parole, segni al quadrato, raddoppiamenti di senso, inceppamenti della lingua, grazie ai quali l'illusorietà del significato, la sua diafana opacità, diventa ancora più visibile, condensandosi in termini instabili e squilibranti. È come se ciò che Alice e Stephen percepiscono non siano cose (significati), ma parole (significanti), un tessuto di ambigui segni linguistici che non corrispondono alla realtà del referente. Il linguaggio produce solo un effetto illusorio di somiglianza e le parole più che rivelare quella realtà sembrano impedirne la visione concreta.

Tuttavia, seppur in modo del tutto indiretto, il velo dei segni, pur nascondendo, suggerisce quelle possibili realtà nascoste di cui questi personaggi sono alla ricerca. «Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read», dirà Stephen in *Proteo*. In *Ulysses* ciò che lui vede e che vuole “leggere” è una distesa di segni cifrati dietro cui si nasconde ciò che Stephen desidera e ricerca. L'oggetto del suo de-

siderio non è visibile più di quanto lo sia la realtà che si cela oltre le parole che la significano. Ma la percezione di questi segni che occultano la realtà gli suggerisce comunque «a possibility of escaping from the network of concrete reality that encloses him, of passing through the veil»<sup>25</sup>. Bloom, invece, è potentemente attratto proprio da quel denso strato di apparenze, fatto di visioni voluttuose e immagini fisiche, specie di donne.

In questa funzione di nascondimento che la lingua assume nell'opera di Carroll e di Joyce, è possibile rintracciare l'eredità di una tradizione filosofica nata intorno alle opere di John Locke, George Berkeley e David Hume<sup>26</sup>. Particolarmente rilevante risulta la presenza di Berkeley (1685-1753), il filosofo irlandese dell'immaterialismo che anatomizzò le convenzioni che si celano dietro la percezione. Secondo la sua teorizzazione, la materia non esiste se non quando osservata, ovvero non possiamo conoscere alcun oggetto “reale” che si trova “oltre” l'oggetto come noi lo percepiamo. Ciò che conosciamo di un oggetto è la nostra percezione di esso. Se dobbiamo parlare dell'oggetto “reale”, tutte le parole devono esclusivamente riferirsi a questo oggetto percepito, in quanto non c'è nulla al di fuori delle percezioni che sono nel soggetto.

Joyce, nel saggio *William Blake* (1912), inserisce Berkeley tra coloro che verrebbero «victimized if we must accuse of madness every great genius who does not believe in the hur-

<sup>25</sup> S. Brivic, *The Veil of Signs: Perception as Language in Joyce's Ulysses*, «ELH», 57, 1990, p. 742.

<sup>26</sup> In particolare: J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), G. Berkeley, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* (1710), D. Hume, *An Enquiry Concerning Human Understanding* (1748).

ried materialism now in vogue»<sup>27</sup>. Invece nelle sue note per *Exiles* lo cita quale esempio della tendenza dei filosofi celtici alla «incertitude or scepticism»<sup>28</sup>, uno scetticismo che paradossalmente Berkeley si proponeva invece di distruggere.

Partendo dalla dicotomia tra significato e significante – «in truth, there is no such thing as one precise and definite Signification annexed to any general Name»<sup>29</sup> – Berkeley in *Principles of Human Knowledge* (1710) affronta il problema della «deception of words»<sup>30</sup>. Uno dei temi centrali che prende in esame è che non vediamo mai cose, ma segni che stanno al posto delle caratteristiche fisiche delle cose, per cui la realtà concreta a cui la lingua sembra rimandare non esiste al di fuori della nostra mente. La realtà rimane nascosta dietro una «Curtain of Words»<sup>31</sup> e le stesse esperienze sensoriali, come ad esempio la percezione della distanza, non esistono al di fuori di noi stessi, ma sono costruzioni generate da una serie di impressioni visuali:

what we immediately and properly see are only Lights and Colours in sundry Situations and Shades, and Degrees of Faintness and Clearness, Confusion and Distinctness. All which visible Objects are only in the Mind, nor do they suggest ought external, whether Distance or Magnitude, otherwise than by habitual Connexion as Words do Things<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> E. Mason-R. Ellmann (edd.), *The Critical Writings of James Joyce*, op. cit., p. 220.

<sup>28</sup> J. Joyce, *Exiles* [1918], London, Granata, 1982, p. 157.

<sup>29</sup> G. Berkeley, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, in *Philosophical Works*, M.R. Ayers (ed.), London, J.M. Dent & Sons Ltd, 1992, p. 73.

<sup>30</sup> Ivi, p. 75.

<sup>31</sup> G. Berkeley, op. cit., p. 76.

<sup>32</sup> G. Berkeley, *An Essay towards a New Theory of Vision*, in *Philosophical Works* cit. p. 31.

Per questo, riferendosi a Berkeley e alle sue riflessioni sulla della distanza, in *Proteo* Stephen osserva:

The good bishop of Cloyne took the veil of the temple out of his shovel hat: veil of space with coloured emblems hatched on its field. Hold hard. Coloured on a flat: yes, that's right. Flat I see, then think distance, near, far, flat I see, east, back. Ah, see now! Falls back suddenly, frozen in stereoscope. Click does the trick. You find my words dark. Darkness is in our souls do you not think?

