

# PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SULLA CITAZIONE



# PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL  
OF QUOTATION STUDIES

*Rivista semestrale online / Biannual online journal*

<http://www.parolerubate.unipr.it>

---

Fascicolo n. 9 / Issue no. 9

Giugno 2014 / June 2014

***Direttore / Editor***

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Comitato scientifico / Research Committee***

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 9) / External referees (issue no. 9)***

Sergio Audano (Centro Studi “Emanuele Narducci” – Sestri Levante)

Mariella Bonvicini (Università di Parma)

Marco Camerani (Università di Bologna)

Michele Guerra (Università di Parma)

Guido Santato (Università di Padova)

Lina Zecchi (Università Ca’ Foscari, Venezia)

Teresina Zemella (Università di Parma)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2014 – ISSN: 2039-0114

## INDEX / CONTENTS

### PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Memoria poetica e propaganda augustea. Per un commento di tre luoghi sidoniani sulla battaglia di Azio*  
FRANCESCO MONTONE (Università di Napoli Federico II) 3-25
- Il filo di Aracne. Variazioni e riscritture italiane*  
DANIELA CODELUPPI (Università di Parma) 27-49
- Discours scientifique et littérature. Approche de la citation chez Martin Winckler*  
FABIENNE GOOSET (Université de Liège) 51-80
- “You’re Talking Like the Computer in the Movie”.  
Allusions in Audiovisual Translation*  
IRENE RANZATO (Università di Roma La Sapienza) 81-107

### MATERIALI / MATERIALS

- “Svolazza” Lucifero come le anime dei morti? (“Inferno”, XXXIV, 46-52)*  
MARCO CHIARIGLIONE (Biblioteca Civica Centrale – Torino) 111-121
- “Vous êtes libre”. Une citation de Madame Hanska*  
MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI (Università di Parma) 123-133
- Fortuna moderna dell’antico. Echi catulliani in Ionesco, Totò, Monicelli*  
DAVIDE ASTORI (Università di Parma) 135-142
- “Follow the white rabbit”. “The Ultimate Display” e “Matrix”*  
MILENA CONTINI (Università di Torino) 143-153

### ARCHIVIO / ARCHIVE

- The Films at the “Wake”. Per un catalogo*  
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 157-250

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

[recensione/review] Ruth Finnegan, *Why Do We Quote? The Culture and History of Quotation*, Cambridge, OpenBook Publishers, 2011

GUIDO FURCI

253-257

[recensione/review] *Da un genere all'altro. Trasposizioni e riscritture nella letteratura francese*, a cura di D. Dalla Valle, L. Rescia, M. Pavesio, Roma, Aracne, 2012

ALBA PESSINI

259-271



RINALDO RINALDI

**THE FILMS AT THE WAKE.  
PER UN CATALOGO<sup>1</sup>**

“Shut your eyes and see.”

J. Joyce, *Ulysses*

“Il n’y a pas de modèle pour la compétence ‘joycienne’, pas d’intériorité et de fermeture possible pour le concept d’une telle compétence. Il n’y a pas de critère absolu pour mesurer la pertinence d’un discours au sujet d’un texte signé ‘Joyce’.”

J. Derrida, *Ulysse gramophone. L’oui dire de Joyce*

Fra i materiali manoscritti e a stampa che hanno preparato e preceduto la pubblicazione dell’ultimo romanzo di James Joyce nel 1939, un ruolo importante hanno (come è noto) i numerosi taccuini conservati presso la Lockwood Memorial Library della State University di New York a Buffalo, integralmente pubblicati nel 1978. In uno di essi, databile a

---

<sup>1</sup> I paragrafi 1, 2 e 3 di questo saggio sono stati pubblicati, in prima stesura e col titolo *The Films at the Wake. Primi appunti*, sulla rivista “Campi Immaginabili”, 46-47, 2012, pp. 234-247. Un vivo ringraziamento a Rita Varriano per il prezioso aiuto in biblioteca.

partire dal 1926, si legge questo appunto: “Gloria Swanson / Leroy! Phoenix”.<sup>2</sup>

Come accade spesso nei suoi taccuini, fra diario e promemoria, lo scrittore registra qui la visione di un film in una sala parigina e indica certi dettagli utilizzabili (anche se non sempre utilizzati) nella stesura di *Finnegans Wake*. Egli si riferisce ovviamente all’attrice Gloria Swanson, grande *star* del cinema muto americano. Il secondo nome è quello di Mervyn LeRoy, che aveva esordito come attore nei primi anni Venti grazie alla sua parentela con Jesse Lasky, influente produttore alla Paramount. Proprio alla Paramount la Swanson era sotto contratto dal 1919 e aveva partecipato da protagonista a sei film di Cecil B. De Mille, continuando poi la serie con Sam Wood e altri dieci film fra il 1921 e il 1923. Fra questi, l’unica pellicola in cui la Swanson recitava insieme al giovane LeRoy (non accreditato però, in un ruolo secondario di giornalista) è *Prodigal Daughters* diretta da Wood nel 1923.<sup>3</sup>

Citando esplicitamente LeRoy e aggiungendo un punto esclamativo per indicare quanto apprezzasse il suo lavoro, Joyce si riferisce tuttavia a una diversa occasione. Passato dietro la macchina da presa nel 1927, all’alba del cinema sonoro, LeRoy aveva inaugurato una fortunata carriera per la First National, raggiungendo la fama nel 1930 con *Little Caesar*. L’unico film in cui il suo nome di regista s’incrocia con quello della Swanson come protagonista è *Tonight or Never*, sceneggiato da Ernest Vajda sulla base dell’omonima commedia di Lili Hatvany, prodotto da Samuel Goldwyn per United Artists e uscito nelle sale il 17 dicembre 1931: storia della cantante lirica Nella Vago, che non mette anima e cuore nel suo

---

<sup>2</sup> Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, Prefaced & Arranged by D. Hayman, New York & London, Garland Publishing Inc., 1978, p. 251 (VI.B.12 – 50).

<sup>3</sup> Si veda G. Swanson, *Swanson on Swanson*, New York, Random House, 1980, p. 183 e p. 418.

canto finchè non incontra l'amore nella persona di Jim Fletcher (Melvyn Douglas), un impresario americano scambiato per un *gigolo*. Ambientato inizialmente a Venezia e poi a Budapest, il film si apre con alcune vedute della laguna e dei canali, inquadrando subito dopo il Teatro della Fenice con il pubblico che esce dopo la rappresentazione (Jim e la sua vecchia zia commentano la *performance* della cantante). Il terzo nome dell'appunto di Joyce, "Phoenix", si riferisce proprio al famoso teatro veneziano. Che il film potesse interessare lo scrittore, suggerisce non solo il nome del personaggio maschile (Jim) ma anche la rete di piccanti allusioni nei dialoghi, tutti giocati sul tema della sessualità femminile.<sup>4</sup>

Gloria Swanson, del resto, appare altre volte fra le note joyciane, collegandosi direttamente ai personaggi di *Finnegans Wake*. Pensiamo a una riga del taccuino già citato, dove le associazioni evocate dal suo nome si uniscono alla sigla<sup>5</sup> di H. C. Earwicker, della moglie Anna Livia Plurabelle e della figlia Isabel: "⌈⌈Swan / Δ L an / O. G.: Swanson / Gloria: ⌈⌈".<sup>6</sup> Ma pensiamo anche all'appunto di un altro taccuino databile a partire dal 1926, "Arletta of Falaise Δ",<sup>7</sup> dove alla sigla di Anna Livia corrisponde il cognome dell'attrice che nel 1925 aveva sposato in terze nozze (proprio a Parigi, nel municipio di Passy) il marchese Henri Le Bailly de la Falaise de la Coudray, con ampia risonanza internazionale. Sovrapponendo ai suoi personaggi femminili il fascino della Swanson, con

---

<sup>4</sup> Da questo punto di vista il film è tipico del periodo *pre-code*, prodotto cioè prima dell'applicazione del codice di autocensura formulato dalle associazioni dei produttori e distributori cinematografici americani a partire dal giugno 1934.

<sup>5</sup> Sulle abbreviazioni o sigle adottate da Joyce nei taccuini (e sporadicamente anche nel romanzo) per indicare i suoi personaggi si veda R. McHugh, *The Sigla of "Finnegans Wake"*, Austin, University of Texas Press, 1979.

<sup>6</sup> Cfr. J. Joyce, "*Finnegans Wake*". *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, cit., p. 252 (VI.B.12 – 53).

<sup>7</sup> Cfr. Id., "*Finnegans Wake*". *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, Prefaced & Arranged by D. Hayman, New York & London, Garland Publishing Inc., 1978, p. 293 (VI.B.15 – 103).

le sue mitiche *toilettes* e l'aureola prestigiosa dell'aristocrazia, James Joyce testimoniava un particolare interesse per il cinema.

### 1. Joyce e il cinema classico

Alla fine del capitolo 7 di *Finnegans Wake*, in un'apologia pronunciata da “**Pain the Shamman**” (FW, 192, 23)<sup>8</sup> ovvero “**Shem the Penman**” (FW, 125, 23)<sup>9</sup> nei panni di Mercius, Joyce presenta il *Leitmotiv* delle fasi biologiche, della giovinezza che tramonta e della morte che ci attende, tracciando un bilancio autobiografico e aggiungendo: “**thank Movies from the innermost depths of my still attrite heart**” (FW 194, 2-3). Questa commossa riconoscenza per le immagini in movimento, tanto diverse dalle immagini fisse della fotografia,<sup>10</sup> è la finale testimonianza di una passione nata insieme alla nuova forma d'arte negli anni giovanili e coltivata fedelmente per tutta la vita.<sup>11</sup> Ed è proprio il ciclo dell'esistenza, il tema centrale di *Finnegans Wake*, a essere rappresentato e insieme

---

<sup>8</sup> Per le citazioni adottiamo l'abbreviazione FW, seguita dal numero di pagina e di riga, con riferimento a J. Joyce, *Finnegans Wake*, London, Faber and Faber, 1975 (queste citazioni sono indicate in colore rosso). Con l'abbreviazione RFW, seguita dal numero di pagina e di riga, sono indicati i riferimenti a J. Joyce, *The Restored “Finnegans Wake”*, Edited and with a Preface and Afterword by D. Rose and J. O'Hanlon, Note by S. Deane, Appendices by H. W. Gabler and D. Greetham, London, Penguin Books, 2012 (segnalando le varianti rispetto all'edizione originaria).

<sup>9</sup> Cfr. RFW, 99, 23-24: “Shem [...] the Penman”.

<sup>10</sup> L'interesse di Joyce per la fotografia è testimoniato dagli appunti raccolti nei taccuini durante la stesura del romanzo. Cfr. Id., “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, cit., p. 287 (VI.B.15 – 91): “Waterloo = photograph / sees her upside down / H Camera E”; p. 318 (VI.B.15 – 152): “photo = hole in hay”; p. 427 (VI.B.16 – 141): “ – – for camera”. Per un esame del rapporto di Joyce con la fotografia si veda S. Baron, *Flaubert, Joyce: Vision, Photography, Cinema*, in “*Modern Fiction Studies*”, 54, Winter 2008, pp. 694-700.

<sup>11</sup> È nota, invece, la relativa indifferenza di Joyce nei confronti delle arti figurative. Si veda A. Power, *Conversations with James Joyce*, edited by C. Hart, London, Millington, 1974, pp. 102-104.



allegorizzato dal cinema: “Zoetrope, wheel of life”,<sup>12</sup> annota Joyce nel primo taccuino preparatorio del romanzo, riferendosi a un pionieristico tentativo di creare l’illusione del movimento.<sup>13</sup>

È nota l’assidua frequentazione joyciana delle sale cinematografiche nei diversi luoghi di residenza (Pola, Roma, Trieste, Parigi),<sup>14</sup> famoso è il suo incontro con Sergei Mikhailovich Eisenstein nel 1929 all’insegna di una mutua ammirazione,<sup>15</sup> ampiamente studiata è la vicenda del cinema Volta<sup>16</sup> che lo scrittore aprì a Dublino nel 1909 come un’impresa commerciale e insieme culturale.<sup>17</sup> Ormai fittissima è la bibliografia

<sup>12</sup> Cfr. J. Joyce, *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, Edited, with notes and an introduction, by Th. E. Connolly, [Evanston (Ill.)], Northwestern University Press, 1961, p. 161.

<sup>13</sup> Lo zootropio, inventato nel 1834 dal matematico inglese William-George Horner, disponeva le immagini su una striscia di cartone entro un tamburo circolare, munito di fessure verticali e mobile, appunto, come una ruota. Sulla dinamica propriamente cinematografica del romanzo si veda C. Hart, *Structure and Motif in “Finnegans Wake”*, London, Faber & Faber, 1962, pp. 168-169.

<sup>14</sup> Si veda per esempio Id., *Letters*, edited by R. Ellmann, New York, The Viking Press, 1966, vol. II, p. 75 (lettera da Pola a Stanislaus Joyce del 28 dicembre 1904), p. 203 (lettera da Roma a Stanislaus Joyce del 7 dicembre 1906) e p. 217 (lettera da Roma a Stanislaus Joyce del ? 1° marzo 1907).

<sup>15</sup> Si veda S. Eisenstein, *Immortal Memories*, Translation by H. Marshall, Boston, Houghton Mifflin, 1983, pp. 214-215 e G. Werner, *James Joyce and Sergei Eisenstein*, in “James Joyce Quarterly”, 27, Spring 1990, pp. 491-507. Una conferenza di Eisenstein su Joyce si legge in E. Tall, *Eisenstein on Joyce: Sergei Eisenstein’s Lecture on James Joyce at the State Institute of Cinematography, November 1, 1934*, ivi, 24, Winter 1987, pp. 133-142.

<sup>16</sup> Si veda G. Werner, *James Joyce, Manager of the First Cinema in Ireland*, in *Nordic Rejoycings 1982 in Commemoration of the Centenary of the Birth of James Joyce*, Edited by J. Hedberg, Norberg, Uno Johanson Tryckeri, 1982, pp. 125-136; K. Rockett, *Something Rich and Strange: James Joyce, Beatrice Cenci and the Volta*, in “Film and Film Culture”, 3, 2004, pp. 21-34; Ph. Sicker, *Evenings at the Volta: Cinematic Afterimages in Joyce*, in “James Joyce Quarterly”, 42-43, Fall 2004 / Summer 2006, pp. 99-131; L. McKernan, *James Joyce and the Volta Programme* e Id., *Volta Filmography*, in *Roll Away the Reel World: James Joyce and Cinema*, Edited by J. McCourt, Cork, Cork University Press, 2010, pp. 15-27 e pp. 187-204; E. Schneider, *Dedalus Among the Film Folk: Joyce and the Cinema Volta*, ivi, pp. 28-40.

<sup>17</sup> “The earliest in Ireland”, annota orgogliosamente Joyce in margine a una notizia biografica che lo riguarda (cfr. Th. E. Connolly, *The Personal Library of James Joyce. A Descriptive Bibliography*, Fifth Edition, in *James Joyce’s Books, Portraits, Manuscripts, Notebooks, Typescripts, Page Proofs: Together with Critical Essays about*

dedicata all'influenza delle tecniche cinematografiche (soprattutto il montaggio)<sup>18</sup> sulla scrittura di Joyce, a partire dalle primissime prove<sup>19</sup> fino ai *Dubliners*,<sup>20</sup> dal taccuino del 1914 *Giacomo Joyce*<sup>21</sup> fino a *Ulysses*. Particolare attenzione è stata riservata ad alcuni capitoli di questo romanzo: *Aelous* per l'analogia fra i titoli dei diversi frammenti che compongono il testo e le didascalie del cinema muto,<sup>22</sup> *Nausicaa* per le relazioni con il cinema erotico e pornografico delle origini (il mutoscopio),<sup>23</sup> *Wandering*

---

*some of his Works*, edited by Th. E. Connolly, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1997, p. 25). Un ricordo di Lorenzo Novak, il *manager* del Volta arrivato da Trieste per sostituire Joyce nel 1910, affiora (con un *pun* conviviale) in J. Joyce, *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for "Finnegans Wake"*, cit., p. 159: "Novak collected souvenirs dipsomatic corps".

<sup>18</sup> Sulla questione del montaggio, oltre a Th. W. Sheehan, *Montage Joyce: Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, and "Ulysses"*, in "James Joyce Quarterly", 42-43, Fall 2004 / Summer 2006, pp. 69-86, si vedano le osservazioni di M. Camerani, *Joyce e il cinema delle origini: "Circe"*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2008, pp. 77-86.

<sup>19</sup> Si veda Th. Burkdall, *Joycean Frames. Film and the Fiction of James Joyce*, New York & London, Routledge, 2001, pp. 1-2.

<sup>20</sup> Si veda K. Williams, *Shorts Cuts of the Hibernian Metropolis: Cinematic Strategies in "Dubliners"*, in *A New & Complex Sensation. Essays on Joyce's "Dubliners"*, edited by O. Frawley, Dublin, The Lilliput Press, 2004, pp. 154-167 e G. Leonard, *He's Got Bette Davis Eyes: James Joyce and Melodrama*, in "Joyce Studies Annual", n. s., 2, 2008, pp. 78-104.

<sup>21</sup> Sull'ipotesi di un rapporto fra il taccuino e il film di Mario Caserini proiettato all'inaugurazione del Volta, *Beatrice Cenci* (1909), si veda K. Rockett, *Something Rich and Strange: James Joyce, Beatrice Cenci and the Volta*, cit., pp. 31-32 e Ph. Sicker, *Evenings at the Volta: Cinematic Afterimages in Joyce*, cit., pp. 105-110.

<sup>22</sup> Si veda S. Bazargan, *The Headings in "Aelous": A Cinematographic View*, in "James Joyce Quarterly", 23, Spring 1986, pp. 345-350.

<sup>23</sup> Si veda Ph. Sicker, *"Alone in the Hiding Twilight": Bloom's Cinematic Gaze in "Nausicaa"*, ivi, 36, Summer, 1999, pp. 825-850; Th. Burkdall, *Joycean Frames. Film and the Fiction of James Joyce*, cit., pp. 81-96; K. Mullin, *James Joyce, Sexuality and Social Purity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 140-170; Id., *Joyce, Early Cinema and the Erotics of Everyday Life*, in *Roll Away the Reel World: James Joyce and Cinema*, cit., pp.43-56; D. Shea, *"Do They Snapshot Those Girls or Is It All a Fake?": Walter Benjamin, Film and "Nausicaa"*, in "James Joyce Quarterly", 42-43, Fall 2004 / Summer 2006, pp. 87-98; M. Camerani, *Lo sguardo che spia: i voyeurismi di "Nausicaa"*, in *I cinque sensi (per tacer del sesto)*, Atti della Scuola Europea di Studi Comparati (Bertinoro 28 agosto – 4 settembre 2005), a cura di F. Ghelli, Firenze, Le Monnier, 2007, pp. 166-175; Id., *Joyce and Early Cinema. Peeping Bloom Through the Keyhole*, in *Joyce in Progress*, Proceedings of the 2008 James Joyce Graduate Conference in Rome, Edited by F. Ruggieri, J. McCourt and E. Terrinoni, with an afterword by U. Eco, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp.

*Rocks* per il calcolato automatismo costruttivo che tiene presenti i primi film di attualità a partire dai Lumières,<sup>24</sup> *Circe* per il reimpiego letterario di alcune tecniche caratteristiche dei film a trucchi, primi fra tutti quelli di Méliès e di Fregoli.<sup>25</sup> Rispetto a *Ulysses*, l'esplorazione di *Finnegans Wake* in rapporto al cinema è allo stadio preliminare<sup>26</sup> e deve ancora prendere l'esatta misura del suo territorio, sia a livello teorico sia a livello di semplice catalogazione dei materiali disponibili (come sempre sotto forma di citazioni).<sup>27</sup> Già nei taccuini joyciani, del resto, non mancano "references to the movies and their stars",<sup>28</sup> mentre Joyce sembra contrapporre la velocità e la concretezza delle immagini cinematografiche ai tempi lunghi e

---

114-128; Cl. Hanaway, 'See Ourselves as Others See Us'. *Cinematic Seeing and Being in "Ulysses"*, in *Roll Away the Reel World: James Joyce and Cinema*, cit., pp. 124-127.

<sup>24</sup> Si veda D. Trotter, *Cinema and Modernism*, Malden (MA) – Oxford – Carlton (Victoria), Blackwell Publishing, 2007, pp. 87-123; C. Marengo Vaglio, *Futurist Music Hall*, in *Roll Away the Reel World: James Joyce and Cinema*, cit., pp. 92-102; Cl. Hanaway, 'See Ourselves as Others See Us', *Cinematic Seeing and Being in "Ulysses"*, cit., pp. 130-135.

<sup>25</sup> Si veda K. Williams, *Ulysses in Toontown: "Vision Animated to Bursting Point" in Joyce's "Circe"*, in *Literature and Visual Technologies: Writing after Cinema*, edited by J. Murphet and L. Rainford, New York, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 96-121; M. Camerani, *Joyce e il cinema delle origini: "Circe"*, cit., *passim*; Id., *"Circe"'s Costume Changes: Bloom, Fregoli and Early Cinema*, in *Roll Away the Reel World: James Joyce and Cinema*, cit., pp. 103-121; Ph. Sicker, *Mirages in the Lamplight. Joyce's "Circe" and Méliès' Dream Cinema*, *ivi*, pp. 69-85; C. Marengo Vaglio, *Futurist Music Hall*, cit., pp. 86-92.

<sup>26</sup> Si veda Th. Burkdall, *Joycean Frames. Film and the Fiction of James Joyce*, cit., p. 79. Un accenno alla sovrapposizione ("popular special effect of the movies of Joyce'day") per definire le molteplici incarnazioni dei sognatori di *Finnegans Wake*, che come fantasmi si separano dal proprio corpo dormiente, si legge in J. Gordon, *"Finnegans Wake": a Plot Summary*, Dublin, Gill and Macmillan, 1986, p. 108 (con citazione del film *Topper*, diretto da Norman Zenos McLeod per Hal Roach nel 1937). Ricordiamo che negli Stati Uniti è stato prodotto un film sperimentale in bianco e nero ispirato al romanzo joyciano: *Passages from James Joyce's "Finnegans Wake"* diretto fra il 1965 e il 1967 da Mary Ellen Bute (all'indirizzo elettronico [http://www.ubu.com/film/joyce\\_wake.html](http://www.ubu.com/film/joyce_wake.html)).