In Carroll, invece, la certezza epistemologica, che per Alice è legata al *cogito* cartesiano, vacilla nell'episodio del Red King in cui i fratelli Tweedle basandosi sul pensiero di Bishop Berkeley definiscono l'universo, tutti gli oggetti materiali ed Alice stessa solo «sorts of things» che esistono esclusivamente nella mente di un creatore. In base a tale interpretazione Alice non sarebbe altro che una manifestazione del sogno del Red King, e «If that there King was to wake» – come aggiunge Tweedledum – «you'd go out – bang! Just like a candle!». Questa possibilità (che bisogna sottolineare rimane indecidibile fino alla fine del libro) comporta la possibilità che Alice in realtà non abbia alcuna identità o *agency*, oltre quella che le è concessa dal contesto del sogno: «you're only one of the things in his dream. You know very well you're not real». A questa negazione radicale della propria realtà, l'identità di Alice vacilla, come dimostra la rabbiosa rivendicazione della sua «reality» («I AM real!» said Alice and began to cry») che viene subito contestata da Tweedledee: «You won't make yourself a bit realer by crying, [...] there's nothing to cry about».

Per Alice le sue lacrime, come il calcio ad una pietra con cui Samuel Johnson presumeva di confutare l'immaterialità berkeleyana, sono manifestazioni concrete della sua esistenza

ed esterne al "pensiero": «"If I wasn't real", Alice said – half-laughing through her tears, it all seemed so ridiculous – "I shouldn't be able to cry"». È un'affermazione basata sul buon-senso, sulle categorie empiriche dell'esperienza, ma di cui i due fratelli colgono subito l'errore logico: «"I hope you don't suppose those are real tears?" Tweedledum interrupted in a tone of great contempt».

La domanda «Which dreamed it?», come detto, rimane irrisolta fino alla fine e ciò sottolinea implicitamente la sincerità con cui anche Alice, ed attraverso lei anche Carroll, si pone di fronte al problema. Le conclusive riflessioni che lei esprime al suo gatto Kitty sono in tal senso esemplari: «Now let's consider who it was that dreamed it all... it must have been either me or the Red King. He was part of my dream, of course but then I was part of his dream too!» Una considerazione, questa, che innesca un'infinita moltiplicazione di riflessi speculari tra i sogni paralleli di Alice e del Red King in cui la materialità dell'esperienza svanisce inesorabilmente e si allontana in modo indefinito: Alice sogna il King, che sta sognando Alice, che sta sognando il King, e così via.

Come questo episodio dimostra, nel *nonsense*, nei paradossi e nei capovolgimenti di senso, la frattura della coerenza linguistica comporta non solo la destabilizzazione del significato conosciuto, ma anche la certezza della propria soggettività. L'io non può più essere garantito e neanche il mondo fuori dal linguaggio. Come suggerisce Deleuze, il paradosso «va sempre in due sensi contemporaneamente, e dilania il soggetto secondo questa duplice direzione. Il paradosso è innanzitutto ciò che distrugge il buon-senso come senso unico, ma anche, ciò che distrugge il senso comune come assegnazione d'identità fisse»<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 11.

Anche per lo Stephen del *Portrait* ciò che è in gioco è la certezza della *phenomenality* del suo essere, e per rinsaldare la sua identità nei momenti di crisi fa appello ad un linguaggio piattamente denotativo, il più vicino possibile ad un significato concreto ed oggettivo:

His very brain was sick and powerless. He could scarcely interpret the letters of the signboards of the shops. By his monstrous way of life he seemed to have put himself beyond the limits of reality. Nothing moved him or spoke to him from the real world unless he heard in it an echo of the infuriated cries within him. He could respond to no earthly or human appeal, dumb and insensible to the call of summer and gladness and companionship, wearied and dejected by his father's voice. He could scarcely recognize as his own thoughts, and repeated slowly to himself: I am Stephen Dedalus. I am walking beside my father whose name is Simon Dedalus. We are in Cork, in Ireland. Cork is a city. Our room is in the Victoria Hotel. Victoria and Stephen and Simon. Simon and Stephen and Victoria. Names.

E visto che il problema dell'identità è strettamente connesso alla lingua, non riconoscersi nelle parole, o addirittura nella propria voce, fa emergere una frattura interiore e una distanza dal proprio io tanto che la soggettività subito vacilla. La paura di "non trovare le parole giuste" porta Alice all'immediata conclusione di non essere più se stessa:

her voice sounded hoarse and strange, and the words did not come the same as they used to do: [...] «I'm sure those are not the right words», said poor Alice, and her eyes filled with tears again as she went on, «I must be Mabel after all».

Qualcosa di simile, ma con marcati significati politici, accade nel *Portrait* quando Stephen, durante la citatissima conversazione con il *dean*, denuncia l'estraniamento che avverte nei confronti di una lingua non sua, implicitamente rivendicando la propria identità irlandese:

the language in which we are speaking is his before it is mine. How different are the words HOME, CHRIST, ALE, MASTER, on his lips and on mine! I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of his language (Joyce, *Portrait* cap. 5).

La preoccupazione per la perdita del proprio io è ricorrente e si ripete in molte delle avventure paradossali in cui incorre Alice. Spesso le creature che incontra le chiedono di identificarsi, o la scambiano per qualcun altro, con la conseguenza che lei stessa non è più certa della sua identità. Dopo la caduta nel Rabbit hole, Alice dubita di essere una delle sue amiche («I wonder if I've changed in the night? Let me think; was I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is, Who in the world am I?»); lo stesso White Rabbit la confonde con la sua *maid* Mary Ann; quando il Bruco le chiede chi lei sia, non sa rispondere («I can't explain MYSELF, I'm afraid, sir» said Alice, "because I'm not myself, you see"); il Daino non la riconosce come essere umano ed il Piccione la scambia addirittura per un serpente; quando raggiunge il bosco dove le cose non hanno nome, la sua *anxiety* cresce perché non ricordando di chiamarsi Alice non è più certa chi lei sia («Then it really HAS happened, after all! And now, who am I?»). L'ansia in Alice deriva da que-

sto confronto radicale con la sua finitudine e la sua precarietà, un confronto drammatizzato in modo analogo nell'incontro con Humpty Dumpty in cui viene messo in dubbio la rilevanza concettuale del suo nome:

«[...] tell me your name and your business».