<sup>27</sup> Sul rapporto fra la lettura del romanzo e la necessità di "some form of cataloguing" cfr. R. Hugh, *The Sigla of "Finnegans Wake"*, London, Edward Arnold, 1976, p. 1.

<sup>28</sup> Cfr. D. Hayman, *The "Wake" in Transit*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990, p. 159.

agli artifici della scrittura: “Proust –max[imum] text – min[imum] action / Cine [–maximum action–minimum text]”.<sup>29</sup>

Da questo punto di vista può essere utile, allora, rileggere il breve e denso paragrafo che William York Tindall dedicava al problema introducendo nel lontano 1969 il suo *A Reader's Guide to 'Finnegans Wake'*. In quella pagina, infatti, un rapido ricordo del Volta, un'allusione all'incontro con Eisenstein e un accenno al problema del montaggio si accompagnano all'identificazione di qualche film: *The Birth of a Nation* di David Wark Griffith (1915), ma anche *Mr. Deeds Goes to Town* di Frank Capra (1936) e *My Man Godfrey* di Gregory La Cava (1936).<sup>30</sup> La breve lista è significativa poiché la vicenda di *Ulysses* è datata, come è noto, 1904 e coincide effettivamente con le prime sperimentazioni di quello che si chiama oggi *early cinema* o cinema delle origini (1896-1914). Ma gli anni della stesura del romanzo (1914-1922) segnano la codificazione visiva del cinema muto (con il grande esempio, appunto, di Griffith) insieme al suo sviluppo su basi industriali. E il lungo lavoro di Joyce nel cantiere di *Finnegans Wake*, dal 1922 fino al 1939,<sup>31</sup> è contemporaneo all'affermazione del sistema integrato delle *majors* hollywoodiane, con il trionfale passaggio al sonoro nel 1927 e i primi esperimenti di colore, con quello straordinario incremento quantitativo e qualitativo della produzione

---

<sup>29</sup> Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, cit., p. 100 (VI.B.10 – 42), con le integrazioni congetturali di D. Hayman, *The “Wake” in Transit*, cit., p. 159. Ben diverso era il punto di vista dello stesso Marcel Proust, che considerava il “défilé cinématographique des choses” come una “espèce de déchet de l’expérience”, assolutamente insufficiente a cogliere la vera “réalité”. Cfr. M. Proust, *Le Temps retrouvé*, in in Id., *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, vol. IV, 1989, p. 461 e p. 468.

<sup>30</sup> Si veda W. Y. Tindall, *A Reader's Guide to “Finnegans Wake”*, London, Thames and Hudson, 1969, p. 17.

<sup>31</sup> Le numerose allusioni alla radio, all'automobile, all'aereo e al cinema sonoro, sembrano confermare la data ipotizzata per lo svolgimento del romanzo: il 21 e il 22 marzo 1938. Si veda J. Gordon, “*Finnegans Wake*”: *a Plot Summary*, cit., pp. 39-40.

che oggi chiamiamo cinema classico americano.<sup>32</sup> Soprattutto per l'ultima opera joyciana dobbiamo dunque allargare il quadro di riferimento finora impiegato dagli studiosi, se vogliamo cogliere le interferenze con la settima arte, mettendo anche a frutto le poche e incomplete testimonianze a disposizione sui film visti dallo scrittore: *The Kid* di Charlie Chaplin (First National, 1921), *Der Blaue Engel* di Joseph von Sternberg con Marlene Dietrich (UFA, 1930), *Extase* di Gustav Machaty con Hedy Lamarr (Elektra-Slavia Film, 1933),<sup>33</sup> *Island of the Lost Souls* di Erle C. Kenton con Charles Laughton (Paramount, 1933), *Lily of Killarney* di Maurice Elvey con John Garrick e Sara Allgood (Twickenham Studios, 1934), *Man of Aran* di Robert Flaherty (Gaumont British, 1934), *Le greluchon délicat* di Jean Choux con Harry Baur (Tobis Filmkunst, 1934), *The Last of the Mohicans* di George Seitz con Randolph Scott (Edward Small, 1936),<sup>34</sup> *Wuthering Heights* di William Wyler con Merle Oberon e Lawrence Olivier (Samuel Goldwyn, 1939).<sup>35</sup> Non è allora un caso (come vedremo) che *Finnegans Wake* contenga alcuni accenni alla televisione, diffusa in

---

<sup>32</sup> Si veda Th. Schatz, *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, New York, Pantheon Books, 1988, pp. 6-9 e *passim*.

<sup>33</sup> Secondo la testimonianza di Stuart Gilbert, fra il 1934 e il 1935 Joyce entrò in contatto con un regista ungherese non identificato (forse lo stesso Machaty) per un progetto di film su *Anna Livia Plurabelle*, il capitolo 8 di *Finnegans Wake*. Si veda P. Hutchins, *James Joyce and the cinema*, in "Sight and Sound", 21, 1951, p. 12 e il testo del *treatment* elaborato da Gilbert sulle prime pagine dell'episodio in S. Gilbert, *Sketch of a Scenario of "Anna Livia Plurabelle"*, in *The James Joyce Yearbook*, ed. M. Jolas, Paris, Transition Workshop – Transition Press, 1949, pp. 10-19.

<sup>34</sup> A meno che il film tratto dal romanzo di James Fenimore Cooper fosse il precedente *serial* Mascot di Ford Beebe e B. Reeves Eason del 1932 con Harry Carey, o addirittura il muto prodotto e girato da Maurice Tourneur insieme a Clarence Brown nel 1920 con Wallace Beery.

<sup>35</sup> Si vedano (con prudenza) P. Hutchins, *James Joyce's World*, London, Methuen, 1957, p. 245; M. and P. Colum, *Our Friend James Joyce*, Garden City (New York), Doubleday, 1958, p. 229; J. Joyce, *Letters*, edited by R. Ellmann, New York, The Viking Press, 1966, vol. III, p. 53 (lettera a Valery Larbaud del 6 novembre 1921), p. 373 (lettera a John Sullivan del 28 agosto 1935) e p. 379 (lettera a Giorgio Joyce del 28 ottobre 1935); *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*, Edited by W. Potts, New York, Harcourt, 1986<sup>2</sup>, p. 99.

Europa e in America a partire dal 1926: scrivendo in appassionata simbiosi col grande cinema degli anni Venti e Trenta, Joyce annuncia l'avvento dello strumento che ne segnerà, più tardi, la fine.<sup>36</sup>

## 2. *Il mestiere del cinema*

Indizi rivelatori della perfetta sintonia fra *Finnegans Wake* e il cinema classico non sono soltanto gli accenni a Hollywood, che appare almeno una volta sotto un travestimento arboreo e mescolato a una *nursery rhyme* (“with hedges of ivy and hollywood and bower of mistletoe”) (FW, 265, 16-17);<sup>37</sup> o al premio Oscar, ricordato direttamente (“wouldn’t you feel like rattanfowl if you hadn’t the oscar!”) (FW, 66, 35-36)<sup>38</sup> e indirettamente con rinvio a un palazzo di Oslo (“in Oscarshall’s winetavern”) (FW, 536, 21),<sup>39</sup> spesso contaminato con i nomi di illustri letterati come Oscar Wilde e Rupert Brooke (“Such askors and their ruperts they are putting in for more osghirs is also false liarnels”) (FW, 241, 31-

---

<sup>36</sup> Marshall McLuhan, descrivendo la televisione nel 1964 ed evocando *Finnegans Wake*, citava la joyciana “charge of a light barricade” (FW, 349, 10) come una profezia e un’ideale metafora del nuovo *medium*. Si veda M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, traduzione di E. Capriolo, Milano, il Saggiatore, 1967, p. 333.

<sup>37</sup> *The Holly and the Ivy* è una *nursery rhyme* citata sovente nel romanzo. Ma Hollywood è anche un villaggio nella contea di Wickow, dove nel 1908 fu scoperto un masso (probabilmente di origine alto-medioevale) con l’incisione di un labirinto: cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, cit., p. 12 (“Holywood Stone”). Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, New York, Columbia University Press, 1959, p. 120 e R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1980, p. 265.

<sup>38</sup> Cfr. RFW 53, 30-31: “wouldn’t you feel like rattanfowl if you hadn’t the oscar?”

<sup>39</sup> Per “Oscarshall” si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 536.

32).<sup>40</sup> Più significativi sono i rinvii all'industria cinematografica e alle case produttrici, i grandi *studios* americani ed europei, a cominciare da quei “**Columbian nights entertainments**” dei “**commercial travellers**” (FW, 433, 16-17) che certo si riferiscono all'Irlanda di San Columba ma anche all'America di Colombo e forse ai film della Columbia, fondata da Jack e Harry Cohn nel 1923.<sup>41</sup>

Allo stesso modo il leone di *Finnegans Wake* può rappresentare il protagonista Earwicker (“**As the lion in our teargarten**”) (FW, 75, 1) o riferirsi all'evangelista San Marco (“**ex ungue Leonem**”) (FW, 162, 29),<sup>42</sup> ma in qualche caso (nel primo con allusione all'antropologo francese Lucien Lévy-Bruhl e l'aiuto della lingua tedesca) sembra rimandare al grande *studio* nato dalla catena di teatri di Marcus Loew, quella Metro Goldwyn Mayer che proprio ad un leone ruggente deve il suo logo famoso: “**Professor Loewy-Brueller**”, “**we had our lewd mayers and our lairdie meresses**” (FW, 150, 15 e 550, 27-28).<sup>43</sup> Proprio al famoso *merger* del 1924 fra Loew's Incorporated (che aveva già assorbito Metro Pictures), Louis B. Mayer Productions e Goldwyn Pictures, atto di nascita della MGM, si riferiscono queste righe del capitolo 11 di *Finnegans Wake*

---

<sup>40</sup> “**liarnels**” evoca il protagonista dell'opera lirica *Martha* di Friedrich von Flotow (1874). Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 116.

<sup>41</sup> Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.21 – VI.B.24*, Prefaced & Arranged by D. Hayman, New York & London, Garland Publishing Inc., 1978, p. 217 (VI.B.22 – 123): “Columbia”.

<sup>42</sup> Si veda R. Benjamin, *The Second Gospel in “Finnegans Wake”*, in “Joyce Studies Annual”, n. s., 3, 2009, pp. 224-247. Su Joyce “awfully fond of the lions” si veda R. Ellmann, *James Joyce*, New and Revised Edition, Oxford – New York – Toronto – Melbourne, Oxford University Press, 1983, p. 743.

<sup>43</sup> Probabile errore materiale è invece l'apparizione della MGM in FW, 495, 2 (“**wreuter of annoyingmost letters**”), corretto in RFW, 384, 20 (“wreuter of annoyingmost letters”). Sottolineatura nostra. Per l'analoga ma diversa abbreviazione MCM riferita al tenore John McCormack si veda C. Brown – L. Knuth, *More Wakean Memories of McCormack: A Centenary Tribute*, in “A Wake Newslitter. Occasional Papers”, 4, September, 1984, p. 13 (con rinvii a FW, 205, 16 e 628, 1-2).

evocando proprio le numerose *properties* femminili del nuovo studio e la stessa sala cinematografica (con il parcheggio, la cassa, il biglietto e finalmente la visione delle *stars* sullo schermo):

“Dear and lest *I forget mergers and bow to you low, marchers! Attention! What a mazing month of budsome misses they are making, so wingtywish to flit befloure their kin! Attonsure! Ears to hears! The skull of a gall (for every dime he yawpens that momouth you could park your ford in it) who has papertreated him into captivities with his inside man by a hocksheat of starvision for an avragetopeace of parchment, cooking up his lenses to be my apoclogypst, the recreuter of conscraptions, let him be asservent to Kinahaun! [...] What for Mucias and Gracias may the duvlin rape the handsomst! And the whole mad knightmayers’ nest!*” (FW, 364, 11-19 e 25-26).<sup>44</sup>

Analogamente la Fox del romanzo è ovviamente e ripetutamente la volpe, ma almeno in un caso è associata alla Warner (siamo nel *pub* di Earwicker, scende la sera): “arkglow’s seafire siemens lure and wextward warnerforth’s hookercrookers. And now with robby brerfox’s fishy fable lissaned out” (FW, 245, 8-9).<sup>45</sup> L’accenno al faro di Arklow realizzato dalla ditta tedesca Siemens-Schuckert,<sup>46</sup> ma anche alle lampade ad arco Siemens<sup>47</sup> che proiettano luce nella notte, sembra addirittura rinviare al logo famoso della Twentieth Century Fox, fondata sulle ceneri della compagnia di William Fox da Darryl F. Zanuck nel 1935.

Per l’Europa Joyce cita innanzitutto due *studios* inglesi: quello di Elstree,<sup>48</sup> presentando il *Leitmotiv* archetipico dell’albero e della pietra ma

---

<sup>44</sup> Sottolineature nostre. Cfr. RFW, 282, 8-9: “And the whole mad knightmayors’ nest!”.

<sup>45</sup> Cfr. RFW, 193, 22-24: “arkglow’s seafire siemens lure and wextward warnerforth’s hookercrookers. And now, with robby brerfox’s fishy fable lissaned out”. *Lisa* è la volpe in russo (si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 245).

<sup>46</sup> Si veda *ibidem*.

<sup>47</sup> L’illuminazione ad arco era spesso impiegata sul *set* e anche in proiezione, per la sua intensità e il suo largo spettro.

<sup>48</sup> Fondata nel 1927, la casa produsse fra il 1928 e il 1930 alcuni titoli di Alfred Hitchcock, fra cui il primo film sonoro inglese *Blackmail* (1929).



ricordando anche la strada romana Stane Street fra Londra e Chichester<sup>49</sup> e il famoso poemetto di Thomas Hood *The Elm Tree* (“**on the hike from Elmstree to Stene and back**”) (FW, 247, 4); quello di Ealing,<sup>50</sup> citando la canzone *Come back to Erin* (“**when cherries next come back to Ealing as come they must**”) (FW, 446, 21).<sup>51</sup> Spicca però un rinvio al grande *studio* francese Pathé, con la parodia delle sue famose *actualités*<sup>52</sup> e una lista di titoli (anche tipograficamente esibiti) che ricostruisce la serie delle sequenze sullo schermo. Si comincia con l’apparizione di un cavallo (“**that corricatore of a harss**”) che sembra evocare i primi esperimenti cronofotografici dell’americano Eadweard Muybridge<sup>53</sup> e del francese Étienne-Jules Marey,<sup>54</sup> continuando con una notizia di cronaca nera del

---

<sup>49</sup> Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 247.

<sup>50</sup> Fondata nel 1929 e dal 1931 situata nell’omonimo sobborgo di Londra, la casa produsse una sessantina di film negli anni Trenta.

<sup>51</sup> Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 149 (che rinvia contemporaneamente alla canzone tedesca *Wenn die Schwalben heimwärts ziehn*).

<sup>52</sup> Si veda R. Abel, *Le Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1994, pp.91-91 e *passim*.

<sup>53</sup> Sul rapporto fra gli studi cronofotografici di Muybridge e la percezione visiva nel terzo capitolo di *Ulysses* si veda L. E. J. Hornby, *Visual Clockwork: Photographic Time and the Instant in “Proteus”*, in “James Joyce Quarterly”, 42-43, Fall 2004 / Summer 2006, pp. 51-52, pp. 61-64 e *passim*.

<sup>54</sup> Al cavallo, ripetutamente fotografato dai due pionieri del cinematografo negli anni Settanta e Ottanta dell’Ottocento, rinvia anche un altro passo squisitamente ‘fotografico’ di *Finnegans Wake*: “**Well, almost any photoist worth his chemicots will tip anyone asking him the teaser that if a negative of a horse happens to melt enough while drying, well, what you do get is, well, a positively grotesquely distorted macromass of all sorts of horsehappy values and masses of meltwhile horse**” (FW, 111, 26-30). Cfr. RFW, 88, 35-38: “Well, almost any microphotoist worth his chemicots will tip anyone tossing him the teaser that if a negative of a horse happens to melt enough while drying, well, what you do get is, well, a positively grotesquely distorted macromass of all sorts of horsehappy values and masses of meltwhile horse”. Si veda anche J. Joyce, *Ulysses*, Edited by H. W. Gabler with W. Steppe and C. Melchior. Afterword by M. Groden, London, The Bodley Head, 1986, p. 153: “Horseness is the whatness of allhorse”. Per il tema del cavallo in *Finnegans Wake* si veda V. J. Cheng, *White Horse, Dark Horse. Joyce’s Allhorse of Another Color*, in “Joyce Studies”, Edited by Th. F. Staley, 1991, pp. 101-128.

Analogo è il rinvio proustiano al kinoscopio attraverso le immagini di un cavallo in corsa: “Ces évocation tournoyantes et confuses ne dureraient jamais que

1935 liberamente ricostruita proprio su topiche cinematografiche (l'uccisione del *gangster* americano Dutch Schultz,<sup>55</sup> il ritrovamento del cadavere, la sua ragazza in lacrime). Il finale riferimento all'immagine filmica proiettata sullo schermo, con un accenno alle sezioni coniche della geometria, evoca proprio la tecnica della proiezione:

“Saturnights pomps, exhabiting that corricatore of a harss, revealed by Oscur Camerad. The last of Dutch Schulds, perhumps. Pipe in Dream Cluse. Uncovers Pub History. The Outrage, at Length. Affected Moll Follows in Religious Sullivence. Rinvention of vestiges by which they drugged the buddhy. Moviefigure on in scenic section. By Patathicus” (FW, 602, 22-27).<sup>56</sup>

Un vivo interesse per i principali filoni della produzione cinematografica classica dimostrano anche le allusioni al disegno animato, al *western* e alla commedia *slapstick*. Quest'ultima è associata alle esibizioni dei trasformisti da *vaudeville* (“*swapstick quackchancers*”) (FW, 342, 31) e alle imprese artistiche di Shem (“*But, boy, you did your strong nine furlong mile in slick and slapstick record time and a farfetched deed it was in troth*”) (FW, 473, 12-13). Il *western* è ricordato per il suo mito della frontiera (con allusione agli americani, a *Under Western Eyes* di Joseph

---

quelques secondes ; souvent, ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, les positions successives que nous montre le kinéscope” (cfr. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. I, 1987, p. 7).

<sup>55</sup> Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1977, p. 257. Preso di mira dai *killers* della mafia nei servizi di un ristorante, Schultz morì il giorno dopo all'ospedale.

<sup>56</sup> Cfr. RFW, 470, 21-26: “Saturnights pomps, exhabiting that corricatore of a harss, revealed by Oscur Camerad. The last of Dutch Schulds, perhumps. Pipe in Dream Cluse. Uncovers Pub History. The Outrage, at Length. Affected Moll Follows in Religious Sullivence. Rinvention of vestiges by which they drugged the buddhy. Moviefigure on in scenic section. By Patathicus”. “*Sullivence*” è forse allusione a Arthur Sullivan, senza William Schwenk Gilbert: si veda W. D. Jenkins, *Gilbert Without Sullivan*, in “A Wake Newslitter”, n. s., VI, 1, February 1969, p. 15.

Conrad e a Land's End in Cornwall): “I will westerneyes those poor sunuppers and outbreighen their land's eng” (FW, 537, 11-12),<sup>57</sup> ma anche per i suoi personaggi di *cowboys* e sceriffi mescolati alla *troupe* cinematografica (ma anche a cinesi), mentre Joyce descrive il pubblico presente alla veglia di Finnegan: “There was plumbs and grumes and cheriffs and citherers and raiders and cinemen too” (FW, 6, 17-18).<sup>58</sup> E non manca neppure un *set* vero e proprio, con una città fantasma costruita rapidamente per l'occasione e paragonata a dei terreni lottizzati: “A phantom city, phaked of philim pholk, bowed and sould for a four of hundreds of manhood in their three and threescore fylkers for a price partitional of twenty six and six” (FW, 264, 19-23).<sup>59</sup>

Anche il cinema d'animazione, strettamente associato al fumetto (“comic strip”) (FW, 537, 33) testimonia la passione joyciana per le varianti comiche dello spettacolo popolare.<sup>60</sup> Se nei capitoli 1 e 15 Anna Livia assume il ruolo di *Little Orphan Annie*, eroina di un famoso fumetto

---

<sup>57</sup> Cfr. RFW, 417, 35-36: “I will westerneyes those poor sunuppers and outbreiten their land's eng”. Si veda S. B. Bird, *Some American Notes to “Finnegans Wake”*, in “A Wake Newslitter”, n. s., III, 6, December 1966, p. 123.

<sup>58</sup> C'è anche un'allusione al primo verso del ritornello di *Miss Hooligan's Christmas Cake* ovvero *Miss Fogarty's Christmas Cake*, una canzone popolare irlandese: “There was plums and prunes and cherries, / And citron and raisins and cinnamon too”. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 85 e D. Hayman, *The “Wake” in Transit*, cit., pp. 119-120. Altre allusioni al genere *western* si leggono nei taccuini: cfr. “ranger (rifles” in J. Joyce, “Finnegans Wake”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, cit., p. 32 (VI.B.9 – 60); “Chief Red Tomahawk” in Id., “Finnegans Wake”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, cit., p. 307 (VI.B.15 – 130).

<sup>59</sup> *The Phantom City* è anche il titolo di una poesia compresa nei *Lyrical Poems* dello scrittore e giornalista irlandese Gerald Griffin (1803-1840). Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 264.

<sup>60</sup> Si vedano i suggerimenti (che escludono però il cinema) di M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 40: “one of the most useful aids to reading *Finnegans Wake* is a grasp of modern popular culture, such as the press, advertisements, radio, low jokes, and most of all songs”; e di C. Hart, *Structure and Motif in “Finnegans Wake”*, cit., p. 31: “[...] catch-phrases, clichés, journalese, popular songs, and the worst kind of gush from girls' weeklies”.

di Harold Gray trasferita al cinema con lo stesso titolo nel 1919, nel 1932 e nel 1938<sup>61</sup> (“**He addle liddle phifie Annie ugged the little craythur**”, “**Annie Delittle, his daintree diva**”) (FW, 4, 28-29 e 492, 8-9); nel medesimo capitolo iniziale del romanzo *Mutt e Jute* incarnano le figure medioevali dell’Irlandese e dell’invasore Danese, nell’ultimo ricompaiono come Muta e Juva ovvero Trasformazione e Giovinezza,<sup>62</sup> ma sempre rinviano a *Mutt and Jeff* di Bud Fischer e nello stesso tempo all’omonima serie di *cartoons* diretti dal disegnatore nel 1916-1917: non a caso, evocando la resurrezione di Finnegan, Juva esorterà il compagno a una professione di fede non solo religiosa (“**Beleave filmly, beleave!**”) (FW, 610, 5).<sup>63</sup> Analogamente, nel capitolo 14, l’allusione a “**wilfrid’s walk**” (FW, 449, 8-9) fa riferimento al famoso *comic strip* inglese disegnato fra il 1919 e il 1939 da Bertram Lamb e Austin Bowen Payne, *Pip, Squeak and Wilfred*: storie di una famiglia di animali, un cane, un pinguino e un coniglio (Wilfred) nei ruoli del padre della madre e del bambino;<sup>64</sup> ma è probabile che Joyce conoscesse anche la serie di venticinque *cartoons* prodotti nel 1921 da Lancelot Speed e ispirati a questi personaggi. Allo stesso modo l’eco di *Tillie the Toiler*, un *comic strip* inaugurato nel 1919 da Russ Westover e dedicato a una giovane *flapper* che lavora come stenografa (“**Tilly the Tailor’s Tugged a Tar**”) (FW, 385, 33),<sup>65</sup> non può prescindere dall’omonimo film muto di Hobart Henley per la MGM che nel 1927 metteva in scena lo stesso personaggio

---

<sup>61</sup> Rispettivamente per Pioneer con regia di William Selig, per RKO con regia di John Robertson e per Paramount con regia di Ben Holmes.

<sup>62</sup> Si veda W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, cit., p. 43 e p. 317.

<sup>63</sup> Cfr. RFW, 477, 10: “Beleave, beleave filmly!”. Ancora a *Mutt e Jeff* si riferisce FW, 266, 23-24: “**meet [...] chaff**”.

<sup>64</sup> Cfr. l’accenno in J. Joyce, *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, cit., p. 184: “Wilfred (rabbit)”. Si veda anche R. F. Motycka, *Coney Catching*, in “A Wake Newslitter”, n. s., XIV, 2, April, 1977, p. 29.

<sup>65</sup> Per altre occorrenze si veda B. Benstock, *Americana in “Finnegans Wake”*, in “Bucknell Review”, 12, 1964, p. 75.

con il volto di Marion Davies (il fumetto usciva sui giornali di William Randolph Hearst). In questo campo lo scrittore non concede molta attenzione ai prodotti disneyani che dalla fine degli anni Venti dominavano ormai il mercato: isolate sembrano le allusioni a *Snowwhite and the Seven Dwarfs* (FW, 64, 27) e alla coppia Mickey Mouse – Minnie Mouse, questa riferita ai soldati e alle ragazze nel parco e con il solito doppio senso (“**Stand up, mickos! Make strake for minnas!**”) (FW, 12, 24-25).<sup>66</sup> Molto più vistose sono le tracce di *Popeye the Sailor*,<sup>67</sup> personaggio secondario dei *comic strips* di Elzie Crisler Segar *The Thimble Theater* poi diventato protagonista a pieno titolo,<sup>68</sup> ma anche eroe dei fortunati disegni animati di Dave e Max Fleischer a partire dal 1933. Il nome rinvia innanzitutto a Pop, quella “middle-class persona named Pop” disegnata nei primi appunti per *Finnegans Wake* nel 1922-1923 e destinata a diventare Earwicker.<sup>69</sup> Ma Popeye rinvia anche al Papa, nella descrizione della lotta fra Innocenzo II e il suo avversario Anacleto II come un gioco di bambini (“**as innocens with anaclete play popeye antipop**”) (FW, 13, 29-30); e ugualmente all’esoftalmo, nelle accuse rivolte a Shem che ha riempito troppe pagine di scrittura rovinando gli occhi alla gente (“**even extruding your strabismal**

---

<sup>66</sup> Cfr. RFW, 10, 22-23: “Stippup, mickos! Make strake for minnas!”. Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 194 e R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 12 per l’allusione alla battuta che circolò a Dublino dopo l’assassinio del *leader* irlandese Michael Collins (Mick) durante la guerra civile del 1922: “Move over, Mick, make room for Dick”. Il successore designato di Collins era infatti Richard Mulcahy (Dick), che a sua volta avrebbe potuto essere ucciso. Versioni analoghe sono in FW, 99, 19-20 (“**Move up. Mumpty! Mike room for Rumpty!**”), 101, 9 (“**Toemass, mark oom for yor ounckel!**”) e 264, L2 (“**Move up, Mackinerny! Make room for Muckinurney!**”)

<sup>67</sup> Si veda A. T. Broes, *More People at the Wake (Contd.)*, in “A Wake Newslitter”, n. s., IV, 1, February 1967, p. 28.

<sup>68</sup> Un’allusione a *The Thimble Theater* è in FW, 268, 15-16: “**And a bodikin a boss in the Thimble Theater**”. Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 237.

<sup>69</sup> Cfr. D. Hayman, *Reading Joyce’s Notebooks?! “Finnegans Wake” From Within*, in “*Finnegans Wake*”: *Fifty Years*, Edited by G. Lernout, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1990, p. 12 e si veda ivi, pp. 7-22.

apologia, when legibly depressed, upon defenceless paper and thereby adding to the already unhappiness of this our popeyed world, scribbleative!”) (FW, 189, 8-10).<sup>70</sup> Perfino il motto più famoso di Popeye *I Yam What I Yam* (così si intitolava il secondo *short* della serie nel 1933) è ripetuto con piccola variante in *Finnegans Wake* (“**I yam as I yam**”) (FW, 604, 23), per rinviare alle parole di Dio in *Exodus* 3, 14 (“Ego sum qui sum”) citate da Richard Rowan nel terzo atto di *Exiles* (“I am what I am”)<sup>71</sup> ma soprattutto a quelle di Stephen Dedalus nel terzo capitolo di *Ulysses*: “And the blame? As I am. As I am. All or not at all”.<sup>72</sup> Non manca neppure qualche allusione alla compagna di Popeye, Olive Oyl (“**Hoily Olives**”, “**good oil!**” “**Uliv’s oils**”) (FW, 138, 25 e 276, 17 e 550, 18), magari associata al nome dell’attore Ivor Novello (“**ivoroiled overalls**”, “**here your iverol**”) (FW, 4, 31 e 619, 36) o alle ragazze che nel parco eccitano i sensi di Earwicker e contemporaneamente a Richard D’Oyly Carte produttore delle operette di William Schwenk Gilbert e Arthur Sullivan fra il 1875 e il 1889 (“**How Olive d’Oyly and Winnie Carr, bejupers, they reized the dressing of a salandmon and how a peeper coster and a salt sailor met a**

---

<sup>70</sup> Si veda anche “**poopive**” (FW, 282, 32), che corrisponde al numero 10 nel calcolo digitale riesumato da Joyce nella lezione di aritmetica del capitolo 10 (si veda W. Füger, *The Function of the Finger Calculus in “Finnegans Wake”*, in *Genèse et métamorphose du texte joycien*, Textes rassemblés par C. Jacquet, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 145-157) e “popeyed pansies” in J. Joyce, *The Index Manuscript “Finnegans Wake” Holograph Workbook VI, B. 46*, Transcribed, annotated and with an introduction by D. Rose, Colchester, A Wake Newslitter Press, 1978, pp. 92-93 (ragazze brutte, nel gergo studentesco americano dell’anteguerra). Altri *avatars* del personaggio sono in FW, 67, 22 (“**appop pie**”, come torta di mele), 349, 19-20 (“**Popey O’Donoshough**”, al tempo stesso generale dei Gesuiti e generale russo a Balaklava), 572, 36 (“**Poppea**”, come moglie di Nerone). Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 349.

<sup>71</sup> Cfr. J. Joyce, *Exiles*, in Id., *“Poems” and “Exiles”*, Edited with an introduction and notes by J. C. C. Mays, London, Penguin Books, p. 250.

<sup>72</sup> Cfr. Id., *Ulysses*, cit., p. 41.

mustied poet atwaimen”) (FW, 279, n. 1, 21-23).<sup>73</sup> Che Joyce non si riferisca solo al fumetto di Segar ma anche ai disegni animati, lo dimostra forse il rinvio alla canzone *There’s Something about a Soldier* (“there always something racey about, say, a sailor on a horse”) (FW, 606, 34-35),<sup>74</sup> che è anche il titolo di uno *short* del 1934 dedicato dai Fleischer al personaggio di Betty Boop, creato appositamente per il cinema nel 1931.<sup>75</sup>

Oltre a citare alcuni importanti filoni della produzione filmica hollywoodiana, Joyce manifesta anche un interesse più specifico per questa forma di intrattenimento, evocando con precisione i principali procedimenti tecnici adoperati da un “fulmfilmig department” (FW, 398, 25-26); qui con significativa allusione al compimento del tempo e alla morte, all’Apocalisse e alla Resurrezione, come se il cinema fosse davvero la quintessenza del tema centrale di *Finnegans Wake*, un tempo ciclico che

---

<sup>73</sup> Cfr. RFW, 217, n. 10, 17-18: “How Olive d’Oyly and Winnie Carr, bejupers, they reized the dressing of a Salanadmon and how a peeper coster and a salt sailor met a mustied poet atwainem” e già J. Joyce, *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, cit., p. 117: “olive oil”. Altre allusioni alla D’Oyly Carte Opera Company sono in FW, 48,13-14 (“a choir of the O’Daley O’Doyle’s doublesixing the chorus in *Fenn Mac Call and the Serven Feeries of Loch Neach*”) e 573, 35 – 574, 4 (“This, lay readers and gentlemen, is perhaps the commonest of all cases arising out of umbrella history in connection with the wood industries in our courts of litigation. D’Oyly Owens holds [...] that so long as there is a joint deposit account in the two names a mutual obligation is posited”). Per un commento e altri rinvii alla coppia Gilbert-Sullivan si veda W. D. Jenkins, *From Solation to Solution*, in “A Wake Newslitter”, n. s., VII, 1, February 1970, pp. 3-11.

<sup>74</sup> Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 169.

<sup>75</sup> Sul ruolo del cinema d’animazione in *Ulysses* si veda S. Buchan, *Graphic and Literary Metamorphosis: Animation Technique and James Joyce’s “Ulysses”*, in “Animation Journal”, Fall 1998, pp. 21-34 e K. Williams, *Ulysses in Toontown: “Vision Animated to Bursting Point” in Joyce’s “Circe”*, cit., pp. 103-111. Per la presenza dell’animazione nel citato *treatment* di Anna Livia Plurabelle elaborato da Stuart Gilbert, si veda K. Williams, “Sperrits in the Furniture”: *Wells, Joyce and Animation, Before and After 1910*, in “Literature & History”, Third Series, 22, Spring 2013, pp. 106-107.

ritorna e si rinnova.<sup>76</sup> Pensiamo a certi appunti dei taccuini, come “cinagraphist”, “2 reel film / filmgoer / screenstruck”, “Screen chamber”.<sup>77</sup> Ma pensiamo anche innanzitutto al montaggio, così importante nella costruzione di *Ulysses* e qui associato al tema delle ventotto ragazze (Isabel e le sue amiche), anzi sovrapposto alla vischiosità del ciclo mensile della donna e insieme all’immagine fallica di un coltello in un vaso di marmellata e di un bastone piantato nella melma (“**the monthage stick in the melmelode jawr**”) (FW, 223, 8).<sup>78</sup> Ma pensiamo anche alle innovazioni tecniche realizzate durante la lunga stesura del romanzo, che lo spettatore Joyce fedelmente registra, come il passaggio dagli intertitoli o “**words of silent power**” (FW, 345, 19)<sup>79</sup> del cinema muto alla grande novità del cinema sonoro a partire dal famoso *The Jazz Singer* della Warner per la regia di Alan Crosland nel 1927: “**Vouchsafe me more soundpicture!**” (FW, 570, 14), “**Where flash becomes word and silents selflound**” (FW, 267, 16-17).<sup>80</sup> E non manca neppure il rinvio a un particolare sistema di registrazione ottica del suono, il Movietone della Fox, introdotto nel 1927 su brevetti Western Electric: “**if you are looking for the bilder deep your**

---

<sup>76</sup> Qualche buon esempio di sensibilità tecnica si legge fra gli appunti del primo taccuino preparatorio del romanzo, come l’accenno alla pratica del rifacimento di scene giudicate difettose: “retake (cine)”; o la descrizione di quello che potremmo chiamare un effetto speciale: “cinema fakes, drown, state of sea, tank: steeplejack, steeple on floor, camera above: jumps 10 feet, 1 foot camera in 6 foot pit”. Cfr. J. Joyce, *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, cit., p. 181 e p. 119. Sul secondo appunto si veda Th. Burkdall, *Joycean Frames. Film and the Fiction of James Joyce*, cit., p. 79.

<sup>77</sup> Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, cit., 1978, p. 99 (VI.B.10 – 41) e p. 132 (VI.B.10 – 107) e Id., “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.17 – VI.B.20*, Prefaced & Arranged by D. Hayman, New York & London, Garland Publishing Inc., 1978, p. 248 (VI.B.19 – 81).

<sup>78</sup> Cfr. RFW, 176, 13-14: “the mouthage stick in the melmelode jawr”.

<sup>79</sup> Cfr. RFW, 266, 39: “words of silentgoldenpower”.

<sup>80</sup> Qui con allusione al suono delle vocali, dal tedesco *Selbstlaut*. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 267. Si aggiunga l’appunto “phonoscope” in uno dei taccuini: cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, cit., p. 94 (VI.B.10 – 31).



ear on the movietone!” (FW, 62, 8-9).<sup>81</sup> Come si vede, il cinema sonoro è una buona occasione per sfiorare un motivo capitale di *Finnegans Wake*, quello del rapporto fra suono e immagine ovvero fra vista e udito, che nel finale l'autore trasformerà in una sorta di morale complessiva del romanzo. In questa prospettiva è altrettanto importante il passaggio dal bianco-e-nero al colore (è come vedere il cielo dopo un monotono chiaroscuro), che Joyce collega alla luce bianca scomposta nello spettro dell'iride e di nuovo alle ventotto ragazze impersonate dalle tinte dell'arcobaleno (in ordine alfabetico!), ma anche ai propri occhi difettosi<sup>82</sup> e ai molti interventi chirurgici subiti. È la pagina del capitolo 9 in cui Glugg-Shem chiede alla sorella Issy di sollevare la gonna, per fargli vedere il delta dei peli pubici in contrasto con le sue bianche cosce:

“Lift the blank ve veered as heil! Split the hvide and aye seize heaven! He knows for he's seen it in black and white through his eyetrompit trained upon jenny's and all that sort of thing which is dandymount to a clearobscure. Prettimaids tints may try their taunts: apple, bacchante, custard, dove, eskimo, feldgrau, hematite, isingglass, jet, kipper, lucile, mimosa, nut, oysterette, prune, quasimodo, royal, sago, tango, umber, vanilla, wisteria, xray, yesplease, zaza, philomel, theerose. What are they all by? Shee” (FW, 247, 30-36 – 248, 1-2).<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Fox Movietone News era una popolare rubrica di attualità. Patricia Hutchins ricorda l'arrivo di Joyce nel 1937 sul set di *Les Perles de la Couronne* accompagnato da Stuart Gilbert (che aveva curato i testi recitati in inglese nel film), ipotizzando che lo scrittore avesse visto “a ‘movietone’ machine in the cutting-room” (cfr. P. Hutchins, *James Joyce's World*, cit., p. 222 e p. 245).

<sup>82</sup> “**eyetrompit**” ovvero *trompe-l'œil* si riferisce alla visione ingannevole ovvero alla cecità di Shem ai colori, oltre che ad uno strumento ottico come il telescopio lo spettroscopio. Su quest'ultimo si veda K. Ebury, *Beyond the Rainbow: Spectroscopy in “Finnegans Wake” II, 1*, in “Joyce Studies Annual”, n. s., 5, 2011, pp. 111-113. Sul rapporto fra il motivo dell'arcobaleno e la sintomatologia del glaucoma si veda J. Gordon, “*Finnegans Wake*”: a Plot Summary, cit., *passim*.

<sup>83</sup> Cfr. RFW, 195, 26-33: “Lift the blank, ve veered as hell! Split the hvide and aye seize heaven! He knows for he's seen it in black and white through his eyetrompit, trained upon jenny's and all that sort of thing, which is dandymount to a clearobscure. Prettimaids tints may try their taunts: apple, bacchante, custard, dove, eskimo, feldgrau, ginger, hematite, isingglass, jet, kipper, lucile, mimosa, nut, oysterette, prune, quasimodo, royal, sago, tango, umber, vanilla, wisteria, xray, yesplease, zaza, philomel, theerose. What are they all by? Shee”. Si veda D. Rose & J. O'Hanlon, *Understanding*

Non solo gli accorgimenti tecnici, del resto, ma anche tutti i più importanti ruoli professionali di un'equipe hollywoodiana attirano l'attenzione dello scrittore, a cominciare dai *talent scouts* associati al dongiovannesco protagonista e al Cad suo avversario che passeggiano in Phoenix Park (la pagina appartiene all'interrogatorio di Earwicker condotto dai quattro giudici): “So to speak of beauty scouts in elegant pursuit of flowers, searchers for tabernacles and the celluloid art!” (FW, 534, 24-25).<sup>84</sup> Quando Isabel, nel capitolo 10, si presenta orgogliosamente come una *star* non dimentica di citare le più umili comparse (“always my figurants”) (FW, 279, n. 1, 16).<sup>85</sup> E lo stesso H. C. Earwicker con sua moglie Anna Livia Plurabelle, nell'invocazione dedicata alla coppia nel capitolo 16, si trasformano in un *producer* (da *Regius Professor*)<sup>86</sup> e nella sua *star*: “Regies Producer with screendoll Vedette, peg of his claim and pride of her heart” (FW, 577, 15-16).<sup>87</sup> Non a caso, dunque, i taccuini

---

“*Finnegans Wake*”. *A Guide to the Narrative of James Joyce's Masterpiece*, New York & London, Garland Publishing Inc., 1982, p. 141.

<sup>84</sup> Con allusione ai nèi o *beauty spots*. Analogamente in FW, 220, 7 (“Miss Butys Pott”) e 291, n. 7, 34 (“Just one big booty's pot”).

<sup>85</sup> Associato alla sigla di Isabel nei taccuini è l'appunto “Cine / lulu”, che potrebbe accennare a una visione del famoso film girato nel 1928 da Georg Wilhelm Pabst per Nero-Film, *Die Büchse der Pandora. Variationen aus das Thema Frank Wedekinds “Lulu”*, con Louise Brooks protagonista. Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.17 – VI.B.20*, cit., p. 345 (VI.B.20 – 41). Il taccuino è databile a partire dal 1926 e il fascino erotico dell'attrice ben corrisponde a quello di Issy.

<sup>86</sup> Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 577.

<sup>87</sup> Cfr. anche le *vamps* ovvero “vampas” in FW, 611, 4 e “vamp” in J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.21 – VI.B.24*, cit., p. 387 (VI.B.24 – 107). In uno dei primi abbozzi del romanzo il personaggio di Tristano, da cui emergeranno i gemelli Shaun e Shem, ha in parte il ruolo di un “androgenous romantic lead from the Hollywood flicks”, secondo il suggerimento di D. Hayman, *The “Wake” in Transit*, cit., p. 137.

joyciani collegano il personaggio di Shaun, uomo d'ordine e di successo, alla "celluloid" e ne fanno un "film censor".<sup>88</sup>

Sul versante degli sceneggiatori possiamo registrare solo i nomi di Anita Loos e Ben Hetch, ma per entrambi i rimandi sono probabilmente legati a motivazioni extra-filmiche.<sup>89</sup> Anita Loos ("his sweatful bandanna loose from his pocketcoat",<sup>90</sup> "looswallower",<sup>91</sup> "growing megalomane of a loose past") (FW, 30, 22 e 151, 23 e 179, 21)<sup>92</sup> firma infatti il famoso romanzo *Gentlemen Prefer Blondes* (1925) che Joyce legge nel 1926;<sup>93</sup> Ben Hetch ("Eche bennyache", con allusione al mal di pancia e a *Pomes Penyeach*) (FW, 302, 28) è invece responsabile di un giudizio poco lusinghiero su *Work in Progress*.<sup>94</sup>

Sono pochi del resto e distribuiti con parsimonia anche i nomi dei registi, tradizionalmente in ombra per il pubblico delle sale rispetto alla popolarità degli attori. L'unico nome citato a piene lettere, senza le abituali deformazioni, è quello del dublinese americanizzato Rex Ingram<sup>95</sup> che

<sup>88</sup> Cfr. J. Joyce, "Finnegans Wake". *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, cit., p. 220 (VI.B.14 – 197) e Id., "Finnegans Wake". *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.5 – VI.B.8*, Prefaced & Arranged by D. Hayman, New York & London, Garland Publishing Inc., 1978, p. 58 (VI.B.5 – 112).

<sup>89</sup> I due nomi sono debitamente registrati in A. Glasheen, *Third Census of "Finnegans Wake". An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 44, p. 123, pp. 171-172.

<sup>90</sup> L'allusione manca nel passo corrispondente di J. Joyce, *A First-Draft Version of "Finnegans Wake"*, Edited and Annotated by D. Hayman, London, Faber and Faber, 1963, p. 62 ("a sweatdrenched bandana hanging from his coat pocket").

<sup>91</sup> Qui congiunta con l'attore di teatro William Waller Lewis noto come Lewis Waller. Si veda A. Glasheen, *Third Census of "Finnegans Wake". An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 300. Per ulteriori allusioni si veda N. Halper, *Looswallower*, in "A Wake Newslitter", n. s., XIV, 2, April 1977, p. 34.

<sup>92</sup> Sottolineature nostre.