«My name is Alice, but»

«It's a stupid enough name!» Humpty Dumpty interrupted impatiently. «What does it mean?»

«MUST a name mean something?» Alice asked doubtfully.

«Of course it must».

Il nome proprio appare essere il garante della permanenza e del significato della propria identità. E ciò che questi episodi sottolineano è quella "verità" che Alice con tutta la forza della sua logica cartesiana cerca sempre di respingere: la non coincidenza tra l'io intuito e quello percepito, dove ciò che è in gioco è il senso apparentemente stabile del primo, e quello mutevole e incontrollabile del secondo. Con suo grande sgomento, Alice non riesce a ignorare o scartare tale dicotomia che è costitutiva dell'io, e deve confrontare l'assolutezza di tale noncoincidenza.

Anche Stephen nel *Portrait* viene scosso dalle stesse ansie ed incertezze. Il suo nome è Stephen Dedalus, ma quando Nasty Roche gli chiede «What kind of a name is that?» (p. 9) è incapace di rispondere. Il suo nome è lui stesso, ma anche qualcos'altro di ancora fortemente instabile che lui è incapace di valutare e definire.

Certamente il mondo di Alice appare molto diverso da quello del *Portrait*, di *Ulysses* e di *Finnegans Wake*. Ad un mondo ludico e bizzarro, anche se minaccioso e sottilmente violento, si contrappone un universo denso e molto complesso. Utilizzando la distinzione tra superficie e profondità di cui

parla Deleuze in *Logica e senso*, si può affermare che Carroll persegue la superficie, mentre Joyce la profondità.

Secondo Deleuze, Carroll non si inoltra sotto il velo del linguaggio, sotto i sofismi retorici, le metafore, e le capricciose interazioni tra segno e significato. «*Plain superficiality is the character of a speech*» scrive Carroll in *The Dynamics of a Particle*<sup>34</sup> (1865). Analizzando per grandi linee le vicende di *Alice in Wonderland*, si potrebbe infatti dire che dopo un'iniziale sprofondamento in cunicoli, pozzi e caverne, ben presto la piccola eroina torna all'esterno e del mondo percepisce l'aspetto di superficie, popolato anch'esso – si badi bene – da mostri come il Jabberwocky. Sale o risale alla superficie, e «gli animali della profondità diventano secondari, fanno posto a *figure di carta* senza spessore. Si direbbe che l'antica profondità si sia dispiegata, sia diventata larghezza»<sup>35</sup>. Il termine “superficie”, però, non deve trarre in inganno, sebbene suoni sminuente e denigratorio. Non è sinonimo di “superficialità”, perché in termini deleuziani esso vuol dire che quanto c'è da sapere è tutto “in superficie”, come voleva anche il Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*. Il mondo capovolto di Alice è il mondo degli “effetti di superficie”, ovvero tutto si svolge al livello dei segni linguistici perché, come risulta chiaro dagli episodi di *Through the Looking-Glass*, il senso, pur essendo sempre presente in tutto ciò che facciamo, non lo si può mai comprendere, fermare, o arrestare per il tempo necessario a capirne l'essenza e la profondità. Il paradosso e il *nonsense*, allora, sono l'arma più efficace che Carroll mette in mano ai suoi personaggi per contestare il mondo che conosciamo e per criticare

<sup>34</sup> *The Penguin Complete Lewis Carroll* cit., p. 1019.

<sup>35</sup> G. Deleuze, *Logica del senso* cit., p. 16.

al tempo stesso la fallacia dello strumento di comunicazione e apprendimento di cui maggiormente ci serviamo: il linguaggio. Ancora Deleuze: «Il paradosso appare come destituzione della profondità, disposizione degli eventi alla superficie, dispiegamento del linguaggio lungo tale limite»<sup>36</sup>.

Le cristalline simmetrie e l'umorismo della logica capovolta o portata agli estremi forniscono le griglie e le strutture che non fanno affondare Alice nella totale irrazionalità di un mondo, Wonderland, in cui non esiste una verità assoluta ed in cui ogni nuovo incontro distorce e rimodella la realtà, minacciando di trasformarla in qualcosa di incomunicabile ed incomprendibile. In Carroll, come visto, era forte il bisogno di dominare il caso e il “disordine” linguistico e di pensiero. Il rigore matematico dei moltissimi giochi di logica e di parole all'opera nei libri di *Alice* ed in *Sylvie and Bruno*, si direbbe allora che tengono il caos in scacco, imponendo un ordine rigido sul disordine dell'azione e sull'incoerenza dei ragionamenti. «La matematica è adeguata a tale scopo perché istituisce delle superfici e pacifica un mondo le cui miscele profonde possono essere terribili»<sup>37</sup>.