<sup>93</sup> Si veda Id., *Letters*, edited by S. Gilbert, New York, The Viking Press, 1966<sup>2</sup>, vol. I, p. 246 (lettera dell'8 novembre 1926 a Harriet Shaw Weaver).

<sup>94</sup> Si veda ivi, vol. III, cit., p. 163 (lettera del 26 luglio 1927 a Harriet Shaw Weaver).

<sup>95</sup> È incompleta la scheda di A. Glasheen, *Third Census of "Finnegans Wake". An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 135.

aveva firmato grandi successi per la Metro Pictures (prima della fusione con Loew's Incorporated e Goldwyn Pictures) come *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921) con Rudolph Valentino, *The Prisoner of Zenda* (1922) e *Scaramouche* (1923) con Ramon Novarro: “**Siranouche**”, propone Joyce in FW, 338, 24, sovrapponendolo al *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand.<sup>96</sup> Il fatto che Ingram fosse di origine irlandese e la sua straordinaria competenza nei movimenti di folla e nelle spettacolari scenografie (pensiamo anche ai titoli girati nello studio La Victorine di Nice fra il 1925 e il 1933) possono forse spiegare la sua responsabilità di scenografo nell'edificazione del palco-patibolo da cui il resuscitato Earwicker tiene un discorso di ringraziamento: “**his scaffold is there set up, as to edify, by Rex Ingram, pageantmaster**” (FW, 568, 35-36).<sup>97</sup> Altro famoso regista-produttore del muto è Mack Sennett, specialista di *slapstick* con le sue Keystone Comedies e opportunamente ricordato all'inizio del capitolo 9, dove i giochi dei bambini diventano una vera e propria messa in scena teatrale: *en scène* o meglio “**On. Sennett**” (219, 13)<sup>98</sup> sembra essere un invito conveniente. Per il cinema sonoro Joyce si limita a ricordare il più famoso regista inglese del tempo nel capitolo 2, quando chiama “**‘Ductor’ Hitchcock**” (FW, 44, 2)<sup>99</sup> il direttore del coro che si accinge ad eseguire la ballata di Earwicker composta da Hosty; e nel capitolo 11, quando allude al protagonista colto sul fatto con le due ragazze nel parco citando

---

<sup>96</sup> Si veda ivi, p. 265 (che si limita a citare *Scaramouche* come “stock character in Italian farce”).

<sup>97</sup> Forse memore di Ingram è anche l'accenno (insieme alla tecnica di pasteurizzazione) a un film Warner di William Keighley e Marc Connelly del 1936: *Green Pastures*, con un cast di attori di colore e Ingram nel ruolo di “De Lawd”. Cfr. FW, 356, 21-24 (“**the paper [...] has scarcely been buttered in works of previous publicity wholebeit in keener notcase would I turf aside for pastureuration**”) e 587, 15 (“**Lawd lengthen him!**”). Si veda B. Benstock, *Americana in “Finnegans Wake*”, cit., p. 66.

<sup>98</sup> Si veda E. McLuhan, *The Role of Thunder in “Finnegans Wake*”, Toronto, University of Toronto Press, 1997, p. 138. Cfr. anche FW, 598, 32: “**sennight**”.

<sup>99</sup> Cfr. RFW, 34, 39-40: “**‘Ductor’ Hitchcock**”.

l'espressione proverbiale *hatch a cock's egg*<sup>100</sup> e al tempo stesso la *nursery rhyme* settecentesca<sup>101</sup> *Ride a Cock Horse to Banbury Cross* (“**Why, hitch a cock eye, he was snapped on the sly upsadaisyng coras pearls out of the pie**”) (FW, 363, 2-4);<sup>102</sup> mentre un'eco possibile di *The Manxman* diretto da Alfred Hitchcock (British International, 1929) e basato sull'omonimo romanzo di Thomas Henry Hall Caine (1894),<sup>103</sup> risuona nella parodia a doppio senso sessuale di una *nursery rhyme* settecentesca (“**Minxy was a Manxmaid when Murry wor a Man**”) (FW, 433, 18-20),<sup>104</sup> ma anche nel capitolo 15, quando nessuna donna interviene in difesa dell'accusato Earwicker:

“There wasn't an Archimandrite of Dane's Island and the townlands nor a minx from the Isle of Woman nor a one of the four cantins nor any on the whole wheel of his ecunemical conciliabulum nor nogent ingen meid on allad the hold scurface of the jorth would come next on nigh him, Mr Eelwhipper” (FW, 496, 7-12).<sup>105</sup>

Vale anche la pena di citare Shem che nel capitolo 14 invita le ragazze a posare nude “**before voluble old masters [...] plus the usual**

---

<sup>100</sup> Nel senso di compiere un'azione inutile e pericolosa: secondo la leggenda dall'uovo sterile nascerà un serpente capace di uccidere con lo sguardo. Nella variante joyciana c'è un ulteriore rimando allo strabismo, come già per Shem.

<sup>101</sup> Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 137.

<sup>102</sup> Sottolineatura nostra. Cfr. RFW, 280, 38-39: “Why, hitch a cock eye, he was snapped on the sly upsadaisyng coraspearls out of the pie”. “**Coras pearls**” allude alla cortigiana inglese Cora Pearl: si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 228. L'ipotesi di un rinvio a Robert Hitchcock, “prompter at Dublin's Theatre Royal” è invece ivi, p. 127.

<sup>103</sup> Per la presenza di questo scrittore in *Finnegans Wake* si veda J. S. Atherton, *Hall Cain and the Isle of Man*, in “A Wake Newslitter”, n. s., II, 4, August 1965, pp. 6-8.

<sup>104</sup> Cfr. RFW, 336, 22: “**Minxy was a Manxmaid when Murry wore a Man**”. La *nursery rhyme* è l'anti-gallese *Taffy Was a Welshman*: si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 147.

<sup>105</sup> Cfr. RFW, 385, 15-19: “There wasn't an archimandrite of Dane's Island and the townland's tropics nor a minx from the Isle of Woman nor a one of the four cantins nor any on the whole wheel of his ecunemical counciliabulum nor nogent ingen meid on allad the holed scurface of the jorth would come next on nigh him, Mr Eelwhipper”.

*bilker's dozen of dowdycameramen*" (FW, 435, 6 e 9), evocando il *Decameron*<sup>106</sup> ma ugualmente bellezze femminili e "*giddies nouveautays*" (FW, 435, 11-12)<sup>107</sup> più vicine a un'esibizione di ballerine che a una seduta di pittura: "*the phyllisophies of Bussup Bulkeley*" (FW, 435, 10-11), qui ricordate da Joyce, sono allora le dottrine di George Berkeley (così importanti per *Finnegans Wake*) ma forse anche i balletti di Busby Berkeley, il grande coreografo hollywoodiano degli anni Trenta.

### 3. Robert Flaherty e Charlie Chaplin

Uniche eccezioni, in questo panorama piuttosto incerto, sono due registi citati a più riprese nel romanzo poiché legati a particolari preferenze dell'autore: Robert Flaherty e Charlie Chaplin.

Se un altro famoso documentarista del tempo, Walter Ruttmann,<sup>108</sup> compare appena in *Finnegans Wake* insieme all'eco di una *nursery rhyme* ("*Rutsch is for rutterman ramping his roe, seed three*") (FW, 314, 12),<sup>109</sup> la presenza di Flaherty nel romanzo è vistosa; anche perché l'irlandese è uno dei due registi (l'altro è John Ford) che avrebbero potuto adattare *Ulysses* per lo schermo, secondo un indiretto suggerimento joyciano del 1935.<sup>110</sup> Il

<sup>106</sup> Si veda R. McHugh, *Annotations to "Finnegans Wake"*, cit., p. 435.

<sup>107</sup> Cfr. RFW, 337, 37: "giddies nouveau tays".

<sup>108</sup> Su Ruttmann e *Ulysses* si veda Th. L. Burkdall, *Joycean Frames. Film and the Fiction of James Joyce*, cit., pp. 41-47.

<sup>109</sup> La *nursery rhyme* è *A was an Archer*: si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 126.

<sup>110</sup> Si veda J. Kelly, *Joyce in Hollywood in the 1930s: A Biographical Essay*, in *Biographical Joyce*, Guest-Edited by Ch. Rossman and A. W. Friedman, in "James Joyce Quarterly", 45, Spring / Summer 2008, p. 531. Per le vicende di questo adattamento si veda anche la lettera di Paul Léon a Ralph Pinker (20 ottobre 1932) e quella dello stesso Joyce al figlio Giorgio (28 ottobre 1935) su possibili interpreti del film (Charles Laughton vs George Arliss), in J. Joyce, *Letters*, cit., vol. III, pp. 262-263 e pp. 379-380. Sul rapporto Flaherty-Joyce si veda Th. L. Burkdall, *Joycean Frames. Film and the Fiction of James Joyce*, cit., pp. 37-38

nome appare nell'espressione “**all paddyflaherty**” (FW, 520, 30), con riferimento all'irlandesità di Earwicker;<sup>111</sup> ma anche come “**Doctor Faherty, the madison man**” (FW, 25, 4) che nutrirà di miele lo stesso Earwicker defunto; e innanzitutto come autore del già citato *Man of Aran*, film del 1934 sulle isole irlandesi nella baia di Galway che era apprezzato dallo scrittore ed è quasi sempre legato al protagonista del romanzo.<sup>112</sup> Si pensi a “**kings of the arans**” (FW, 87, 25) e a “**vellumtomes muniment, Arans Duhkha**” (FW, 595, 22), con rinvio all'irlandese duca di Wellington soprannominato “Iron Duke”<sup>113</sup> e al suo monumento a Dublino;<sup>114</sup> ma soprattutto a “**the man in the Oran mosque**” (FW, 390, 10), dove il film di Flaherty è associato a un altro titolo in maschera mussulmana: *The Iron Mask* è infatti il film di Allan Dwan con Douglas Fairbanks (United Artists, 1929), che mette in scena una leggenda storica incorporata da Alexandre Dumas nel suo *Le Vicomte de Bragelonne* (1848-1850) e pubblicata in inglese separatamente (come terza parte del romanzo) col titolo *The Man in the Iron Mask* (1903).<sup>115</sup> Ancora Earwicker come ferreo protagonista è responsabile del rinvio in altra più elaborata occorrenza: “**when that man d'airain was big top tom saw tip side bum boss pageantfiller**” (FW, 338, 26-27), con allusioni a un mandarino cinese (il seguito è in *pidgin english* ovvero “**pigeony linguish**”) (FW, 584, 4), a Mark Twain e alla caduta dell'eroe dalla scala con un piolo debitamente segato. Analogo è il

<sup>111</sup> “Paddy” (per “Patrick”) è termine *slang* per “irlandese”.

<sup>112</sup> Cfr. già J. Joyce, *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, cit., p. 99: “Athens was, Dub. Is, Aran will be”.

<sup>113</sup> Per un passo parallelo si veda D. H. Lawrence, *The White Peacock* (1<sup>a</sup> ed. 1911), With an Introduction by R. Aldington, Original Illustrations by R. Honeybourne, Geneva, Heron Books, 1968, p. 45. Lawrence, la cui pessima opinione di Joyce (ricambiata) è nota, non amava il cinema: si veda Id., *St. Mawr*, in Id., *The Tales*, London – Toronto, William Heinemann, 1934, pp. 664-665.

<sup>114</sup> Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., pp. 302-303.

<sup>115</sup> James Whale firma nel 1939 per Edward Small un *remake* del film di Dwan col titolo *The Man in the Iron Mask* e Louis Hayward come protagonista.

passaggio che nel capitolo 11 chiude la pagina sulla radio donata a H. C. E. per migliorare il suo udito difettoso e risvegliarlo dal sonno, segnando la sua rinascita dopo la morte come gigante e mitico personaggio (Thor e Carlo Magno ma anche Edmund Curll,<sup>116</sup> venditore di libri indecenti):

“so as to lall the bygone dozed they arborised around, up his corpular fruent and down his reuctionary buckling, hummer, enville and cstorrap (the man of Iren, thore’s Curlymane for you!), lill the lubberendth of his otological life” (FW, 310, 18-21).<sup>117</sup>

Simile è anche la parodia pseudo-filologica ispirata dall’ardua decifrazione della famosa lettera di Anna Livia Plurabelle in difesa del marito, che occupa gran parte del capitolo 5 (il cappello dell’“Aran man” è proprio quello di Earwicker, con riferimento a un *Leitmotiv*<sup>118</sup> del romanzo):

“the curious warning sign before our protoparent’s *ipsissima verba* [...] which paleographers call a *leak in the thatch* or the *Aranman ingperwhis through the hole of his hat*, indicating that the words which follow may be taken in any order desired, hole of Aran man the hat through the whispering his ho” (FW, 121, 8-14).

A paragone di quello flahertiano, il profilo di Chaplin offerto da *Finnegans Wake* è molto più complesso, non ispirato al solo titolo di un film ma al profilo globale dell’artista.<sup>119</sup> Che Joyce fosse ben informato anche sulle vicende personali dell’attore, com’erano pubblicizzate dai

<sup>116</sup> Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 66.

<sup>117</sup> “Buckling, hummer, enville and cstorrap” rinvia a una *nursery rhyme*, il ritornello di *A Frog he would a-wooing go*: “With a rowley, powley, gammon, and spinach”. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 125 e (per altre allusioni allo stesso testo) M. P. Worthington, *Anthony Romeo (152.21)*, in “A Wake Newslitter”, n. s., X, 6, December 1973, p. 93.

<sup>118</sup> Si veda la nota n. 261.

<sup>119</sup> Su Joyce e Chaplin si veda J. H. McKnight, *Chaplin and Joyce: A Mutual Understanding of Gesture*, in *Biographical Joyce*, cit., pp. 493-506. Per un articolo su Chaplin scritto da Lucia Joyce nel 1924 si veda J. Joyce, *Letters*, cit., vol. III, p. 88 (lettera a Valery Larbaud del ? febbraio 1924).



giornali, dimostra un appunto del primo taccuino preparatorio del romanzo (“C. C. gives Pola Negri the air”),<sup>120</sup> riferendosi alla fine della relazione fra Chaplin e la *star* di Ernst Lubitsch da poco arrivata a Hollywood.<sup>121</sup> Già la personalità di Leopold Bloom e certi dettagli di *Ulysses* sembrano ispirati al famoso personaggio del *tramp* (tanto da suggerire Chaplin come possibile interprete della versione cinematografica del romanzo),<sup>122</sup> ma è in *Finnegans Wake* che Joyce manifesta apertamente la sua ammirazione per l’attore compilando un sintetico catalogo della sua filmografia: *Shanghaied* per Essanay nel 1915 (“**How big was his boost friend and be shanghaied to him?**”) (FW, 485, 23-24), *Shoulder Arms* (“**for full marks with shouldered arms**”) (FW, 446, 17) e *A Dog’s Life* (“**Any dog’s life you list**”) (FW, 54, 7) per First National nel 1918, *The Goldrush* per United Artists nel 1925 (“**my goldrush gainst her silvernetts**”) (FW, 366, 11) e la danza dei panini nota come *The Oceana Roll* nello stesso film (“**Ossian Roll**”) (FW, 385, 36),<sup>123</sup> *Modern Times* per United Artists nel 1936 (“**This is modeln times**”) (FW, 289, F6) e perfino *Chase Me Charley* cioè un’antologia inglese dei cortometraggi Essanay realizzata da Langford Reed nel 1917<sup>124</sup> (“**Holy snakes, chase me charley, Eva’s got barley under her fluencies!**”) (FW, 494, 15-16),<sup>125</sup> con riferimento al *Genesi* e alla cacciata dal Paradiso.

---

<sup>120</sup> Cfr. Id., *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, cit., p. 159.

<sup>121</sup> Per il punto di vista di Chaplin, che è quello condiviso dallo scrittore, si veda Ch. Chaplin, *My Autobiography*, New York, Simon and Schuster, 1964, pp. 300-302.

<sup>122</sup> Si veda J. Kelly, *Joyce in Hollywood in the 1930s: A Biographical Essay*, cit., pp. 526-527.

<sup>123</sup> Qui associata ai canti di Ossian di James Macpherson. Si veda A. K. McGarrity, *Chaplin*, in “A Wake Newslitter”, n. s., X, 5, October, 1973, p. 75.

<sup>124</sup> Si veda G. Mitchell, *The Chaplin Encyclopedia*, London, B. T. Batsford Ltd, 1997, pp. 50-51. Ma non si può escludere un rinvio concorrente al meno noto Charlie Chase, altro attore comico del cinema muto.

<sup>125</sup> Cfr. RFW, 383, 39-40: “Holy snakes! Chase me, Charley, Eva’s got barley! Under her fluencies, all in!”.

Il nome di Chaplin o “**young chapple**” (FW, 430, 31) ritorna più volte, spesso mascherato in altri panni,<sup>126</sup> come quando Shaun-Stanislaus ricorda che Shem-Joyce “**was capped out of beurlads scoel for the sin against the past participle and earned the factitation of coddling chaplan and being as homely gauche as swift B.A.A.**” (FW, 467, 24-27);<sup>127</sup> dove le difficoltà teologico-grammaticali con la Berlitz School di Trieste si associano ad un’auto-caricatura dello scrittore James Joyce *bachelor of arts*. O quando Butt e Taff (*alias* Shem e Shaun) dialogano sulla guerra e la vita militare, divagando sul *Leitmotiv* del generale russo a Balaklava e descrivendo i soldati in libera uscita che ascoltano alla radio le ultime canzoni di successo; con Chaplin appaiato questa volta al cappellano inglese Stoddart Kennedy detto Woodbine Willy perché distribuiva sigarette Woodbine ai soldati durante la prima guerra mondiale<sup>128</sup> (con allusione ai paparazzi che assediano l’attore e alle venditrici di sigarette nei cinema):

“**when our woos with the wenches went wined for a song, tsingirillies’ zygarettes, while Woodbine Willie, so popiular with the poppyrossies, our Chorney**

---

<sup>126</sup> Analogamente in un taccuino, contaminato con Sherlock Holmes (“Charlock”). Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, cit., 1978, p. 78 (VI.B.13 – 152).

<sup>127</sup> Cfr. RFW, 362, 35-37: “was capped out of beurlads scoel for the sin against the past participle and earned the jactitation for coddling chaplan and of being as homely gauche as swift, B.A.A.”

<sup>128</sup> Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”*. *An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 311 e D. Rose & J. O’Hanlon, *Understanding “Finnegans Wake”*. *A Guide to the Narrative of James Joyce’s Masterpiece*, cit. p. 284. Queste sigarette comparivano già in J. Joyce, *Stephen Hero*, Part of the first draft of *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Edited with an Introduction by Th. Spencer, Revised edition with additional material and a Foreword by J. J. Slocum and H. Cahoon, London – Glasgow – Toronto – Sidney – Auckland, Grafton Books, 1977 (1<sup>a</sup> ed. 1944), p. 125. Per una lista di marche di sigarette fumate dalle truppe inglesi durante la Grande Guerra si veda E. M. Forster, *The Scallies* (1917), in Id., *Our Diversions*, in Id., *Abinger Harvest*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 52: “Woodbines, Black Cats, Flags, Scissors, Half-a-Moes”.

Choplain, blued the air. [...] And we all tuned in to hear the topmast noviality. Up the revels drown the rinks and almistips all round!” (FW, 351, 11-16).<sup>129</sup>

Il rimando preciso a un cortometraggio Mutual (*The Rink* del 1916) sarà ripetuto in altro luogo del romanzo per *The Floorwalker* (Mutual, 1916), con allusione parallela al primo duca di Normandia Rolf Ganger (*walker*)<sup>130</sup> e l’aggiunta di un vero e proprio ritratto del *tramp* che in parte coincide, probabilmente, con il ritratto di John Joyce<sup>131</sup> padre dello scrittore:

“I’ll not be complete in fighting lust until I contrive to half kill your Charley you’re my darling for you [...] particularly should he turn out to be a man in brown about town, Rollo the Gunger, son of a wants a flurewaltzer to Arnolff’s, picking up ideas, of well over or about fiftysix or so, pithecoïd proportions, with perhaps five foot eight, the usual X Y Z type, R. C. Toc H, nothing but claret, not in the studbook by a long storch, with a toothbrush moustache and jawcrockeries, *alias* grinner through collar, and of course no beard, meat and colmans suit, with tar’s baggy slacks, obviously too roomy for him and springside boots, washing tie, Father Mathew’s bridge

---

<sup>129</sup> Cfr. RFW, 271, 24-29: “when our woos with the wenches went wined for a song, tsingirillies’ zygarettes, while Woodbine Willie, so popiular with the popprossies, our Chorney Choplain, blued the air. [...] And we all tuned in to hear the topmast noviality. Up the revels drown the rinks and almistips all round!”. “When our woos with the wenches went wined for a song” rinvia al famoso *waltzer* di Johann Strauss *Wein, Weib, und Gesang* (1869), per il quale cfr. anche FW, 177, 27-29: “his Ballade Imaginaire which was to be dubbed Wine, Woman and Waterclocks”. “And we all tuned in to hear the topmast noviality. Up the revels drown the rinks and almistips all round!” rimanda alla canzone *Phil the Fluter’s Ball* del famoso compositore irlandese Percy French: “‘I think it’s nearly time,’ sez he, for passin’ round the hat’. / So Paddy passed the caubeen round, and looking mighty cute, / Sez, ‘Ye’ve got to pay the piper when he toothers on the flute’. / And they all joined in with the utmost joviality”. Ricordiamo infine che “noviality” allude al Novial (Nov Internationale Auxiliary Language), un linguaggio artificiale basato su una modificazione dell’esperanto e proposto da Otto Jespersen in un contributo del 1928. Si veda rispettivamente M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 135 e M. J. C. Hodgart, *Artificial Languages*, in *A Wake Digest*, Edited by C. Hart and F. Senn, Sidney, Sidney University Press, 1968, pp. 56-57. Per altre sfumature si vedano Ph. B. Sullivan, *Further Suggestions*, in “A Wake Newslitter”, n.s., II, 6, December 1965, pp. 16-17 e R. Von Phul, *Carmina Woodbiniana*, ivi, n.s., IV, 1, February 1967, p. 24.

<sup>130</sup> Capo dei Normanni che invasero la Francia. Si veda R. Benjamin, *Northmen... Norman... Noman. Conquest and Effacement in “Finnegans Wake”*, in “Joyce Studies Annual”, n. s., 6, 2012, pp. 246-250.