Tuttavia, come la «curtain of words» rende inconoscibile la realtà e il mondo profondo del senso, ma ne addita comunque la presenza, così nel *nonsense* non sfugge il fascino e l'orrore di una forza che lo trascende. In Wonderland «il mondo del profondo brontola ancora sotto la superficie e minaccia di farla scoppiare: anche esposti, dispiegati, i mostri ci assillano»<sup>38</sup>. Le incongruenze, i paradossi e l'indecidibilità semantica del *non-*

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> G. Deleuze, *Lewis Carroll*, in *Critica e clinica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996, p. 37.

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 37-38.

*sense* suggeriscono significati che, per quanto non logici, sono pur sempre plausibili. E ciò lo si nota nei continui tentativi di Alice di riuscire ad adattarsi alla logica arbitraria di questo mondo alla rovescia, sempre in affanno per non soccombere, per non cedere alla dissoluzione della propria identità e del proprio io. La sfida di Alice è di inoltrarsi in questo viaggio, in cui le tradizionali norme morali o comportamentali – per lei così rispettosa, amante dell'ordine, ed ansiosa di dare senso alle cose – risultano confuse o inapplicabili.

Quindi, seppur la realtà non sia mai esplicitamente rappresentata, essa è sempre dietro ogni episodio, il senso sempre dietro ogni *nonsense*. Il mondo del profondo può sempre apparire e venire alla superficie. Esso esiste solo come possibilità, ma esiste, preme e minaccia ma non squarcia mai Wonderland. Come Bertrand Russell ha affermato nel corso di una trasmissione radiofonica circa il sogno del Red King, «[it is] a very instructive discussion from a philosophical point of view. But if it were not put humorously, we should find it too painful». Dunque, sebbene the Snark e the Jabberwock sono mostri della superficie, sono nondimeno ancora “mostri” che «hanno comunque artigli e possono lacerare lateralmente o perfino farci ricadere nell'abisso che si credeva scongiurato»<sup>39</sup>.

In Wonderland, come visto, il pericolo che viene dagli slittamenti del senso minaccia soprattutto l'identità che rimane sempre in una precaria condizione di pericolo e vulnerabilità. Su di essa incombe costantemente una velata minaccia di morte e di estinzione, o, ancor peggio, la possibilità di non esistere affatto. Anche in questo caso, sebbene si possa affermare che i libri di Alice non affrontano esplicitamente la *era-*

<sup>39</sup> G. Deleuze, *Logica del senso* cit., p. 88.

*sure* della coscienza o del *cogito*, c'è comunque un implicito terrore epistemologico ed ontologico che minaccia di far svanire la sua soggettività cartesiana. Un'identità fondata sulla convinzione che si possa conoscere se stessi in modo autoriflessivo, in quanto soggetto empiricamente stabile che esiste al di fuori del linguaggio.

Insomma, la superficie di Carroll è quella zona liminare esterna che si trova in continuità con la superficie interna ed il profondo: «essa avvolge il mondo intero in modo tale che ciò che è all'interno si trovi fuori e ciò che è fuori si trovi all'interno [...]». La continuità del rovescio e del dritto sostituisce tutti i gradi di profondità<sup>40</sup>. È la superficie del Fortunatus's Purse che Carroll descrive in *Sylvie and Bruno* e che è del tutto simile ad un anello di Moebius: «Whatever is *inside* that Purse, is *outside* it; and whatever is *outside* it, is *inside* it. So you have all the wealth of the world in that leetle Purse!»<sup>41</sup>. È per questo che quanto accade in Alice accade nel *nonsense* al livello del linguaggio, perché il senso per poter essere deve avanzare sempre in maniera duplice, presentando contemporaneamente il dritto ed il suo rovescio, il che gli consente di esser sempre esplicitato ma mai compreso a pieno.

Alice si ferma alla biforcazione tra significato e significante e, dunque, può attraversarla. Stephen prima, ma soprattutto HCE e gli altri protagonisti di *Finnegans Wake*, invece s'immergono nel magma profondo dei significanti fin dove i segni sembrano non aver preso ancora forma, fin dove sono ancora indeterminati, filamenti staminali che non hanno assunto quella forma definitiva che in potenza già possiedono, pos-

<sup>40</sup> Ivi, pp. 17-18.

<sup>41</sup> *The Penguin Complete Lewis Carroll* cit., 1984, p. 523.

sedendone nel contempo la negazione. Ovvero, Joyce persegue fino in fondo la strada del profondo, e «nel profondo tutto è orribile, tutto è *nonsense*»<sup>42</sup>. Se le avventure di cui ci parla Carroll, compreso quel *Sylvie and Bruno* cui Joyce probabilmente si riferisce nella lettera ad Harriet Shaw Weaver citata all'inizio, si basano sull'incertezza tra sogno e realtà<sup>43</sup> lasciando tale ambiguità aperta fino alla fine, Joyce invece fa di *Finnegans Wake* uno sprofondamento totale in questo mondo onirico in cui ogni individualità si disfa in un universo in cui si è sempre un elemento nel sogno di qualcun altro. È da Carroll, comunque, che Joyce probabilmente deriva l'idea di scrivere una storia capace di rendere la magmatica fluidità di linguaggio e identità che ritroviamo nei sogni. Come sottolinea Atherton: «Joyce was probably the first person to realize that Lewis Carroll was a fertile inventor of new and accurate devices to portray the dream-state»<sup>44</sup>. Nella prefazione a *Sylvie and Bruno*, Carroll descrive come in un sogno un personaggio può confluire in un altro, o divenire due distinti e contraddittorie figure allo stesso tempo. Ed in *Finnegans Wake* le identità dei personaggi mutano, svaniscono, o fluiscono l'una nell'altra, incessantemente, seguendo un ritmo vitale e metamorfico che non ha nulla di orrendo o pericoloso come nei libri di *Alice*, anzi diviene pratica naturale e consueta, come sembra suggerire, ad esempio, il seguente brano: «every per-

<sup>42</sup> G. Deleuze, *Lewis Carroll* cit., p. 37.

<sup>43</sup> In *Sylvie and Bruno*, il narratore passa in continuazione dal mondo dei sogni a quello della realtà: «So, either I've been dreaming about Sylvie», riflette Bruno all'inizio del racconto, «and this is the reality. Or else I've really been with Sylvie, and this is a dream! Is Life itself a dream, I wonder»? L. Carroll, *Sylvie and Bruno* cit. p. 272.

<sup>44</sup> J.S. Atherton, *The Books at the Wake* cit., p. 128.

son, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobblydumped turkery was moving and changing every part of the time» (FW 118.21). L'io del profondo è naturalmente instabile, e visto che identità e linguaggio sono strettamente collegati, anche le parole risultano confuse, mutate e mutanti, «variously inflected, differently pronounced, otherwise spelled, changeable meaning vocable script-signs» (FW 118.26).

Il linguaggio in Joyce inevitabilmente si frantuma, si dilata, mescola grafemi e fonemi, e stabilisce miriadi di associazioni all'interno e all'esterno del testo. Si addensa in concrezioni che danno corpo a questo mondo ipnagogico, scorrendo incalzante sotto la sua superficie come un fiume impetuoso e inarrestabile. Un linguaggio che vuole esprimere – come scrive Lacan – il movimento della lingua oltre le significazioni particolari, e che sembra voler rendere esplicite le molteplici connotazioni che le parole possono suscitare, trovando o creando connessioni anche là dove non esistono, quasi fossero dotate di una vita autonoma, di un profondo nucleo informe e metamorfico capace di catturare in un moto vertiginoso e spirale multieplicati significati ed allusioni. Le parole vengono fatte risuonare le une nelle altre, si annodano con significati vicini e si irradiano verso numerose interpretazioni, mostrando impudicamente le loro somiglianze morfologiche, fonetiche, etimologiche, multilinguistiche: «Tipping her tepping her tapping her topping her. Yup. Pores to dilate dilating. Tup» (U 273), oppure «To tell how your mead of, mard, is made of» (FW 374.1). In queste frasi la combinazione di apofonia e paronomasia fa risuonare più volte le parole in una serie di fonemi concatenati che ne estendono il campo semantico, in un'affascinante diffusione di senso. Nella descrizione della lettera di Anna Livia Plurabelle, Joyce, in un esercizio quasi di autopar-

rodia, sembra descrivere il suo stile di scrittura: «It is told in sounds in utter that, in signs so adds to, in universal, in polygluttural, in each auxiliary neutral idiom, sordomutics, florilingua, sheltafocal, flayflutter, a con's cubane, a pro's tutute, strassarab, ereperse and anthongue athall» (FW 117.12).

Creando questa «florilingua», Joyce porta alle estreme conseguenze le intuizioni ed i giochi linguistici di Carroll facendo di *Finnegans Wake* – come è stato detto – un Jabberwocky di gigantesche dimensioni. In lui il principio del *portmanteau word* – «two meanings packed up into one word» – trasforma ogni parola in uno snodo per andare in molteplici direzioni e per intraprendere una quantità infinita di percorsi, nella volontà di creare «un libro che non racconti semplicemente una storia, ma un mare di storie»<sup>45</sup>, la storia stessa dell'umanità. In questo, l'operazione compiuta da Joyce è molto più integrale, serrata e incalzante di quella di Carroll, sebbene decifrare termini come «astroglo-dynamologos» (194.17), o «volupkabulary» (419.12), richiede un impegno molto maggiore rispetto ai più miti «sli-thy» o «gyre» di Carroll.

Così facendo, Joyce scopre nuove potenzialità grammaticali, sintattiche e lessicali, e inventa nella lingua una nuova lingua, una lingua, in qualche modo, straniera. Donald Davidson – il celebre filosofo analitico – in un saggio dal titolo *James Joyce and Humpty Dumpty* ha affermato che in *Finnegans Wake*:

Joyce takes us back to the foundations and origins of communication; he puts us in the situation of the jungle linguist trying to get the hang of a new language and a novel culture, to assume the per-

<sup>45</sup> M. Butor, *Introduction aux fragments de Finnegans Wake*, Paris, Gallimard, 1962, p. 12.

spective of someone who is an alien or exile. As we, his listeners or readers, become familiar with the devices he has made us master, we find ourselves removed a certain distance from our own language, our usual selves, and our society. We join Joyce as outcasts, temporarily freed, or so it seems, from the nets of our language and our culture<sup>46</sup>.

Joyce credeva che le sue parole fossero «Words of silent power» (FW 345.19). Riteneva di avere tutte le parole, e che fosse solo una questione di metterle nella giusta sequenza, «in order to give his vocabulary the elasticity of sleep, to multiply the meaning of words, to permit the play of light and colour, and make of each sentence a rainbow to which each tiny drop is itself a many-hued prism»<sup>47</sup>. Quasi ripetendo le presuntuose parole di Humpty Dumpty – «When I use a word [...] it means just what I choose it to mean» – Joyce confessò ad Eugene Jolas: «I have discovered that I can do anything with language I want»<sup>48</sup>.