<sup>131</sup> Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 443.

pin, sipping some Wheatley's at Rhoss's on a barstool, with some pubpal of the Olaf Stout kidney, always trying to pourchase movables by hebdomedaries for to putt in a new house to loot, cigarette in his holder" (FW, 443, 17-32).<sup>132</sup>

È giusto allora che l'appassionato omaggio di *Finnegans Wake* contenga anche un preciso ricordo del contatto fra lo spettatore e la *persona* filmica di Chaplin, nel buio della sala di proiezione. Quando l'autore descrive infatti la moderna "young female", una "Marge" (FW, 166, 4-5) che è anche il tipo di Isabel figlia di Earwicker, la mostra in alcune situazioni altrettanto tipiche: mentre passeggia al parco vestita all'ultima moda, "sitting on all the free benches avidously reading over 'it' but ovidently on the look out for 'him'" (FW, 166, 10-12)<sup>133</sup> o nei panni di una governante col bambino in braccio e qualche problema idraulico, dove l'allusione all'*Ars amatoria* di Ovidio<sup>134</sup> si accompagna a *It* cioè al *sex appeal* che nel 1927 dava titolo a un famoso film di Clarence Badger

---

<sup>132</sup> "Charley you're my darling" è il titolo di una canzone scozzese del 1796 scritta da Carolina Oliphant lady Nairne in onore del pretendente al trono Charles Edward Stuart e attribuita al più famoso Robert Burns. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 148 e p. 177. Cfr. RFW, 344, 8-20: "I'll not be complete in fighting lust until I contrive to half kill your Charley you're my darling for you [...] particularly should he turn out to be a man in brown about town, Rollo the Gunger, wants a flurewaltzer to Arnolff's, picking up ideas, of well over or about fiftysix or so, pithecoïd proportions, with perhaps five foot eight, the usual X Y Z type, R. C., Toc H, nothing but claret, not in the studbook by a long stretch, with a toothbrush moustache and jaw crockeries, *alias* grinner through collar, and of course no beard, meat and colmans suit, with tar's baggy slacks obviously too roomy for him and springside boots, washing tie, Father Mathew's bridge pin, sipping some Wheatley's at Rhoss's on a barstool, with some pubpal of the Olaf Stout kidney, always trying to pourchase movables by hebdomedaries for to putt in a new house to loot, cigarette in his holder". In altro luogo del romanzo (fitto di allusioni al coito e alla prostituzione) si legge: "While we should like to drag attentions to our Wolkmans Cumsensation Act" (FW, 616, 24-25), con riferimento al Workman Compensation Act del 1906 (si veda R. McHugh, *Annotations to "Finnegans Wake"*, cit., p. 616). Ma una versione precedente attesta la variante "to drag attentions to this lot of floorwalkers", probabilmente modificata per spostare il rinvio chapliniano nel luogo più appropriato. Cfr. J. Joyce, *A First-Draft Version of "Finnegans Wake"*, cit., p. 282.

<sup>133</sup> Cfr. RFW, 132, 13-14: "sitting on all the free benches avidously reading about 'it' but ovidently on the lookout for 'him'".

<sup>134</sup> Si veda R. McHugh, *Annotations to "Finnegans Wake"*, cit., p. 166.

interpretato da Clara Bow per Famous-Players Lasky,<sup>135</sup> ma soprattutto la presenta come spettatrice di uno spettacolo cinematografico, “**at the movies swallowing sobs and blowing bixed mixcuits over ‘childe’ chaplain’s ‘latest’**” (FW, 166, 13-14).<sup>136</sup> E il probabile riferimento al commovente bambino di *The Kid*, ma anche ad una scena di *The Pawnshop* (Mutual, 1916),<sup>137</sup> si mescola – con effetto irresistibile – alla rievocazione di un’ autentica serata al cinema.

#### 4. La proiezione

Appassionato di opera lirica e musica vocale, baritono dilettante ed esperto conoscitore di canzoni antiche e moderne (queste ultime hanno un ruolo importante in *Ulysses* e in *Finnegans Wake*),<sup>138</sup> Joyce era affascinato anche dal cinema come forma d’arte popolare (“**Mute art for the Million**”)

---

<sup>135</sup> Si veda W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, London, Thames and Hudson, 1969, p. 125. Ancora più esplicito è il riferimento a *It* in FW, 268, 2-6: “(ringrang, the chimes of sex appealing as conchitas with sentas stray, rung!), all thinking all of it, the It with an itch in it, the All every inch of it, the pleasure each will preen her for, the business each was bred to breed by”. Cfr. RFW, 210, 3-6: “(ringrang, the chimes of sexappealing as Conchitas with Sentas stray, rung!), all thinking all of it, the It with an itch in it, the All every inch of it, the pleasure each will preen her for, the business each was bred to breed by”. L’intero capitolo 10, per la parte dedicata a Isabel, ruota intorno a “it”: si veda D. Rose & J. O’Hanlon, *Understanding “Finnegans Wake”. A Guide to the Narrative of James Joyce’s Masterpiece*, cit., p. 148, p. 151 e p. 157.

<sup>136</sup> Cfr. RFW, 132, 15-17: “at the movies swallowing sobs and blowing bixed mixcuits over ‘Childe’ chaplain’s ‘latest’”.

<sup>137</sup> Per quest’ultimo film si veda J. H. McKnight, *Chaplin and Joyce: A Mutual Understanding of Gesture*, cit., p. 497.

<sup>138</sup> Sui gusti personali di Joyce in materia di musica vocale si veda C. Brown – L. Knuth, *The Tenor and the Vehicle: A Study of the John McCormack / James Joyce Connection*, Colchester, A Wake Newslitter Press, 1982, pp. 1-4. Per un catalogo delle canzoni nelle opere joyciane è indispensabile M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., *passim*. In particolare per *Ulysses* si veda S. D. G. Knowles, *That Form Endearing: A Performance of Siren Songs; or, “I was only vamping, man”*, in *Joyce in the Hibernian Metropolis: Essays*, 13<sup>th</sup> International James Joyce Symposium, held in Dublin, June 1992, Edited by M. Beja and D. Morris, Columbus, Ohio State University Press, 1996, pp. 213-236.

(FW, 496, 7).<sup>139</sup> Non a caso il capitolo 3 di *Finnegans Wake* descrive con esattezza la rete della distribuzione cinematografica internazionale, insistendo proprio sulla natura collettiva del nuovo divertimento di massa e contrapponendolo alla letteratura (il passo precede immediatamente una pagina sulla lettera di Anna Livia Plurabelle, primo importante sviluppo di un motivo centrale nel romanzo):

“a snipery of that sort and the amount of all those sort of things which has been going on onceday in and twiceday out every other nachtistag among all kinds of promiscious individuals at all ages in private homes and reeboos publikiss and allover all and elsewhere throughout secular sequence the country over and overabroad has been particularly stupendous. To be continued. Federals’ Uniteds’ Transports’ Unions’ for Exultations’ of Triumphants’ Ecstasies” (FW, 66, 2-9).<sup>140</sup>

L’omaggio al cinema americano (“particularly stupendous”) è qui raddoppiato da una rete di allusioni erotiche e sessuali, come spesso succede nel romanzo,<sup>141</sup> ma l’estasi a cui fa riferimento l’acrostico finale in latino (FUTUETE)<sup>142</sup> è anche quella del pubblico che assiste a un buon film. Ed è proprio alla fenomenologia della sala cinematografica che Joyce dedica una fitta serie di osservazioni fra le pieghe del suo romanzo, così

---

<sup>139</sup> La settima arte *non* compare nella ben nota dichiarazione ad Harriet Shaw Weaver del 18 marzo 1930: “I know little about literature, less about music, nothing about painting and less than nothing about sculpture; but I do know something about singing, I think” (cfr. J. Joyce, *Letters*, edited by S. Gilbert, cit., vol. I, p. 291). Sul rapporto fra lo scrittore e la cultura di massa di veda C. Semmler, *Radio and James Joyce*, in “B. B. C. Quarterly”, 1949-1950, pp. 92-96.

<sup>140</sup> Cfr. RFW, 53, 2-8: “a snipery of that sort and the amount of all those sort of things which has been going on onceday in and twiceday out every other nachtistag among all kinds of promiscuous individuals at all ages in private homes and reeboos publikiss and alloverall and elsewhere throughout secular sequence the country over and overabroad has been particularly stupendous. To be continued. Federals’ Uniteds’ Transports’ Unions’ for Exultations’ of Triumphants’ Ecstasies”.

<sup>141</sup> Per un’esemplare analisi di un frammento di questo tipo, si veda F. Senn, *Every Klitty of a scolderymeid Sexual-Political Analogies*, in “A Wake Newslitter”, 3, June 1962, pp. 1-7.

<sup>142</sup> Per un altro acrostico nascosto in FW, 124, 21 ss. si veda D. Rose & J. O’Hanlon, *Understanding “Finnegans Wake”. A Guide to the Narrative of James Joyce’s Masterpiece*, cit., p. 86. Innumerevoli, ovviamente, sono quelli riferiti a HCE.

come registra nei suoi appunti i particolari di un film visto e perfino i commenti di Nora durante lo spettacolo.<sup>143</sup> Non a caso, quando nel capitolo 15 di *Finnegans Wake* (durante il lungo interrogatorio di Yawn *alias* Shaun) l'autore disegna un ironico autoritratto nel 'vecchio' HCE spettatore cinquantaduenne che esce canterellando dal teatro:

“Out of Prisky Poppagenua, the palsied old priamite, home from Edwin Hamilton’s Christmas pantaloonade, *Oropos Roxy and Pantharhea* at the Gaiety, trippudiating round the aria, with his fiftytwo heirs of age! They may reel at his likes but it’s Noeh Bonum’s shin do” (FW, 513, 20-24);

cita sì il famoso Gaiety Theatre di Dublino e la prima delle sue tradizionali pantomime natalizie firmata da Edwin Hamilton,<sup>144</sup> con un titolo diverso tuttavia, che allude all’eterno ciclo del tempo, all’Ouroboros e al motto di Eraclito; ma contemporaneamente evoca le bobine della pellicola e la più spettacolare sala cinematografica americana: come suggeriva già un taccuino,<sup>145</sup> si tratta del Roxy, aperto nel 1926 a New York dall’impresario

---

<sup>143</sup> I taccuini registrano spesso la visione di un film senza altri dettagli (“Cine” o “cinema at 21”), a volte sono più precisi (“in the picture” / gored petticoat”, “chorus girl one / of a pie / 24 blackbirds / drunk / tripot (cine”, pensando probabilmente al *pub* di Earwicker) e in qualche caso registrano anche la voce di Nora (“convicts at cine ‘O! Shame!”), come già faceva una lettera di James: “The other evening we went to a bioscope. There were a series of pictures about betrayed Gretchen. In the third last [act] Lothario throws her into the river and rushes off, followed by rabble. Nora said ‘O, policeman, catch him’”. Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, cit., p. 127 (VI.B.10 – 97), p. 141 (VI.B.11 – 3) e p. 235 (VI.B.12 – 18); Id., “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, cit., p. 101 (VI.B.13 – 198) e p. 286 (VI.B.15 – 88); Id., *Letters*, cit., vol. II, p. 75 (lettera da Pola a Stanislaus Joyce del 28 dicembre 1904).

<sup>144</sup> Si tratta di *Turko the Terrible* del 1873, adattata da una precedente pantomima inglese e dedicata alle magiche trasformazioni in una corte di favola. È citata ripetutamente *Ulysses*, in rapporto alla madre di Stephen, ma anche a Bloom e all’episodio di *Circe*, a sua volta costruito come una pantomima. Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 116 e pp. 291-292; D. Gifford with J. Seidman, “*Ulysses*” *Annotated. Notes for James Joyce’s “Ulysses”*, Berkeley, California University Press, 1988<sup>2</sup>, p. 18.

<sup>145</sup> Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, cit., p. 101 (VI.B.13 – 199): “Roxy (Rothapfel)”.

Samuel Rothapfel detto appunto Roxy (famoso per i suoi spettacoli teatrali *live* che precedevano le proiezioni).<sup>146</sup>

In *Finnegans Wake* la magia dell'‘andare al cinema’ è descritta in tutte le sue fasi. Si vorrebbe innanzitutto vedere un certo film, di cui si è sentito parlar bene conversando con gli amici. La sala è il Metropole Cinema di Dublino,<sup>147</sup> il film è a colori e il titolo coincide con il famoso dramma di Henry Arthur Jones messo in scena nel 1896 *Michael and His Lost Angel* (con allusione alla chiesa dublinese di St. Michan,<sup>148</sup> a Los Angeles e a Michelangelo). L'osmosi cinema-teatro è in questo caso giustificata dal tema dello spettacolo che è ancora una volta la storia di Finnegan e delle due ragazze nel parco, presentata “as an American movie of the period”<sup>149</sup> ma anche come ripetizione parodica della vicenda del reverendo Michael Feversham che commette adulterio con la bella Audrie

---

<sup>146</sup> Si veda N. Gabler, *An Empire of Their Own. How the Jews Invented Hollywood*, New York, Crown Publishers Inc., 1988, pp. 94-104. Roxy *alias* Rothapfel non è citato nel repertorio di Adaline Glasheen. Per altro appunto che associa il teatro e il cinema cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, cit., p. 261 (VI.B.15 – 39): “films theatre <tr> outlets”.

<sup>147</sup> Costruito al posto del Metropole Hotel e aperto nel 1922. Altra sala è quella di Drumcollogher (o Dromcollihier), un sobborgo di Dublino dove nel 1926 morirono quarantotto spettatori per un incendio. Joyce sostituisce *pour cause* il toponimo a Napoli, nella parodia di una pubblicità turistica di Dublino: “– Do Drumcollogher whatever you do! – Visitez Drumcollogher-la-Belle! – Be suke and sie so ersed Drumcollogher! – Vedi Drumcollogher e poi Moonis” (FW, 540, 9-12). Cfr. RFW, 420, 5-8: “– Do Drumcollogher whatever you do! – Visitez Drumcollogher-la-Belle! – Be suke and sie so ersed Drumcollogher! – Vedi Drumcollogher e poi Moonis!” E si veda FW, 60, 8 (“*Well done, Drumcollakill!*”) e 176, 9-10 (“*There is Oneyone’s House in Dreamcolohour*”). C’è anche un rinvio alla canzone di Percy French *There’s only one street (o house) in Drumcollogher*: si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake*”, cit., p. 540). Su questo toponimo, da un altro punto di vista e senza allusioni cinematografiche, si veda L. O. Mink, *Dear Dirty Hazelwood Ridge*, in “A Wake Newslitter”, n. s., IX, 6, December 1972, pp. 114-115.

<sup>148</sup> Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 193.

<sup>149</sup> Cfr. J. Campbell, *Mythic Worlds, Modern Words: on the Art of James Joyce*, Edited by E. L. Epstein, Novato (California), New World Library, 2004 (1<sup>a</sup> ed. 1993), p. 216.



Lesden, destinata a morire diventando il suo “good angel” (l’allusione apocalittica del titolo<sup>150</sup> non era certo sfuggita a Joyce):

“what about our trip to Normandy style conversation, with an occasional they say that filmacoulored featured at the Mothrapurl skrene about Michan and his lost angeleens is corkyshows do morvaloos” (FW, 443, 32-36).<sup>151</sup>

Per entrare si paga ovviamente il biglietto, magari sotto forma di un vasetto di marmellata vuoto come usava nelle prime sale inglesi (anche il Volta?) per l’ingresso dei bambini: “Jampots, rinsed porters, taken in token” (FW, 219, 9).<sup>152</sup> E una volta in sala si prega bruscamente lo spettatore seduto davanti a noi di togliere il cappello e fare silenzio: “Now listen, Mr Leer! And stow that sweatyfunnyadams Simper!” (FW, 65, 4-5).<sup>153</sup> La proiezione può cominciare, la pellicola comincia a scorrere e le immagini diventano per qualche attimo la realtà. L’invito ai tre soldati (i testimoni del peccato di Earwicker nel parco) ad abbandonare ogni impresa guerresca e a sprofondare nel mondo effimero del sogno diventa allora un invito alla masturbazione ma soprattutto un invito al cinema, con probabili allusioni a *The Three Musketeers* (Fred Niblo, United Artists, 1921), *Snowwhite and the Seven Dwarfes* (Walt Disney, 1937) e al tempo stesso

---

<sup>150</sup> Si veda *Apocalypsis*, 12, 7 e B. Wallis, “Michael and his Lost Angel”: *Archetypal Conflict and Victorian Life*, in “The Victorian Newsletter”, 56, Fall, 1979, p. 22.

<sup>151</sup> Cfr. RFW, 344, 21-24: “what about our trip to Normandy style of conversation, with an occasional they say that filmacoulored featured at the Mothrapurl skrene about Michan and his lost angeleens is corkyshows do moorvaloos”.

<sup>152</sup> “The English tell children they can pay with a jampot” (cfr. R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 219).

<sup>153</sup> Cfr. RFW, 52, 14: “Now listen, Mr Leer! And stow that sweatyfunnyadams simper!”. “sweatyfunnyadams” allude all’espressione popolare “Fanny Adams” usata eufemisticamente (come F. A.) per “fuck all” nel senso di “nulla, da nulla”. L’origine è un fatto di cronaca nera del 1867: una bambina di otto anni, “Sweet Fanny Adams”, brutalmente assassinata e smembrata. Cfr. anche FW, 59, 4: “Mrs.F... A... saidaside” e RFW, 47, 27-28: “Mrs F– A– saidaside”.

*The White Rose* (David Wark Griffith, United Artists, 1923)<sup>154</sup> e *So Red the Rose*<sup>155</sup> (King Vidor, Paramount, 1935):

“Just one moment. A pinch in time of the ideal, musketeers! Alphos, Burkos and Caramis, leave Astrelea for the astrollajerries and for the love of the saunces and for the honour of Keavens pike puddywhackback to Pamintul. And roll away the reel world, the reel world, the reel world! And call all your smokeblushes, Snowwhite and Rosered, if you will have the real cream! Now for a strawberry frolic!” (FW, 64, 22-28).<sup>156</sup>

La pellicola che stiamo per vedere non riguarda altri che Earwicker, colto in flagrante nel parco con le due ragazze e mostrato come un “*tableau vivant*” (FW, 65, 6-7), seguendo l’estetica di molti film delle origini. Ma l’esibizionismo sessuale del protagonista e l’accusa dei tre soldati testimoni della scena possono anche assumere la forma più dinamica di vere proprie sequenze o “*seequeerscenes*” presentate allo spettatore o “*Watchman Havelook*” (FW, 555, 23-24),<sup>157</sup> magari identificate letteralmente con lo

<sup>154</sup> Il film era interpretato da Ivor Novello.

<sup>155</sup> Qui il rinvio è anche alla Guerra delle Due Rose, come altrove nel testo, ma ugualmente alla fiaba dei fratelli Grimm *Schneeweißchen und Rosenrot* trasferita nella fiaba tradizionale irlandese di Patrick Kennedy *The Twelve Wild Geese*, dove la protagonista si chiama appunto Snow-White-and-Rose-Red (il testo è compreso nell’antologia *Irish Fairy and Folk Tales* pubblicata da William Butler Yeats nel 1888). Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 268 e R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 64.

<sup>156</sup> Cfr. RFW, 51, 38-40 – 52, 1-3: “Just one moment. A pinch in time of the ideal, musketeers! Alphos, Burkos and Caramis, leave Astrelea for the astrollajerries and for the love of the saunces and for the honour of keavens pike paddywhackback to Pamintul. And roll away the reel world, the reel world, the reel world! And call all your smokeblushes, Snowwhite and Rosered, if you will have the real cream! Now for a strawberry frolic!” “A pinch in time” richiama il proverbio “A stitch in time saves nine” (si veda ivi, p. 64) e “And roll away the reel world, the reel world, the reel world!” rinvia alla canzone scozzese *O Weel May the Keel Row, the Keel Row, the Keel Row* (si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 93).

<sup>157</sup> Cfr. RFW, 433 10-11: “watchman Havelook Seequeerscenes”. “Havelook Seequeerscenes” è qui il nome della guardia notturna Sistersen, *avatar* di Sackerson il domestico di Earwicker, con allusione al famoso sessuologo Havelock Ellis, al poema duecentesco *Lay of Havelok the Dane* e all’inno sacro ottocentesco di John Bowring *Watchman, Tell Us of the Night*. Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans*

scorrere dei titoli di testa sullo schermo, mentre si allude alla rivalità fra l'attore principale Earwicker nel ruolo del gobbo usurpatore Richard III e altri più giovani attori destinati a prendere il posto del titolare (Richard Burbage, David Garrick, Spranger Barry): “reeled the titleroll opposite a brace of girdles in *Silver on the Screen* but was sequenced from the set as *Crookback* by the even more titulars, Rick, Dave and Barry” (FW, 134, 9-11).<sup>158</sup>

Non è allora un caso che la messa in scena teatrale descritta da Joyce all'inizio del capitolo 9 (per introdurre i giochi dei bambini in strada nel tardo pomeriggio)<sup>159</sup> si trasformi in poche pagine, diventando uno spettacolo cinematografico prodotto per il grande pubblico e insieme una religiosa cerimonia celebrata dalle buone fate dell'illusione (“*Shadows by the film folk, masses by the good people*”) (FW, 221, 21);<sup>160</sup> a partire dal ricordo di quelle provocatorie serate o battaglie futuriste (“*futurist onehorse balletbattle pictures*”) (FW, 221, 18) che impiegavano provocatoriamente i numeri più diversi del teatro di varietà.<sup>161</sup> Il testo ripete fedelmente la struttura dei titoli di testa di un film, elencando tutte le componenti della produzione con minuzia burlesca (si pensi al famoso *pun* sull'*élan vital*

---

*Wake*”. *An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 120 e M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 163.

<sup>158</sup> Cfr. RFW, 106, 18-20: “reeled the titleroll opposite a brace of girdles in *Silver on the Screen* but was sequenced from the set as *Crookback* by the even more titulars, Rick, Dave and Barry”. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 134 e sulla frase M. L. Troy, *Mummeries of Resurrection. The Cycle of Osiris in “Finnegans Wake”*, Uppsala – Stockholm, University of Uppsala – Almqvist & Wiksell Internationale, 1976, p. 52.