In effetti, si direbbe che Joyce parta dall'arrogante posizione di Humpty Dumpty, ovvero dall'idea che un termine può essere usato in maniera del tutto idiosincratca e che gli si possa far significare qualunque cosa si desideri. In *Through the Looking-Glass*, Humpty Dumpty investe i termini «glory» e «impenetrability» di significati del tutto arbitrari, un'operazione che non ha mancato di attirare l'interesse di molti filo-

<sup>46</sup> D. Davidson, *James Joyce and Humpty Dumpty*, in *Proceedings of the Norwegian Academy of Science and Letters*, P. French-T.E. Uehling-H. Wettstein (edd.), University of Notre Dame Press, 1989, pp. 54-66, ristampato in «Midwest Studies in Philosophy», 16, 1991, pp. 1-12.

<sup>47</sup> P. Hutchins, *James Joyce's World*, London, Methuen, 1957, p. 178.

<sup>48</sup> S. Givens (ed.), *Two Decades of Joyce Criticism*, New York, The Vanguard Press, 1948, p. 13.

sofi del linguaggio, semiologi e linguisti. Volendo spiegare ad Alice perché «un-birthday presents» sono da preferire ai «birthday presents», afferma che se in un anno ci sono 364 giorni in cui ricevere regali, c'è invece:

«only one [day] for birthday presents, you know. There's glory for you!»  
«I don't know what you mean by "glory"», Alice said.

Humpty Dumpty smiled contemptuously. «Of course you don't – till I tell you. I meant "there's a nice knock-down argument for ... you!"»  
«But "glory" doesn't mean "a nice knock-down argument"», Alice objected.

«When I use a word», Humpty Dumpty said in rather a scornful tone, «it means just what I choose it to mean – neither more nor less».

«The question is», said Alice, «whether you CAN make words mean so many different things».

«The question is», said Humpty Dumpty, «which is to be master – that's all».

«[...] Impenetrability! That's what I say!»

«Would you tell me, please», said Alice «what that means?»

«Now you talk like a reasonable child», said Humpty Dumpty, looking very much pleased. «I meant by "impenetrability" that we've had enough of that subject, and it would be just as well if you'd mention what you mean to do next, as I suppose you don't mean to stop here all the rest of your life».

«That's a great deal to make one word mean», Alice said in a thoughtful tone.

«When I make a word do a lot of work like that», said Humpty Dumpty, «I always pay it extra» (113-114).

La complessità di pensiero che Humpty Dumpty intende veicolare con «glory» e «impenetrability» non si riflette, però, nelle parole da lui scelte ed esiste dunque il pericolo che, an-

che dopo averle spiegate, Alice non sia in grado di trattenerne l'intero significato. Quando si modifica il codice, quanto più complesso e articolato è il senso che si vuole veicolare, tanto più facilmente si genererà incertezza e confusione. Carroll sembra essere consapevole che se a una parola viene richiesto «a lot of work» essa non riuscirà a comunicare all'interprete l'interezza del significato inteso dal parlante, e come risultato, la comunicazione sarà inefficace. Dal suo punto di vista, dunque, se una parola contiene troppe idee eterogenee (come avviene continuamente in *Finnegans Wake*), tanto che l'interprete ha difficoltà a ricordarle o immaginarle tutte, oppure ad afferrarne la totalità in un unico atto interpretativo, allora il significato risulta troppo esteso per essere condensato in un unico vocabolo.

Dunque, il controllo che Humpty Dumpty vuole esercitare sui significati, adeguandoli alle sue necessità è un atto di presunzione immenso, perché il significato sfugge comunque allo stretto controllo del parlante. Il significato, l'abbiamo visto, viaggia secondo percorsi che sono totalmente indipendenti dalla sua volontà comunicativa, come dimostra anche la poesia *Jabberwocky* che conserva un'illusione di senso nonostante la sua mancanza di referential meaning: «Somehow it seems to fill my head with ideas – only I don't exactly know what they are». Per questo Carroll fa pronunciare queste parole ad un personaggio condannato in eterno a ripetere il dramma della propria irrimediabile caduta, ed il cui destino, che lui finge di ignorare, è già tutto scritto in un libro di filastrocche. Lo stesso Carroll in riferimento al suo *The Hunting of the Snark* (1876) confessa:

As to the meaning of the Snark? I'm very much afraid I didn't mean anything but nonsense! Still, you know, words mean more than we

mean to express when we use them: so a whole book ought to mean a great deal more than the writer meant<sup>49</sup>.

Se Humpty Dumpty si propone come il gran signore della parola, dominatore di tutte le poesie scritte e di quelle ancora non scritte, rivela essere semplicemente colui che compie un grande peccato di orgoglio e un'impostura. L'impenetrabilità di cui lui parla è la caduta stessa che egli rappresenta, cioè l'impossibilità di sovrapporre e unificare in modo così rigido il senso al referente, l'inevitabile fallimento di ogni linguaggio privato.

Attraverso i tanti riferimenti, anche metaforici, alla caduta di Humpty Dumpty presenti in *Finnegans Wake*, Joyce vuole certamente stigmatizzare la sua presunzione, quella che considera la sua *linguistic phallacy*. Anche perché nella posizione di Humpty Dumpty c'è potenzialmente tutta l'arroganza del più forte che impone il suo significato. Per questo Joyce va alla ricerca di una lingua che sfugga a qualunque proprietà, una lingua antecedente alle parole stesse.

Tuttavia il personaggio di Carroll in *Finnegans Wake* ha anche caratteristiche positive, in quanto diviene simbolo della rinascita che segue la caduta, in un processo destinato a ripetersi all'infinito. C'è infatti un grande senso di giustizia nella sua rivendicazione di una totale libertà nel dare significato a qualunque parola, perché ogni discorso in sé ha, o dovrebbe avere, una dose di creatività legata al parlante che lo pronuncia. Quella di Humpty Dumpty, dunque, è anche una giusta protesta contro tutte le richieste tiranniche, da qualunque parte arrivino, che insistono sull'usare una parola in senso uni-

<sup>49</sup> Citato in Hatch, *Letters to Child-friends*, pp. 242-243.

voco; contro il presupposto che i significati comuni siano chiari e condivisi da tutti, o che ci sia un unico significato "corretto".

La possibilità di libertà intellettuale e spirituale affascinò Joyce per tutta la vita. Non si possono non ricordare i tanti pronunciamenti programmatici espressi da Joyce circa il suo forte bisogno di trascendere le barriere dell'espressività stabiliti dai sistemi delle lingue esistenti. Come scrive Hugh Kenner in riferimento a *Finnegans Wake*: «Joyce worked seventeen years to push the work away from "meaning"; adrift back into language»<sup>50</sup>. Per questo, Joyce, animato da «a generalized desire to escape the authority of the word»<sup>51</sup>, anche nelle singole parole, perfino di quelle più comuni, cerca di evitare il significato specifico, univoco, imposto. Analogamente a quanto afferma Humpty Dumpty «I make a word do a lot of work», Joyce richiede alle parole di fare molto lavoro, ma, per così dire, lascia che siano le parole stesse a produrre senso, una pluralità di sensi, nel credo profondamente avvertito che «the spirit of language was working through him of its own volition»<sup>52</sup>. Insomma, in *Finnegans Wake* Joyce mette in moto un processo semantico di cui non ha il controllo, e di cui non vuole né può avere il controllo. L'impianto architettonico dell'opera si fonda sul concetto di *portmanteau word* e questo, con tutta la polisemia e l'instabilità che comporta, svuota il concetto di intenzione autoriale. Ogni lettore può generare una lettura diversa, farsi portare dalle assonanze, dalle molteplici connotazioni su binari diversi o an-

<sup>50</sup> H. Kenner, *Dublin's Joyce*, London, Chatto & Windus, 1955, p. 304.

<sup>51</sup> J. Fairhall, *James Joyce and the Question of History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 10.

<sup>52</sup> J.S. Atherton, *The Books at the Wake* cit., p. 15.

che molto distanti. Come lo stesso Joyce scrive «every word will be bound over to carry three score and ten toptypical readings» (FW 20.14).

A tale impossibilità di imporre un significato univoco si contrappone infatti la speculare impossibilità dell'interpretazione. Anche in questo caso possiamo ricorrere a Carroll. Nel capitolo V di *Through the Looking-Glass* nell'episodio del negozio della Sheep, Alice può guardare ciò che ha davanti e quello che ha di dietro, ma non può guardarsi intorno:

The shop seemed to be full of all manner of curious things – but the oddest part of it all was, that whenever she looked hard at any shelf, to make out exactly what it had on it, that particular shelf was always quite empty: though the others round it were crowded as full as they could hold.

«Things flow about so here!» she said at last in a plaintive tone, after she had spent a minute or so in vainly pursuing a large bright thing, that looked sometimes like a doll and sometimes like a work-box, and was always in the shelf next above the one she was looking at.

Qualsiasi oggetto Alice tenti di osservare da vicino, questo si sposta nello scaffale superiore e, raggiunto l'ultimo, passa addirittura oltre il soffitto. Questo ci dice l'impossibilità di cogliere un senso preciso e definitivo, perché esso ci sfugge in continuazione e rimane sempre inattuabile. Come Alice non riesce a raggiungere con lo sguardo l'oggetto che desidera e che, pur mostrandosi, continua a sfuggirle, così il senso si mostra in ogni atto comunicativo, ma rimane sempre oltre qualunque interpretazione peculiare, non può essere mai colto nella sua essenza, nel suo essere senso in quanto

tale. La comprensione totale rimane oltre le limitate capacità umane.

Da parte sua è noto che Joyce scoraggiasse l'esegesi erudita e credesse, manipolando quanto la Duchess dice ad Alice, che i lettori dovessero «Take care of the sounds and the sense will take care of itself». Nello stesso *Finnegans Wake* una voce professorale, che discute del ritrovamento di una lettera di Anna Livia Plurabelle, ci mette sull'avviso che interpretare un testo è un'operazione sconveniente quanto l'immaginare nuda una donna che si è appena conosciuta:

to concentrate solely on the literal sense [...] of any document to the sore neglect of the enveloping facts themselves circumstantiating it is just as hurtful to sound sense (and let it be added to the truest taste) as were some fellow in the act of perhaps getting an intro from another fellow turning out to be a friend in need of his, say, to a lady of the latter's acquaintance, engaged in performing the elaborate antecistral ceremony of upstheres, straightaway to run off and vision her plump and plain in her natural altogether preferring to close his blinkhard's eyes to the ethiquethical fact that she was, after all, wearing for the space of the time being some definite articles of evolutionary clothing, inharmonious creations, a captious critic might describe them as, or not strictly necessary or a trifle irritating here and there, but for all that suddenly full of local colour and personal perfume and suggestive, too, of so very much more and capable of being stretched, filled out, if need or wish were, of having their surprisingly like coincidental parts separated don't they now, for better survey by the deft hand of an expert, don't you know? (FW 109.12-30).