<sup>159</sup> Si veda J. Joyce, *Selected Letters*, Edited by R. Ellmann, New York, Viking Press, 1975, pp. 355-356 (lettera da Parigi a Harriet Shaw Weaver del 22 novembre 1930).

<sup>160</sup> Cfr. RFW, 175, 2: “*Shadows by the film folk. Masses by the good people*”. “*Good people*” è il nome irlandese per le fate (si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 221). Cfr. anche J. Joyce, *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, cit., p. 38 (“the film folk”) e p. 172 (“filmdom”).

<sup>161</sup> Si veda C. Marengo Vaglio, *Futurist Music Hall*, cit., pp. 86-102.

bergsoniano), ma anche mescolando termini tecnici, maschere della commedia dell'arte, personaggi storici, titoli di operette, episodi di *Finnegans Wake*:

“Promptings by Elanio Vitale. Longshots, upcloses, outblacks and stagetolets by Hexenschuss, Coachmaker, Incubone and Rocknarrag. Creations tastefully designed by Madame Berthe Delamode. Dances arranged by Harley Quinn and Coollimbeina. Jest, jokes, jigs and jorums for the Wake lent from the properties of the late cemented Mr T. M. Finnegan R.I.C. Lipmasks and hairwigs by Ouida Nooikke. Limes and Floods by Crooker and Toll. Kopay pibe by Kappa Pedersen. Hoed Pine hat with twentyfour ventholes by Morgen. Bosse and stringbag from Heteroditheroe's and All Ladies' presents. Tree taken for grafted. Rock rent. Phenecian blends and Sourdanian doofposts by Shauvesourishe and Wohntbedarf. The oakmulberryeke with silktrick twomesh from Shop-Sowry, seedmanchap. Grabstone beg from General Orders Mailed. The crack (that's Cork!) by a smoker from the gods. The interjection (Buckley!) by the firemet in the pit. Accidental music providentially arranged by L'Archet and Laccorde. Melodiotiosities in purefusion by the score” (FW, 221, 22 – 222, 3).<sup>162</sup>

La proiezione può interrompersi per la rottura della pellicola, che dovrà essere in parte ribobinata, mentre il pubblico chiacchiera e le porte di aprono (“**Enterruption. Check or slowback. Dvershen**”) (FW, 332, 36).<sup>163</sup> E alla fine della proiezione la pellicola uscirà dalla bobina col suo rumore

---

<sup>162</sup> Cfr. RFW, 175, 2-17: “Promptings by Elanio Vitale. Longshots, upcloses, outblacks and stagetolets by Hexenschuss, Coachmaker, Incubone and Rocknarrag. Creations tastefully designed by Madame Berthe Delamode. Dances arranged by Harley Quinn and Coollimbeina. Jest, jokes, jigs and jorums for the Wake lent from the properties of the late cemented Mr T. M. Finnegan R.I.C. Lipmasks and hairwigs by Ouida Nooikke. Limes and Floods by Crooker and Toll. Kopay pibe by Kappa Pedersen. Hoed Pine hat with twentyfour ventholes by Morgen. Bosse and stringbag from Heteroclitheroe's Endsodds and All Ladies' presents. Tree taken for grafted. Rock rent. Phenecian blends and Sourdanian doofpoosts by Shauvesourishe and Wohntbedarf. The oakmulberryeke with silktrick twomesh from Shop-Sowry, Seedmanchap. Grabstone beg from General Orders Mailed. The crack (*That's Cork!*) by a smoker from the gods. The interjection (*Buckley!*) by the firemet in the pit. Accidental music providentially arranged by L'Archet and Laccorde. Melodiotiosities in purefusion by the score”. “**Jests, jokes, jigs and jorums for the Wake lent from the properties of the late cemented Mr T. M. Finnegan**” si riferisce ovviamente a *The Ballad of Finnegan's Wake*, che dà titolo al romanzo. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 112.

<sup>163</sup> Con rinvio a una *Czechoslovak diversion* e alla parola ceca (*dveře*) che indica la porta.

caratteristico (“**Finny. Ack, ack, ack**”) (FW, 65, 33-34).<sup>164</sup> Ci sono poi gli intervalli fra un tempo e l’altro, vistosamente marcati nel capitolo 11 durante la lunga *performance* di Butt e Taff (ovvero i gemelli Shem e Shaun), che dialogano come due attori di *vaudeville* o di cinema o due personaggi di *comic strip* (Mutt e Jeff). Il primo intervallo è rigorosamente pubblicitario e rinvia piuttosto a programmi radiofonici o meglio televisivi, dedicati al concorso ippico di Caerholme<sup>165</sup> (“*Up to this curkscrew bind an admirable verbivocovisual presentment of the worldrenowned Caerholme Event has been being given by The Irish Race and World. [...] This eeridreme has being effered you by Bett and Tipp*”) (FW, 341, 18-20 – 342, 31).<sup>166</sup> Il secondo intervallo o *Zwischenzeit*<sup>167</sup> sembra ispirarsi ai cinegiornali di attualità, presentando un panorama internazionale ed elencando i fatti più diversi “**during this swishingsight teilweisioned**” (FW, 345, 36): ovviamente, trattandosi di Joyce, gli eventi della politica mondiale si trasformano in una sequenza di dettagli irrilevanti e banalmente quotidiani. Il terzo intervallo, invece, esordisce con una dissolvenza incrociata fra Taff e Butt, per esibire poi su uno schermo propriamente televisivo<sup>168</sup> *The Charge of the Light Brigade*, con ovvio riferimento al famoso poemetto di Tennyson ma anche al film Warner di

<sup>164</sup> Cfr. RFW, 52, 38-39: “Finny! Ack, ack, ack”. Si veda W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, cit., p. 77. Si veda B. Benstock, *Americana in “Finnegans Wake”*, cit., p. 76.

<sup>165</sup> Caerholme è un ippodromo nei pressi di Lincoln dove tradizionalmente si correva fin dall’Ottocento il famoso Lincolnshire Handicap. L’allusione si mescola ad altre su altri concorsi, Grand National Steeplechase e One Thousand Guineas di Liverpool. Si veda D. Rose & J. O’Hanlon, *Understanding “Finnegans Wake”. A Guide to the Narrative of James Joyce’s Masterpiece*, cit., p. 197.

<sup>166</sup> Cfr. RFW, 263, 33-35 – 264, 29-30: “Up to this curkscrew bind an admirable verbivocovisual presentment of the world-renowned Caerholme Event has been being given by The Irish Race and World. [...] This eeridreme has being effered you by Bett and Tipp”. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 341.

<sup>167</sup> Si veda *ibidem*.

<sup>168</sup> Joyce allude all’inventore della televisione, lo scozzese John Logie Baird (“**bairdboard**”). Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 349.

Michael Curtiz del 1936, mettendo in scena in entrambi i casi la battaglia di Balaklava nella guerra di Crimea:

*“In the heliotropical noughttime following a fade of transformed Tuff and, pending its viseversion, a metenergic reglow of beaming Batt, the bairdboard bombardment screen, if tastefully tout guranium satin, tends to teleframe and step up to the charge of a light barricade”* (FW, 349, 6-10).<sup>169</sup>

Ciò che segue è allora una descrizione della battaglia, fino al momento in cui appare il vecchio generale russo che nell'intervallo seguente (e ultimo) sarà ucciso dal giovane soldato Buckley, sviluppando così appieno questo importante *Leitmotiv* del romanzo (replica del contrasto generazionale fra Earwicker e il Cad). Ma alla descrizione dello scontro militare si sovrappone una fitta serie di termini derivati dalla tecnologia televisiva,<sup>170</sup> in tal modo rendendo metalinguisticamente *visibile* la traduzione in immagini filmiche della carica di cavalleria sotto il fuoco nemico e il fumo degli esplosivi:

*“Down the photoslope in syncopanc pulses, with the bitts bugtwug their teffs, the missledhropes, glitteraglattegrlut, borne by their carnier walve. Spraygun rakes and splits them from a double focus: grenadite, damnymite, alextronite, nichilite: and the scanning firespot of the sgunners traverses the rutilanced illustred sunksundered lines.*

---

<sup>169</sup> Cfr. RFW, 269, 39-40 – 270, 1-2: “In the heliotropical noughttime following a fade of transformed Tuff and, pending its viseversion, a metenergic reglow of beaming Batt, the bairdboard bombardment screen, of tastefully tout guranium satin tends to teleframe and step up to the charge of a light barricade”. Il titolo del poemetto di Tennyson ritorna in FW, 159, 31-32: “**in charge of the night brigade**”.

<sup>170</sup> Per una descrizione delle tecniche televisive in uso verso la fine degli anni Trenta si veda il commento in J. Joyce, *The Index Manuscript “Finnegans Wake” Holograph Workbook VI, B. 46*, cit., pp. 205-208. Si veda anche W. Füger, *TV Troubles*, in “A Wake Newslitter”, n. s., XIII, 3, June 1976, pp. 54-55; Id., *TV Again*, ivi, XV, 2, April, 1978, p. 30; D. E. Theall, *The Hieroglyphs of Engined Egypsians: Machines, Media, and Modes of Communication in “Finnegans Wake”*, in “Joyce Studies Annual”, 2, 1991, pp. 148-150; H. Burrell, *Chemistry and Physics in “Finnegans Wake”, part II*, ivi, 8, 1997, pp. 189-191. Joyce aveva acquistato il primo fascicolo (novembre 1935) della rivista “Television Magazine”: si veda Th. E. Connolly, *The Personal Library of James Joyce. A Descriptive Bibliography*, cit., p. 87.

*Shloss! A gospel truce leaks out over the caeseine coatings. Amid a fluorescence of spectracular mephiticism there caoculates through the inconoscope stealdily a still, the figure of a fellowchap in the wohly ghastr, Popey O'Donoshough, the jesuneral of the russuates*" (FW, 349, 11-21).<sup>171</sup>

Qualcosa di simile avviene anche durante la descrizione della famiglia Earwicker in camera da letto, nel capitolo 16. Come all'inizio del capitolo 9, si comincia come in uno spettacolo teatrale, con allusione allo "stagemanager's prompt" (FW, 558, 36) e con una lunga didascalia che descrive gli elementi scenici. Quasi subito, però, quelle che sembrano le direttive del regista comunicate alla *troupe* non rinviano più al teatro ma al cinema, ancora una volta con abbondanza di termini tecnici: "A time. Act: dumbshow. Closeup. Leads. [...] Closeup. Play! Callboy. Cry off. Tabler. Her move. Footage. [...] His move. Blackout" (FW, 559, 17-19 e 29-31 – 560, 2).<sup>172</sup> La scena fra Earwicker e sua moglie a letto si trasforma allora nella composizione di un'inquadratura per il *cameraman* con opportune indicazioni per i movimenti di macchina e per la recitazione degli attori (con metafore scacchistiche):

"Man with nightcap, in bed, fore. Woman, with curlpins, hind. Discovered. Side point of view. First position of harmony. Say! Eh? Ha! Check action. Matt. Male partly masking female. Man looking round, beastly expression, fishy eyes, parallelepiped homoplatts, ghazometron pondus, exhibits rage" (FW, 559, 20-24).<sup>173</sup>

<sup>171</sup> Cfr. RFW, 270, 2-9: "Down the photoslope in syncopanc pulses, with the bitts bugtwug their teffs, the missledhropes, glitteraglatteglut, borne by their carnier walve. A spraygun rakes and splits them from a double focus: grenadite, damnymite, alextronite, nichilite: and the scanning firespot of the sgunners traverses the rutilanced illustred sunksundered lines. Shloss! A gospel truce leaks out over the caeseine coatings. Amid a fluorescence of spectracular mephiticism there caoculates through the inconoscope stealdily a still, the figure of a fellowchap in the wohly ghastr, Popey O'Donoshough, the jesuneral of the russuates". Sulla valenza 'televisiva' della pagina si veda C. Hart, *Structure and Motif in "Finnegans Wake"*, cit., p. 159.

<sup>172</sup> Cfr. RFW, 435, 19-21, 30-32, 38: "A time. Act: dumbshow. Closeup. Leads. [...] Closeup. Play! Callboy. Cry, off. Tabler. Her move. Footage. [...] His move. Blackout". Si veda R. McHugh, *Annotations to "Finnegans Wake"*, cit., p. 559.

<sup>173</sup> Cfr. RFW, 435, 22-26: "Man, with nightcap, in bed, fore. Woman, with curlpins, hind. Discovered. Side point of view. First position of harmony. Say! Eh? Ha!

Quando, poco più tardi, la madre Anna Livia si alza dal letto per confortare un bambino che piange, la sua voce si confonde con quella di un ragazzo che cerca di assicurare la sua ragazza durante la proiezione di un film dell'orrore (forse il muto francese *Le Loup-Garou* del 1923 o il più noto film del 1935 *The Werewolf of London*),<sup>174</sup> approfittando della sua paura per metterle la mano sul ginocchio nel buio della sala:

“Whervolk dorst ttou begin to tremble by our moving pictures at this moment when I am to place my hand of our true friendshapes upon thee knee to mark well what I say? Throu shayest who? In Amsterdam there lived a... But how? You are tremblotting, you retchad, like a verry jerry! Niet? [...] To feel, you? Yes, how it trembles, the timid! [...] Or doth brainskin flinchgreef?” (FW, 565, 6-13).<sup>175</sup>

E mentre la voce sembra raccontare ai bambini una favola per calmarli (“*In Amsterdam there lived a...*”, con opportuna dose di lingua neerlandese),<sup>176</sup> il pubblico di sala protesta per la banda sonora troppo

Check action. Matt! Male partly masking female. Domicy. Man looking round, beastly expression, fishy eyes, parallelepiped homoplatts, ghazometron pondus, exhibits rage”.

<sup>174</sup> Il primo firmato da Pierre Bressol e Jacques Rouillet per Pathé, il girato da Stuart Walker per la Universal. I riferimenti al lupo mannaro nel romanzo non mancano (FW, 71, 15 e 32: “*Moonface the Murderer, Hoary Hairy Hoax [...] Lycanthrope*”) e in qualche caso (FW, 225, 8: “*Warewolff! Olff! Toboo!*”) rinviano contemporaneamente e polemicamente a Virginia Woolf, come dimostra K. Anspaugh, “*When Lovely Wooman Stoops to Conk Him*”: Virginia Woolf in “*Finnegans Wake*”, in “*Joyce Studies Annual*”, 7, 1996, pp. 176-191. Per una lettura canonicamente freudiana si veda A. Armstrong, *Shem the Penman as Glugg as the Wolf-Man*, in “*A Wake Newslitter*”, n. s., X, 4, August 1973, pp. 51-59. Una fonte letteraria segnala G. Eckley, *The Werewolf Revisited, and Other Ghosts of Gerald Griffin*, in “*A Wake Newslitter*”, n. s., XIV, 3, June 1977, pp. 39-43.

<sup>175</sup> Cfr. RFW, 439, 38-40 – 440, 1-4: “Whervolk dorst ttou begin to tremble by our moving pictures at this moment when I am to place my hand of our true friendshapes upon thy knee to mark well what I say? Throu shayest who? In Amsterdam there lived a... But how? You are tremblotting, you retchad, like a verry jerry! Niet? [...] To feel, you? Yes, how it tremules, the timid! [...] Or doth brainskin flinchgreef?”

<sup>176</sup> Joyce cita il titolo della canzone popolare *In Amsterdam there lived a maid*, già presente in *The Rape of Lucrece* di Thomas Heywood (1608). Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 163 e p. 187.



debole (sono rimaste solo le immagini) e per le chiacchiere troppo rumorose di quella coppia di innamorati:

“Stemming! What boyazhness! Sole shadow shows. Tis jest jibberweek’s joke. It must have stole. O, keve silence, both! Putshameyu! I have heard her voice somewhere else’s before me in these ears still that now are for mine” (FW, 565, 13-16).<sup>177</sup>

La mescolanza di neerlandese e italiano (che boiata!), come la citazione carrolliana (*Jabberwocky*), sfociano nella splendida frase finale che riconduce la voce del cinema a quella della madre. Con una sorta di acustica dissolvenza incrociata il narratore sembra recuperare proustianamente la sua infanzia lontana, la voce della propria madre: una sorta di joyciano “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” che chiude perfettamente questo burlesco omaggio al cinema sonoro.

### 5. *Gli attori*

Per il grande pubblico degli anni Venti e Trenta, in modo ben più rigido di quanto avvenga oggi, erano gli attori a ‘firmare’ un film, era il prestigio degli attori a orientare i progetti dei produttori cinematografici e quindi le possibilità commerciali di una pellicola, quasi sempre elaborata come *vehicle* per una *star*. Come abbiamo detto, Joyce non sfugge a questa ferrea logica dell’industria hollywoodiana e insieme dello spettatore medio, dando largo spazio in *Finnegans Wake* ai nomi degli interpreti. Si tratta appunto di nomi, com’è la regola per moltissime citazioni nel romanzo che agiscono appunto come nominalistiche interferenze fra una figura e l’altra,

---

<sup>177</sup> Cfr. RFW, 440. 4-7: “Stemming! What boyazhness! Sole shadow shows. ’Tis jest jibberweek’s joke. It must have stole. O, keve silence, both! Putshameyu! I have heard her voice somewhere else’s before me in these ears still that now are for mine”.

un evento e l'altro, un luogo e l'altro; poiché tutti, nomi figure eventi e luoghi, si possono scambiare e possono coincidere nel grande tempo ciclico di *Finnegans Wake*.<sup>178</sup> Manca quindi, sul versante degli attori e (come vedremo) su quello dei titoli dei film, la possibilità di un discorso più ampio che coinvolga la natura del *medium* e la sua funzione nell'universo tematico dello scrittore. Il catalogo documenta certamente la passione di *cinéophile* dello scrittore e l'ampiezza della sua informazione cinematografica, anche quando quest'ultima si basa su fonti secondarie (come avviene per una gran quantità di citazioni in *Finnegans Wake*).<sup>179</sup>

In molti casi, peraltro, l'inventario rimane allo stadio dell'ipotesi e si affida a una speciale collaborazione di lettori infinitamente pazienti, come si augurava lo stesso Joyce. Se infatti ogni pagina di *Finnegans Wake* sovrappone all'idea strutturale originaria una fitta rete di allusioni multiple incrociate fra loro che danno vita a un “*pollylogue*” (FW, 470, 9) potenzialmente infinito,<sup>180</sup> la ricchezza e la complessità dell'intrico è tale che i rimandi finiscono per andare ben oltre il quadro di volta in volta programmato dall'autore. Dobbiamo insomma tener conto della forza auto-produttiva di un testo che contiene migliaia di nomi e citazioni, e che proprio perciò innesca a ogni passo un gran numero di altri rinvii interni ed

---

<sup>178</sup> Sull'eguale importanza o non-importanza delle fonti joyciane, dai grandi libri ai banali inserti pubblicitari dei quotidiani che alla pari forniscono allo scrittore i frammenti verbali più eterogenei, si veda R.-J. Henkes, *On the Verge of the Wake: Joyce's Reading in Notebook VI.B.10* in “Joyce Studies Annual”, n. s., 5, 2011, p.127 e p. 130.

<sup>179</sup> Si pensi alla consultazione di periodici come “Boy's Cinema”, di cui Joyce possedeva almeno un esemplare (10 agosto 1929): si veda Th. E. Connolly, *The Personal Library of James Joyce. A Descriptive Bibliography*, cit., p. 86 e R. Ellmann, *James Joyce*, cit., p. 616.

<sup>180</sup> Il termine è presente anche in uno dei taccuini, con rinvio alla molteplicità delle voci nell'episodio ‘televisivo’ di Butt e Taff nel capitolo 11: “polylogue (broadcasters)”. Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, cit., p. 97 (VI.B.10 – 37). Si veda D. Hayman, *The “Wake” in Transit*, cit., pp. 158-159.

esterni, che si moltiplicano durante il corso della lettura grazie alla loro stessa molteplicità. L'infinita apertura dell'opera non garantisce automaticamente la pertinenza dei richiami,<sup>181</sup> che è variabile e dipende anche dal buon senso, dalla sensibilità e dalla competenza del lettore. Ed è semmai la tendenza delle allusioni a raggrupparsi in *clusters* piuttosto che l'apparizione di una singola occorrenza (si pensi ai titoli composti da una sola parola), a garantire la rilevanza del loro significato,<sup>182</sup> poiché ogni decifrazione ad ogni istante deve tener d'occhio anche il contesto. Ma il lettore, come ha ben detto Natan Halper:

“ [...] where everything is interwoven [...] never knows when some other body of material is suddenly going to be relevant. Willy-nilly, he will find himself, groping — like the rest of us — in an endless warehouse that is overcrowded with badly-sorted information”.<sup>183</sup>

Nel repertorio degli attori, innanzitutto, molti personaggi citati da Joyce appartengono al mondo del teatro, secondo un'osmosi fra i due ambiti che è alle origini stesse del cinema e sulla quale ritorneremo. Si pensi a Harry Relph detto Little Tich (agli inizi Little Tichborne), stella del

---

<sup>181</sup> In altri casi le coincidenze sono ovviamente casuali: nulla giustifica, per esempio, un rinvio ad Humphrey Bogart a partire dal nome del protagonista del romanzo, Humphrey Chimpden Earwicker. Si veda A. Glasheen, *Third Census of "Finnegans Wake". An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 121 e B. O Hehir, *The Name of Humphrey*, in "A Wake Newslitter", n. s., III, 5, October 1966, pp. 93-96.

<sup>182</sup> Per questo suggerimento di metodo si veda C. Brown – L. Knuth, *The Tenor and the Vehicle: A Study of the John McCormack / James Joyce Connection*, cit., pp. 9-10.

<sup>183</sup> N. Halper, *Being a Sommerfool (2)*, in "A Wake Newslitter", n. s., VIII, 1, February 1971, p. 4. Analoga diagnosi sul coinvolgimento del lettore e sul suo sforzo per controllare il materiale, speculare rispetto a quello dell'autore, si legge in D. Hayman, *The "Wake" in Transit*, cit., 1990, p. 55. Pagine illuminanti sulla crisi della *competence* in area joyciana si leggono in J. Derrida, *Ulysse gramophone. L'oui dire de Joyce*, in D. Ferrer, S. Kim, J.-M. Rabaté, Cl. Jacquet, L. Milesi, B. Brun, J. Derrida, *Genèse de Babel. Joyce et la création*, Études présentées par Cl. Jacquet, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1985, pp. 242-247.