Carroll ha attirato molta attenzione da parte della letteratura novecentesca, specie quella d'avanguardia. I surrealisti,

in particolare, lo accolsero nel loro pantheon citando il suo nome nel primo manifesto surrealista (1924), includendolo nella *Antologie de l'humour noir* (1939), dedicandogli saggi e articoli, e realizzando traduzioni delle sue opere. L'umorismo di Carroll poteva essere uno strumento efficace contro tutte le ideologie e gli editti del buon senso. Con il loro rifiuto della mimesi, con la rinuncia radicale a riprodurre il reale per mezzo delle parole, le avanguardie hanno visto nel *nonsense* uno strumento per mettere alla prova la lingua quale strumento di comunicazione e di rappresentazione, per mostrare ciò che resiste al linguaggio in quanto indicibile e irrappresentabile. Tutta l'avanguardia, in tutti i suoi vari movimenti e correnti, ha indagato la possibilità di creare un linguaggio nuovo capace di mostrare l'estraneità della lingua.

Anche per Joyce, come Artaud diceva di sé, era necessario «abandonner le langage et ses lois pour les tordre» e cercare un «nouveau langage». E forse non è un caso che entrambi questi autori si siano avvicinati a Carroll, pur prendendo le distanze da questo strano pastore vittoriano. Per Joyce come per Carroll, nonostante le differenze che sono state segnalate, non si trattava di trovare una lingua attraverso cui comunicare, comprendere e definire. Si trattava, piuttosto, di “dire”, e non “voler dire qualche cosa”. Come scrive ancora Hugh Kenner, Joyce had his attention «fixed on people talking not on what the words “really” meant»<sup>53</sup> perchè il comprendere è nel non comprendere, il senso è nel nonsenso. Anche in Carroll il non senso è incluso nel senso stesso, ed è per questo che quest'ultimo, seppur presente rimane sempre inattingibile, proprio come gli spazi vuoti sugli scaffali nel negozio della Shep. Il senso per poter essere deve avanzare sempre in questa

<sup>53</sup> H. Kenner, *Dublin's Joyce* cit., p. 304.

maniera duplice, presentando contemporaneamente il dritto ed il suo rovescio, questo gli permette di esser sempre esplicitato, ma mai compreso a pieno. Come sostiene Deleuze, il senso è sempre presupposto, e nel momento stesso in cui comincio a parlare sottintendo e presuppongo il senso di ciò che dico, ma non dico mai il senso di ciò che dico. Insomma il *nonsense* è un indice di senso, un percorso verso un senso che non si finisce mai di scoprire. E questo è anche il percorso che in maniera diversa sia Carroll che Joyce hanno intrapreso nelle loro opere.

il progetto *Scrittori Sommersi* nell'ambito del quale è stata creata l'antologia *Racconti Emersi*. È iscritta al Dottorato di Ricerca in Generi Letterari presso l'Università degli Studi dell'Aquila dove sta portando avanti un progetto su *Le riscritture del corpo nella fiaba postmoderna*. Interessata anche all'arte visionaria, scrive articoli per il giornale online *lila.info*. Ha pubblicato presso Boopen editore il romanzo *Il Vento dell'Est: ovvero l'intelletto e la decadenza* e ha collaborato con l'*Osservatorio Letterario* e la *Voce del Vomano*. Le sue ricerche sono state condotte presso la Ca' Foscari e il Dipartimento di Critical and Cultural Studies della Macquarie University di Sydney. Cura il blog [goticovisionaria.blogspot.com](http://goticovisionaria.blogspot.com)

**Annie Oliver** insegna Letteratura Francese presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Cassino. Dopo essersi occupata di traduzione letteraria, dei rapporti tra cinema e letteratura e di autori del Novecento come Colette, Céline e Simone de Beauvoir, ha indirizzato le sue ricerche sui testi pubblicati in Francia a partire dagli anni '80 di autori quali Christian Oster, Didier Daeninckx o Marie Darrieussecq. In particolare ha studiato e pubblicato articoli e volumi sulle biografie, le autobiografie e i romanzi di autori quali Annie Ernaux, Emmanuel Carrère e Patrick Modiano. Ha partecipato alla redazione del volume *La narrativa francese contemporanea*, a cura di G. Rubino (Laterza, di prossima pubblicazione).

## INDICE

<i>Prefazione</i> di Francesco Pontuale	3
Giacomo Annibaldis <i>Retorica antica, giornalismo moderno</i>	7
Michele De Benedictis <i>L'autore contro se stesso.</i> <i>Dalla scena al testo nel First Folio di Ben Jonson</i>	35
Giuseppe Nori <i>Gli occhi di Emerson</i>	63
Donato Santeramo <i>Baudelaire e Pirandello: la nascita del "malincomico"</i>	117
Roberto Baronti Marchiò <i>Linguaggio e significato in Lewis Carroll e James Joyce</i>	137
Ernesto Livorni <i>«Ineluctable modality of the visible»: il diafano nell'episodio Proteo</i>	179

Isabelle Lavergne <i>Queneau e Calvino</i>	203
Massimo Fusillo <i>Morte e trasfigurazione dell'autore (sull'estetica implicita degli autori)</i>	239
Stefano Ercolino <i>Il difficile ritorno dell'autore</i>	253
Roberto Serrai <i>«A very rigid journey»: tradurre Jonathan Safran Foer</i>	273
Sabrina A. Abeni <i>Autore e riscrittura: reinventare la fiaba</i>	283
Annie Oliver <i>Storia e attualità del plagio</i>	299
Profili biografici degli autori	311