*vaudeville* inglese del primo Novecento, che come altri colleghi si esibì anche davanti alla macchina da presa<sup>184</sup> e che Joyce ricorda con un doppio senso osceno (“**You try a little tich to the tissle of his tail**”) (FW, 465, 29-30).<sup>185</sup> Ma potremmo citare anche la grande attrice francese Réjane, già ammirata da Marcel Proust e interprete di tre film fra il 1911 e il 1920: “**Rejaneyjailey**” (FW, 64, 19), con allusione ad Anna Livia Plurabelle come *Regina Coeli* e insieme all’omonimo carcere di Roma.<sup>186</sup> E ugualmente l’americana Blanche Yurka, che al suo repertorio teatrale classico aggiunse qualche film girato per MGM, impersonando nel 1935 Madame De Farge al fianco di Ronald Colman in *A Tale of Two Cities* di Jack Conway: “**Rose Lankester and Blanche Yorke**” (FW, 485, 11), con allusione alla Guerra delle Due Rose.<sup>187</sup> Non deve essere dimenticata neppure l’irlandese Sara Allgood dell’Irish National Theatre Society, attiva sulle scene ma anche nel cinema britannico fino al suo trasferimento negli Stati Uniti nel 1940 (*Blackmail* e *Juno and the Paycock* diretti per British International da Alfred Hitchcock nel 1928 e nel 1930, il già citato *Lily of Killarney* nel 1934, *Lazybones* diretto per Real Art da Michael Powell nel 1935 e molti

---

<sup>184</sup> Un numero del *clown* fu filmato nel 1900 in occasione dell’Esposizione Universale di Parigi col titolo *Little Tich et ses Big Boots*, mediante il sistema di cinema sonoro Phono-Cinéma-Théâtre. Alla sua popolarità parigina accenna, nel 1928, il partecipe necrologio di J. B. Priestley, *Little Tich*, in Id., *The Balconinny and Other Essays*, London, Methuen & Co., 1929, p. 59.

<sup>185</sup> Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, Prefaced & Arranged by D. Hayman, New York & London, Garland Publishing Inc., 1978, p. 260 (VI.B.15 – 37): “a little tich of it”.

<sup>186</sup> Si veda W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, cit., p. 76 e A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 244.

<sup>187</sup> Si veda W. D. Jenkins, *Blanche Yurka*, in “A Wake Newslitter”, n. s., XIV, 6, December 1977, p. 99. “Lankester” allude probabilmente ad un’altra grande attrice di teatro, Elsa Lanchester, moglie di Charles Laughton e attiva anche nel cinema inglese e americano degli anni Trenta (ricordiamo solo *Bride of Frankenstein* di James Whale per Universal nel 1935). Il nome rimanda forse anche a sir Edwin Ray Lankester, famoso naturalista e divulgatore dell’evoluzionismo (ricordiamo *Science from an Easy Chair* del 1910).

altri film). Joyce la conosceva personalmente e segnala in una lettera l'annuncio di una sua lettura londinese di *Anna Livia Plurabelle* nel 1932,<sup>188</sup> evocandola anche in *Finnegans Wake*: “**she convorted him to the onesure allgood and he became a luderman**” (FW, 21, 29-30) e “**to Sara’s bridge good hunter and nine to meet her**” (FW, 567, 3-4).<sup>189</sup>

Gli attori del muto sono debitamente registrati, a cominciare dai più celebri: Rodolfo Valentino, citato ovviamente all'interno di una dichiarazione d'amore e confuso con San Valentino (“**valentine eyes**”, “**on the Ides of Valentino’s**”, “**The valiantine vaux**”, “**a linehall valentino**”) (FW, 20, 34; 289, 27-28; 439, 19; 458, 2);<sup>190</sup> Ivor Novello, presente per il suo nome di battesimo (“**Forivor**”, “**Up the rivor**”) (FW, 295, 2 e 312, 8-9) e quindi spesso sovrapposto a uno dei primi re norvegesi di Dublino,<sup>191</sup> ma presente anche come autore della canzone *Keep the Home Fires Burning* (“**chez where the log foyer’s burning!**”, “**keeping the home fires burning**”) (FW, 244, 12 e 474, 16-17);<sup>192</sup> Mary Pickford, citata in un elenco di chiese approfittando del suo nome mariano e ricordando il suo film del 1918 *Stella Maris* (diretto per Artcraft da Marshall Neilan) ma anche evocando i *nickelodeons*<sup>193</sup> e insieme il suo grande pubblico (“**S. Mary Stillamarries with Bride-and-Audeons-behind-Wardborg**”) (FW, 569, 10-11);<sup>194</sup> le due

---

<sup>188</sup> Si veda J. Joyce, *Letters*, cit., vol. III, p. 261 (lettera a Frank Budgen del 9 ottobre 1932),

<sup>189</sup> Qui con riferimento al Sara Bridge a Dublino. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 567.

<sup>190</sup> Cfr. RFW, 223, 32: “On the Ides of Valentine’s”.

<sup>191</sup> Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., pp. 139-140.

<sup>192</sup> Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 117 e p. 154

<sup>193</sup> Earwicker, nei panni di Adamo che dà i nomi alle cose, “**had put his own nickname on every toad, duck and herring**” (FW, 506, 1-2), con allusione a Tom, Dick e Harry.

<sup>194</sup> Cfr. RFW, 443, 7-8: “S. Mary Stillamarries with Bride-and-Audeons-behind-Wardborg”. Mary Pickford e Douglas Fairbanks, sposati dal 1920 al 1933 e co-fondatori della United Artists nel 1919 (insieme a Charlie Chaplin e David Wark

giovanissime sorelle Lillian e Dorothy Gish, protagoniste dei grandi film di David Wark Griffith e qui associate alle fanciulle che circondano Isabel (“**And gish! how they gushed away, the pennyfares, a whole school for scamper, with their sashes flying sish behind them, all the little pirlypettes! Issy-la-Chapelle!**”) (FW, 80, 33-36);<sup>195</sup> Pearl White, famosa *star* del primo *serial* americano *The Perils of Pauline*, girato da Louis Gasnier e Donald McKenzie per Pathé nel 1914 (“**perilwhitened passionpanting pugnoplangent intuitions**”) (FW, 394, 35-36). Incontriamo poi, in tre luoghi diversi del romanzo, le tre *stars* del *western* Noah Beery, Buck Jones e Tom Mix. Il primo è l’unico attore di *Finnegans Wake* ad avere l’onore di essere citato direttamente, senza deformazioni fonetiche o spostamenti di senso: padre del più noto Wallace e vero tipo di *heavy* nel *western* delle origini, si capisce che venga ricordato per il suo... peso (“**Noah Beery weighed stone thousand one when Hazel was a hen. Now her fat’s falling fast**”) (FW, 64, 33-34).<sup>196</sup> Il secondo è compreso nel catalogo dei bambini e dei regali offerti dalla gallina Anna Livia “**like Santa Claus**” (FW, 209, 23), ma sotto la sua maschera si si nasconde (in questa lista tutta irlandese)

---

Griffith), appaiono in un taccuino del 1925-1926 che cita probabilmente una foto pubblicitaria: “Mary Pickford on / balcony & Doug / legshow, whole / . . black garters / who saw her – / every body”. Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, cit., p. 27 (VI.B.13 – 51).

<sup>195</sup> Cfr. RFW, 64, 25-28: “And, gish, how they gushed away, the pennyfares, a whole school for scamper, with their sashes flying sish behind them, all the little pirlypettes! Issy-la-Chapelle!”. Si veda B. Benstock, *Americana in “Finnegans Wake”*, cit., p. 80 (anche per altre allusioni cinematografiche).

<sup>196</sup> “**When Hazel was a hen**” allude al fagiano della specie Hazel Hen ma anche, probabilmente, ad un’altra attrice: quella Hazel Dawn famosa interprete teatrale di operette fra il 1909 e la Grande Guerra, e ugualmente protagonista di qualche film per Famous Players-Lasky fra il 1914 e il 1916 (nel 1917 la Dawn girò *The Lone Wolf* per la regia e la produzione di Herbert Brenon, mentre ancora nel 1925 avrebbe partecipato a *A Cloudy Romance*, un film per William Fox di Lewis Seiler). “**Now her fat’s falling fast**” cita l’esordio della poesia di Henry Wadsworth Longfellow *Excelsior* (1841), “The shades of night were falling fast”, più volte parodiata a cominciare dalla versione di Alfred Edward Housman del 1882. L’originale era stato musicato per duetto di tenore e baritono dall’irlandese Michael William Balfe.

l'impresario teatrale di Dublino Frederick E. Buck Jones: “**a prodigal heart and fatted calves for Buck Jones, the pride of Clonliffe**” (FW, 210, 17-18).<sup>197</sup> Tom Mix compare invece ironicamente in un contesto marinaro evocato dalla canzone di Percy French *Has anybody ever been to Mick's Hotel* (“**whoever's gone to mix Hotel by the salt say water there's nix to nothing we can do for he's never again to sea**”) (FW 50, 34-35),<sup>198</sup> ma soprattutto come uno dei tre soldati che spiano Earwicker al parco, sovente e convenzionalmente chiamati Tom, Dick e Harry (“**three tommix, soldiers free**”) (FW, 58, 24).<sup>199</sup> Un'altra probabile allusione a Tom Mix (“**tumtim**”) evocato insieme a due colleghi del *western* nel periodo muto (Art Accord e Edward ‘Hoot’ Gibson), si legge in questo passaggio dedicato al potere della fede religiosa contrapposta alla scienza:

“**For if sciencium (what's what) can mute uns nought, 'a thought, abought the Great Sommboddy within the Omniboss, perhaps an artsaccord (hoot's hoot) might sing ums tumtim abutt the Little Newbuddies that ring his panch**” (FW, 415, 15-19).<sup>200</sup>

Joyce può anche citare più attori nello stesso frammento testuale, come in queste righe che alludono al Ryehouse Plot,<sup>201</sup> il complotto del 1663 per assassinare Charles II e il duca di York:

---

<sup>197</sup> Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 147. Buck Jones era proprietario di Clonliffe House.

<sup>198</sup> Cfr. RFW, 41, 12-13: “whoever's gone to Mix Hotel by the salt say water there's nix to nothing we can do for he's never again to sea”. La canzone di Percy French si apre con “Has anybody ever been to Mick's Hotel, / Mick's Hotel by the salt say water?” e il ritornello che chiude ogni strofa è “Never again for me”. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 50.

<sup>199</sup> Si veda ivi, p. 197 e p. 286. Qui si aggiunge un'eco della canzone elisabettiana *We be soldiers free*. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 92.

<sup>200</sup> Si veda E. J. Cronin, *Science ‘Bites the Dust’. An Analysis of FW: 415. 15-19*, in “A Wake Newslitter”, n. s., XV, 2, April 1978, pp. 24-27.

<sup>201</sup> Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 312.

“But old sporty, as endth lord, in ryehouse reigner, he nought feared crimp or cramp of shore sharks, plotsome to getsome. It was whol niet godthaab of errol Loritz off his Cape of Good Howthe and his trippertrice loretta lady, a maomette to his monetone” (FW, 312, 17-21).<sup>202</sup>

Qui gli indizi marinareschi si adattano bene alla storia del *sailor* e del *tailor* che si sta raccontando nel capitolo 11, ma anche all’atletico e piratesco profilo dei primi film di Erroll Flynn (mescolato qui all’irlandese Earl Lawrence di Howth).<sup>203</sup> E “reigner” potrebbe alludere a Luise Rainer, l’attrice austriaca rivelata da Max Reinhardt e vincitrice di due oscar a Hollywood nel 1936 (Robert Ziegler Leonard, *The Great Ziegfield*, MGM) e nel 1937 (Sidney Franklin, *The Good Earth*, MGM); mentre “Loretta”, che si avvicina al suo virile montone HCE come Maometto alla sua montagna,<sup>204</sup> rinvia alle frivole *lorettes* parigine<sup>205</sup> ma anche alla giovane Loretta Young, che negli anni Trenta lavora con Frank Capra, William Wellman, Frank Borzage, Cecil B. De Mille, John Ford, Allan Dwan. E la catena dei rinvii si dovrebbe allungare se catalogassimo tutte le occorrenze di “Lloyd” e di “Flynn” nel romanzo, osservando che il primo nome non si riferisce solo alla famosa compagnia assicurativa ma anche al grande maestro della *daredevil comedy* negli anni Venti, Harold Lloyd (almeno in un caso associato alla celluloide: “sailalloyd”, FW, 373, 4); e che il secondo non rimanda solo alla canzone *Father O’Flynn* già citata in

---

<sup>202</sup> Cfr. RFW, 240, 30-33: “But old sporty, as endth lord, in ryehouse reigner, he nought feared crimp or cramp of shore sharks, plotsome to getsome. It was whol niet godthaab of errol Loritz off his Cape of Good Howthe and his trippertrice, loretta lady, a maomette to his monetone”.

<sup>203</sup> Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 312.

<sup>204</sup> Cfr. anche FW, 418, 17: “So saida to Moyhammet and marhaba to your Mount!”.

<sup>205</sup> Come probabilmente in FW, 67, 33 (“Lupita Lorette”) e 359, 13-14 (“fitting tyres onto Danelope boys or fluttering flaus for laurettas”).



*Ulysses*<sup>206</sup> ma anche al protagonista di tanti film d'azione firmati da Michael Curtiz negli anni Trenta.

Altro esempio di cumulo onomastico, meno sicuramente decifrabile, è la pagina in cui Joyce evoca il suo incontro del giugno 1904 con Nora Barnacle che lavorava come cameriera al Finn's Hotel di Dublino, la fuga dei due amanti nell'ottobre verso Londra, Parigi, Zurigo, Trieste e Pola, la loro vita in comune fino al tardivo matrimonio celebrato nel 1931:

“With her banbax hoist from holder, zig for zag through pool and polder, cheap, cheap, cheap and Laughing Jack, all augurs scorenning, see the Bolche your pictures motion and Kitzy Kleinsuessmein eloping for that holm in Finn's Hotel Fiord, Nova Norening. Where they pulled down the kuddle and they made fray and if thee don't look homey, well, that Dook can eye Mae.

He goat a berth. And she cot a manege. And wohl's gorse mundom ganna wedst” (FW, 330, 21-29).<sup>207</sup>

La rievocazione è accompagnata da alcune canzoni<sup>208</sup> (quella irlandese di emigrazione *Off to Philadelphia in the Morning* composta a fine Ottocento da John Patterson,<sup>209</sup> la *nursery rhyme* settecentesca *Polly. Put the Kettle on* e il *negro spiritual* intitolato *All God's Chillun Got Wings*),<sup>210</sup> ma anche da qualche allusione cinematografica: come se

---

<sup>206</sup> Si veda A. Glasheen, *Third Census of "Finnegans Wake". An Index of the Characters and Their Roles*, cit., pp. 212-213 e M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 182.

<sup>207</sup> Cfr. RFW, 255, 1-7: “With her banbax hoist from holder, zig for zag through pool and polder, cheap, cheap, cheap and Laughing Jack, all augurs scorenning, see the Bolche your pictures motion and Kitzy Kleinsuessmein eloping for that holm in Finn's Hotel Fiord, Nova Norening. Where they pulled down the kuddle and they made fray and if thee don't look homey, well, that Dook can eye Mae”.

He goat a berth. And she cot a manege. And whoth's gorse mundum ganna wedst”.

<sup>208</sup> Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 130.

<sup>209</sup> “With my bundle on my shoulder, / There's no one could be bolder”.

<sup>210</sup> “I got a robe, you got a robe / All o' God's chillum got a robe”. Omonimo è il dramma di Eugene O'Neill nel 1924, mentre la canzone *All God's Chillun Got Rhythm*

l'avventura di James e Nora, al pari di quella di HCE e delle ragazze nel parco, diventasse il soggetto di un film in barba allo sdegnoso scetticismo dei borghesi che assistono alla scena (“**all augurs scoring**”).<sup>211</sup> Ma è l'indicazione dei film che si devono vedere, o meglio l'invito ai Bolscevichi a vedere i loro film (pensiamo all'incontro con Eisenstein), a suggerire qualche enigmatico profilo di attrice. Nascosta nel lessico scandinavo “**holm**” e “**Fiord**” come in altro luogo del romanzo (“**You going to haulm port haulm, toilermaster**”) (FW, 613, 31), c'è forse Brigitte Helm, l'attrice tedesca protagonista di *Metropolis* di Fritz Lang (UFA, 1926), de *L'Argent* di Marcel l'Herbier (Cinémondial, 1928), di tre film di Georg Wilhelm Pabst. E nel toponimo “**Nova Norening**”, che evoca l'antica Nova Zemlia e al tempo stesso Nora (Joyce pensa alle migrazioni dell'anitra selvatica o *barnacle goose*,<sup>212</sup> a Nora Helmer e a *Vildanden* dell'amato Ibsen),<sup>213</sup> traspare forse il nome dell'attrice inglese Nova Pilbeam: interprete hitchcockiana di *The Man Who Knew Too Much* (Gaumont-British, 1934) e protagonista di *Young and Innocent* (Gaumont-British, 1938). Più esplicito è il finale del passo, con il telone dello schermo dove l'occhio del pubblico può ammirare Mae West mentre il cognome della famosa attrice si nasconde nell'allusione alla morte (*to go west*)<sup>214</sup> che cita al tempo stesso il titolo di un film: *Go West, Young Man*, infatti, non è solo uno *slogan* ottocentesco apocrifamente attribuito al giornalista americano

---

di Walter Jurmann, Gus Kahn e Bronislau Kaper è stata scritta nel 1937 per il film dei Marx Brothers *A Day at the Races*, diretto da Sam Wood per MGM.

<sup>211</sup> L'accenno all'antica pratica divinatoria aggiunge “an ancient Roman dimension to this rejection of a formal marriage ceremony” (cfr. R. J. Schork, *Latin and Roman Culture in Joyce*, Gainesville, University Press of Florida, 1997, p. 100).

<sup>212</sup> Cfr. FW, 399, 10: “**barnacle gander**”.

<sup>213</sup> Cfr. J. Joyce, *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, cit., p. 14: “glorious name of Irish goose”.

<sup>214</sup> Sul tema, collegato alla mitologia egiziana, si veda M. L. Troy, *Mummeries of Resurrection. The Cycle of Osiris in “Finnegans Wake”*, cit., pp. 37-38. Per l'associazione mortuaria di *west* e *waste* si veda J. Gordon, “*Finnegans Wake*”: a Plot Summary, cit., p. 20.

Horace Greeley (come in “a noted house of the gonemost west”) (FW, 66, 32), ma anche una pellicola realizzata da Henry Hathaway per Paramount nel 1936 proprio con Mae West come protagonista (insieme a Warren William e Randolph Scott).<sup>215</sup>

Con questi attori, tuttavia, siamo passati dal periodo muto al periodo sonoro, che è anche quello maggiormente documentato nel romanzo e sempre con spiccata preferenza per il cinema americano.<sup>216</sup> Joyce cita altre affascinanti attrici apprezzandole per il loro fisico, come la cantante Dorothy Lamour (arrivata al successo in *The Jungle Princess*, diretto da William Thiele per Paramount nel 1936): “if that is what lamoor that of gentle breast rathe is intaken” (FW, 292, 1-2).<sup>217</sup> La bella Mary Astor, protagonista di una lunga carriera negli anni Venti e Trenta, appare in una battuta polemica del vecchio evangelista Matteo contro i colleghi Luca, Marco e Giovanni, associati come sempre alle contee irlandesi Leinster, Munster e Connaught.<sup>218</sup> E qui l’attrice, nota per la sua vita sentimentale piuttosto agitata, prende provocatoriamente il posto delle due province e dei due evangelisti proprio in nome della potenza sessuale femminile (*mona e con*): “The leinstrel boy to the wall is gone and there’s moreen astoreen for Monn and Conn” (FW, 528, 30-32).<sup>219</sup> Uguale strizzata

---

<sup>215</sup> Un film muto omonimo era stato firmato nel 1918 da Harry Beaumont e nel 1925 Buster Keaton aveva firmato *Go West* per MGM.

<sup>216</sup> Non appaiono riferimenti al cinema nel repertorio di S. B. Bird, *Some American Notes to “Finnegans Wake”*, cit., pp. 119-124.

<sup>217</sup> Con citazione dall’*Inferno* di Dante Alighieri (V, 100): “Amor, che al cor gentil ratto s’apprende”. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 292.

<sup>218</sup> Si veda J. Joyce, *Selected Letters*, cit., p. 297 (lettera da Parigi a Harriet Shaw Weaver del 12 ottobre 1923).

<sup>219</sup> “The leinstrel boy to the wall is gone and there’s moreen” cita l’incipit di una delle *Irish Melodies* (1807-1835) di Thomas Moore, *The Minstrel Boy* o *The Moreen*: “The Minstrel-boy to the war is gone”. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 160 e p. 193. Joyce possedeva una raccolta delle *Irish Melodies* con gli accompagnamenti musicali: si veda Th. E. Connolly, *The Personal Library of James Joyce. A Descriptive Bibliography*, cit., p. 42.

d'occhio è riservata ancora a Mae West (“**Look for me always at my west and I will think to dine**”) (FW, 457, 20-21),<sup>220</sup> mentre “**Maye Faye, she's la gaye this snaky woman!**” (FW, 20, 33) rimanda sì alla biblica Eva ma anche ad Alice Faye,<sup>221</sup> ammirata negli stessi anni da Raymond Queneau.<sup>222</sup> Qui e altrove (“**O I fay!**”, “**par my fay**”) (FW, 18, 35 e 292, 8) l'attrice sembra sovrapporsi a Fay Arthur, *vedette* del *music-hall* e ispiratrice di una famosa allusione erotica in *Ulysses*,<sup>223</sup> ma anche alla stessa ALP rappresentata dalla Liffey (“**Madama Lifay**”) (FW, 224, 29).<sup>224</sup> In altri casi ritroviamo proprio Alice Faye insieme ad altro famoso attore della Fox, Tyrone Power, che con lei ha interpretato nel 1938 il *musical* di Henry King *Alexander's Ragtime Band* (“**What tyronte power! Buy our fays!**”) (FW, 569, 35); e del resto il ritornello della famosa canzone che dà titolo al film,<sup>225</sup> composta da Irving Berlin nel 1911, è debitamente citato nel romanzo (“**He vows her to be his own honeylamb**”) (FW, 65, 7).

Il nome e il cognome di Tyrone Power (che ha lavorato molto anche con Loretta Young) offrono troppe possibilità associative per non essere

<sup>220</sup> Con riferimento all'*incipit* della canzone popolare *Drink to me only with thine eyes*, musicata fra Sette e Ottocento su di una poesia di Ben Jonson (*Song to Celia*, 1616): “Drink to me only with thine eyes, / And I will pledge with mine”. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 151.

<sup>221</sup> I fratelli William e Frank Fay furono fra i fondatori dell'Abbey Theater dublinese. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 569.

<sup>222</sup> Si veda R. Queneau, *Les Temps mêlés*, in Id., *Romans*, édition publiée sous la direction d'H. Godard, avec, pour ce volume, la collaboration de J.-Ph. Coen, J.-P. Longre, S. Meyer-Bagoly, G. Pestureau, E. Souchier et M. Velguth. Paris, Gallimard, 2002, vol. I (*Œuvres complètes*, II), pp. 1028-1030; Id., [*Alice Faye au Marigny*], in Id., *Appendices des “Tempes mêlés”*, ivi, pp. 1423-1429 e la nota inedita citata nelle *Notices, notes et variantes*, ivi, p. 1640.

<sup>223</sup> Si veda Id., *Ulysses*, cit., p. 555 e A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”*. *An Index of the Characters and Their Roles*, cit., pp. 16-17.

<sup>224</sup> Solo a Fay Arthur, legata ovviamente al tema arturiano, rimandano invece FW, 361, 2-3 (“**fairs fears stoops at nothing. And till Arthur comes againus [...]**”) e 621, 20 (“**Fy arthou!**”).

<sup>225</sup> “That's just the bestest band what am, oh, ma honey lamb / Come on along, come on along, let me take you by the hand”. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 93.

ampiamente sfruttati da Joyce, pur tenendo presente la parallela onomastica storico-geografica (la contea di Tyrone nell'Irlanda del Nord e l'eroe della guerra anti-inglese a fine Cinquecento, Hugh O'Neill Earl of Tyrone). Incontriamo il nome nel capitolo 3 (“enlisted in Tyron horse, the Irish whites”) (FW, 49, 7), incrociando una compagnia di cavalleria con il famoso film girato nel 1920 per William Fox dall'altro irlandese John Ford, *The Iron Horse* (ma anche con “horsepower”, ovviamente, come dimostrano le altre occorrenze del termine sempre associato alla virilità).<sup>226</sup> Ma lo incontriamo anche nel capitolo 9, quando Joyce presenta la coppia dei gemelli nei panni degli antichi romani Burrus e Caseous, associato al latino *tiro* come giovane inesperto ma anche al greco *τύρος*<sup>227</sup> ossia formaggio (“This in fact, just to show you, is Caseous, the brutherscutch or puir tyron”) (FW, 163, 8-9) e subito dopo al ferro (“tyrondynamon machine”) (FW, 163, 30). Tyrone è del resto ripetutamente anagrammato nel romanzo: compreso nella lista delle comodità di cui può disporre Shem nel capitolo 7, con rinvio alla canzone *My Love and Cottage near Rochelle*,<sup>228</sup> al personaggio del ladro gentiluomo Raffles inventato da Ernest William Hornung e al grande magazzino londinese Liberty<sup>229</sup> (“a roseschelle cottage by the sea for nothing for ever, a ladies tryon hosiery raffle at liberty”) (FW, 179, 32-33);<sup>230</sup> nascosto nel primo triumvirato durante le lezioni di storia romana impartite ai figli di Earwicker nel

---

<sup>226</sup> Si veda FW, 8, 36 con rinvio arturiano alla spada Excalibur (“Sexcaliber hrosspower”), 248, 21 con rinvio carrolliano al tricheco (“My bellys wain’s a twalf whulerusspower”), 387, 10-11 con rinvio swiftiano agli Yahoos (“the whole yaghoodurt sweepstakings and all the horsepowers”), 459, 32-33 (“while I become engaged with my first horsepower, masterthief of hearts”), 576, 25-26 (“perils behind swine and horsepower down to hungerford”).

<sup>227</sup> Si veda W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, cit., p. 124.

<sup>228</sup> Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 108.

<sup>229</sup> Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 179.

<sup>230</sup> Cfr. RFW, 142, 9-10: “a roseschelle cottage by the sea for nothing for ever, a ladies’ tryon hosiery raffle at liberty”.

capitolo 10 (“**the tryonforit of Oxthievious, Lapidous and Malthouse Anthem**”) (FW, 271, 5-6); insieme alla seconda prova dal sarto, nella storia del *sailor* e del *taylor* del capitolo 11 (“**So for the second tryon all the meeting of the acarras had it**”) (FW, 320, 18); collegato al cappello che Shaun mangia prima di rispondere (con ulteriori associazioni musicali)<sup>231</sup> all’undicesima domanda del suo interrogatorio nel capitolo 13 (“**taking at the same time, as his hunger got the bitter of him, a hearty bite out of the honeycomb of his Braham and Melosedible hat, tryone, tryon and triune**”) (FW, 422, 24-26);<sup>232</sup> riferito a Earwicker che come Noé nell’Arca incontra il segno divino dell’arcobaleno, alla fine del capitolo 16 e della terza parte, chiudendo uno dei grandi cicli temporali del romanzo (“**That’s his last tryon to march through the grand tryomphal arch**”) (FW, 590, 9-10).

Non mancano in *Finnegans Wake* attori drammatici di grande prestigio, come i fratelli John e Lionel Barrymore (“**Bower Moore**”) (FW, 24, 21),<sup>233</sup> non a caso associati ai due gemelli e al tempo stesso al grande David Garrick (“**And the twillingsons, ganymede, garrymore, turn in trot and trot**”) (FW, 583, 11-12). Lionel, presente per conto suo in un passo già citato (“**false liarnels**”) (FW, 241, 32), aveva interpretato il film di Kenneth S. Webb *Jim the Penman* (Whitman Bennett, 1921) ripresa dell’omonimo film del 1915 firmato da Edwin S. Porter per Famous Players: le due pellicole si ispiravano alla famosa commedia poliziesca *Jim the Penman* che nel 1886 sir Charles Young aveva dedicato al falsario vittoriano James Townsend Saward (specializzato nella falsificazione di firme negli

---

<sup>231</sup> Per il tenore John Braham, legato alla successiva citazione di Nelson, si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 37.

<sup>232</sup> Cfr. RFW, 328, 11-13: “taking at the same time, as his hunger got the bitter of him, a hearty bite out of the honeycomb of his Braham and Melo’s edible hat, tryone, tryon and triune”.

<sup>233</sup> Si veda A. T. Broes, *More People at the Wake*, in “A Wake Newslitter”, n. s., III, 6, December 1966, p. 126.

assegnì).<sup>234</sup> La sorella di Lionel e John, Ethel Barrymore, compare forse<sup>235</sup> nella descrizione di una *mise* femminile: “wearing a very ‘dressy’ affair, known as an ‘ethel’ of instep length and with a real fur” (FW, 166, 6-7),<sup>236</sup> e nel ricordo finale di “the Ondt and the Gracehoper” (FW, 414, 20-21),<sup>237</sup> la favola di Jean de La Fontaine narrata nel capitolo 13 e qui associata con lessico danese alla coppia nobili-contadini: “Owned or grazeheifer, ethel or bonding” (FW, 613, 36 – 614, 1).<sup>238</sup>

Più marcata è tuttavia la presenza di attori comici (abbiamo già incontrato Charlie Chase e Harold Lloyd), giustificata dal tono fondamentalmente farsesco di *Finnegans Wake*.<sup>239</sup> Stan Laurel e Oliver

---

<sup>234</sup> Il titolo anticipa ovviamente il personaggio “Shem the Penman” (FW, 125, 23), controfigura di Jim Joyce in *Finnegans Wake*. Cfr. RFW, 99, 23-24: “Shem [...] the Penman”. Si veda, invece, J. S. Atherton, *The Books at the Wake. A Study of Literary Allusions in James Joyce’s “Finnegans Wake”*, New York, The Viking Press, 1959, p. 152, pp. 245-246 e p. 290.

<sup>235</sup> Per l’ipotesi alternativa di un’allusione a Ethel Moorhead, editrice della rivista “This Quarter” che pubblicò nel 1925-1926 frammenti di *Work in Progress*, si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 200. Cfr. anche FW, 31, 17-18 con rinvio al termine che indica l’erede di una nobile famiglia e un’allusione ai primi coloni inglesi in Irlanda nelle contee di Leix e Offaly a metà Cinquecento (“Michael, etheling lord of Leix and Offaly”), 78, 4 con rinvio al fiume dell’oblio (“lethelulled between explosion and reexplosion”), 88, 22 con rinvio al nome di un re Sassone (“Ethelwulf”), 186, 29-30 con rinvio all’ebraico *beth El* che designa un luogo di devozione (“under a hideful between the rival doors of warm bethels of worship”). Cfr. RFW, 62, 18-19: “lethelulled [...] between explosion and reexplosion”. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 31, p. 88 e p. 186.

<sup>236</sup> Cfr. RFW, 132, 9-11: “wearing a very ‘dressy’ affair, known as an ‘ethel’, of instep length and with a real fur”.

<sup>237</sup> Cfr. RFW, 322, 4: “The Ondt and the Gracehoper”.

<sup>238</sup> Per il rinvio a “ædel” e “bonde” si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 614.

<sup>239</sup> Nella raccolta di quattro saggi dedicati al romanzo che avrebbe dovuto seguire *Our Exagmination Roud his Factification for Incamination of Work in Progress*, uno doveva essere dedicato a “the humour” (cfr. J. Joyce, *Letters*, cit., vol. I, p. 281 (lettera a Harriet Shaw Weaver del 28 maggio 1929). Si veda anche W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, cit., pp. 19-20 e Ph. Kitcher, *Collideorscape: “Finnegans Wake” in the Large and in the Small*, in “Joyce Studies Annual”, n. s., 3, 2009, p. 194 e p. 208. Per una dichiarazione analoga dell’autore a proposito di *Ulysses* si veda A. Power, *Conversations with James Joyce*, cit., p. 89: “Ulysses is

Hardy compaiono almeno una volta, fra le sfumature di verde a cui si riducono tutti i colori in una variante irlandese della teoria berkeleyana della visione (“**laurel leaves**” e **olive lentil**”) (FW, 612, 5 e 10); e probabilmente l’espressione che indica l’ubriaco fradicio dopo una serie di liquori tracannati in diversi *pub* (“**blotto after divers tots of hell fire, red biddy, bull dog, blue ruin and creeping jenny, Eglandine’s choicest herbage**”) (FW, 39, 33-35)<sup>240</sup> fa riferimento al famoso cortometraggio *Blotto*, girato dalla coppia nel 1930 per Hal Roach e dedicato appunto al consumo di alcolici in tempo di proibizionismo. “**With your dumpsey diddely dumpsey die, fiddleley fa. Diavoloh!**” (FW, 466, 26-27) si riferisce invece direttamente a *Fra Diavolo* di Daniel Auber (1830), non al film omonimo di Laurel e Hardy tratto da quell’operetta nel 1933.<sup>241</sup> E in modo analogo le varie allusioni all’opera composta dall’irlandese Michael W. Balfe nel 1843 *The Bohemian Girl*, “**The Bo’ Girl**”, “**Bohemeand lips**”, “**the lily of Bohemey**”) (FW, 32, 35 e 170, 10 e 246, 18) non sembrano rimandare all’omonimo film che i due comici girano nel 1935.<sup>242</sup> Più consistenti sono le tracce dei Marx Brothers. Quando nel museo Wellington del capitolo 1 si allude all’operazione escrementizia dei “**three lipoleum boyne gouching down in the living detch**” (FW, 8, 21-22), pensiamo infatti al drammatico passaggio della Beresina e al maresciallo Emmanuel

---

fundamentally a humourous work, and when all this present critical confusion about it has died down, people will see it for what it is”.

<sup>240</sup> “**creeping jenny**” è ovviamente un termine botanico ma rinvia anche alla cavalla della canzone popolare *Creeping Jane*. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 89.

<sup>241</sup> Il film è noto anche come *The Devil’s Brother*, con la regia di Hal Roach (anche produttore) e Charles Rogers.

<sup>242</sup> Il film ha la regia di James W. Horne e Charles Rogers per Hal Roach. Per le allusioni alla canzone *Then you’ll remember me*, nell’opera di Balfe, si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., *passim*.



de Grouchy;<sup>243</sup> ma pensiamo anche ai tre soldati che spiano Earwicker nel parco e ai tre fratelli Marx, in particolare al loro *leader* Groucho (che ricompare anche in “**Grouscious me and scarab my sahu!**”) (FW, 415, 25).<sup>244</sup> E quando Joyce scrive “**marx my word [...] and remarxing in languidoily**” (FW, 83, 10 e 15)<sup>245</sup> o “**with his Marx and their groups**” (FW, 365, 20), non rinvia semplicemente all’autore di *Das Kapital* ma anche al trio di *performers*; tanto più che “**languidoily**” allude sì alla *langue d’oïl* in armonia con una precedente parentesi di parodia linguistica, ma anche ad altra identità nel mondo dello spettacolo: la già citata compagnia di Richard D’Oyly Carte che metteva in scena le operette di Gilbert e Sullivan. E indiscutibile, oltre che provocatoria in una pagina dedicata al timore di rompere il preservativo durante il coito, è l’apparizione di Gracie Fields,<sup>246</sup> famosa attrice e cantante del teatro di varietà inglese durante gli anni Venti e Trenta, protagonista di parecchi film di successo girati in Inghilterra fra il 1931 e il 1937:

“**Goeasyosey, for the grace of the fields, or hooley pooley, cuppy, we’ll both be bye and by caught in the slips for fear he’d tyre and burst his dunlops and waker her bornybarnies making his boobybabies**” (FW, 584, 11-14).<sup>247</sup>

---

<sup>243</sup> Ma anche alla responsabilità di Grouchy nella disfatta di Waterloo. Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 111.

<sup>244</sup> Con riferimento al gallo cedrone e al sacro scarabeo egiziano (si veda M. L. Troy, *Mummeries of Resurrection. The Cycle of Osiris in “Finnegans Wake”*, cit., pp. 81-82), ma anche al termine *sahu* che nell’antica teologia egiziana indica il corpo sottile o veicolo dell’anima (si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 415).

<sup>245</sup> Cfr. RFW, 66, 21 e 26-27: “marx my word [...] remarxing in languidoily”.

<sup>246</sup> I film della Fields erano girati negli studi Ealing, costruiti nel 1929 dalla Associated Talking Pictures del regista teatrale Basil Dean e diretti dallo stesso Dean, da Maurice Elvey, Graham Cutts e Montague Banks (quest’ultimo, attore e regista italo-americano noto come Monty Banks, avrebbe sposato la Fields nel 1940).

<sup>247</sup> Cfr. RFW, 455, 2-5: “Goeasyosey, for the grace of the fields, or, hooley pooley, cuppy, we’ll both be bye and by caught in the slips for fear he’d tyre and burst his dunlops and waken her bornybarnies making his boobybabies”. Il passo di FW, 583, 26 – 584, 22 descrive il coito di HCE e ALP come una partita di cricket, con una fitta

Ci sono infine molti casi incerti, che trasformano la catalogazione (come dicevamo) in un esercizio aperto e in ampia misura ipotetico. Nelle parole “**our kingable khan**” (FW, 32, 2), per esempio, non si può escludere (ma neanche accertare) un’allusione a Clark Gable, notoriamente soprannominato “The King”. E quando una signora mormora qualcosa, come il suggeritore a teatro, “**half in stage of whisper to her confidante glass, while recouping her cartweel chapot**” (FW, 59, 4-6), il rinvio evoca contemporaneamente lo scrittore James Fenimore Cooper (come in FW, 439, 12: “**Cooper Funnymore**”)<sup>248</sup> e l’attore Gary Cooper, a meno che non si voglia pensare a Jackie Cooper. Allo stesso modo è difficile segnalare la presenza dei famosi protagonisti dei *musicals* RKO degli anni Trenta, Fred Astaire e Ginger Rogers, se si esclude un’occorrenza (“**three bedrooms upstairs, of which one with fireplace**”) (FW, 362, 33-34) che sembra evocare piuttosto la coppia Fred e Adèle Astaire, già famosa in teatro prima del successo cinematografico del fratello. La parola *ginger* (e derivati) è una delle più frequenti nel romanzo ma non rinvia direttamente all’attrice,<sup>249</sup> al pari del termine *roger* impiegato quasi sempre

---

trama di termini tecnici e nomi di giocatori famosi fra Otto e Novecento come William Gilbert Grace, Edward Pooley e Charles E. Dunlop. Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 80, p. 109 e p. 237. Per una lista completa si veda R. Malings, *Cricketers at the Wake*, in “James Joyce Quarterly”, 4, Summer 1970, pp. 333-349.

<sup>248</sup> Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.5 – VI.B.8*, cit., p. 16 (VI.B.5 – 29): “Mr funnymore Cooper my godfather”, riferito alla sigla di Shaun.

<sup>249</sup> Per altre occorrenze (e altre interpretazioni) si veda G. Lernout, *Dutch in “Finnegans Wake”*, in “James Joyce Quarterly”, 23, Fall 1985, p. 46; C. Brown Knuth, *Brockendootsch and the Case of Ginger*, in “A Finnegans Wake Circular”, 2, 3, Spring 1987, pp. 49-55; G. Leernout, ‘*God Bless your Ginger*’, ivi, 3, 1, Autumn 1987, pp. 1-6. Cfr. anche J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.21 – VI.B.24*, cit., p. 382 (VI.B.24 – 97): “ginger for pluck”.

nell'accezione *slang* di membro sessuale maschile.<sup>250</sup> In un caso, semmai, “jolly roger” ovvero la tradizionale bandiera dei pirati sembra evocare Will Rogers, altro famoso attore di cinema qui incrociato con un personaggio swiftiano,<sup>251</sup> col nome di Lawrence Sterne e con la canzone di Percy French<sup>252</sup> *Are Ye Right There Michael, Are Ye Right?* (il passo riguarda precisamente gli incroci linguistici al limite del *lapsus*):

“Will whatever will be written in lappish language with inbursts of Maggyer always seem semposed, black looking white and white guarding black, in that siamixed twoatalk used twixt stern swift and jolly roger? Will it bright upon us, nightle, and we plunging to our plight?” (FW, 66, 18-22).<sup>253</sup>

E tuttavia la catena dei rinvii onomastici prosegue in altra direzione, anzi in più direzioni contemporaneamente, quando Joyce nel capitolo 3 si sofferma sul tema di Earwicker con le due ragazze a Phoenix Park, l'antico *topos* del vecchio innamorato con i capelli bianchi:

“There are 29 sweet reasons why blossomtime's the best. Elders fall for green almonds when they're raised on bruised stone root ginger though it winters on their heads as if auctumned round their waistbands” (FW, 64, 36 – 65, 2).<sup>254</sup>

---

<sup>250</sup> Per i riferimenti, invece, al gioco infantile “Old Roger” si veda M. P. Worthington, “Old Roger”: *Death and Rebirth*, in “A Wake Newslitter”, n. s., IV, 6, December 1967, pp. 121-122.

<sup>251</sup> Per Jonathan Swift e il suo segretario Roger Cox si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 246.

<sup>252</sup> Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 93.

<sup>253</sup> Sottolineature nostre. Cfr. RFW, 53, 16-19: “Will whatever will be written in lappish language with inbursts of maggyer always seem semposed, black looking white and white guarding black, in that siamixed twoatalk used twixt stern swift and jolly roger? Will it bright upon us, nightle, and we plunging to our plight?”.

<sup>254</sup> Cfr. RFW, 52, 9-12: “There are twenty-nine sweet reasons why Blossomtime's the best. Elders fall for green almonds when they're raised on bruised stone root ginger though it winters on their heads as if auctumned round their waistbands”.

Anche in questo caso il rinvio a Ginger (Rogers) è aleatorio, poiché troppo tarda è la data di un suo film che offre peraltro un parallelo rispetto all'episodio di Earwicker: pensiamo a *Fifth Avenue Girl* di Gregory La Cava (RKO, 1939), storia di un vecchio milionario deluso dalla famiglia che in primavera (“**blossomtime**”) va nel parco a guardare i primi germogli come gli consiglia il maggiordomo (“You mean you can actually see the buds bud?”), incontra una giovane disoccupata e l’assume per recitare la parte della sua innamorata di fronte agli scandalizzati familiari. Ma il gioco delle allusioni può ripartire poiché, come nota Tindall, “the movies (including *Blossom Time* and *Way Down East*) provide parallel”.<sup>255</sup> Questi due film infatti, con opposta simmetria e nel registro melodrammatico, narrano la storia di una donna che passa da un uomo all’altro, come Earwicker (nel registro comico) si divide fra le due ragazze nel parco. *Blossom Time*,<sup>256</sup> girato nel 1934 da Paul L. Stein per la British International Pictures, mette in scena Franz Schubert che rinuncia alla donna amata per cederla a un giovane ufficiale; *Way Down East*, firmato da David Wark Griffith nel 1920 per United Artists, racconta di Anna Moore abbandonata dall’amante e dopo mille peripezie sposata dal giovane David Bartlett. L’allusione joyciana è arricchita dal rinvio a due popolari canzoni:

“He vows her to be his own honeylamb, swears they will be papa pals, by Sam, and share good times way down west in a guaranteed happy lovenest when May moon she shines and they twit twinkle all the night, combing the comet’s tail up right and shooting popguns at the stars” (FW, 65, 7-11).<sup>257</sup>

---

<sup>255</sup> Cfr. W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, cit., p. 76.

<sup>256</sup> Non va però dimenticato il *musical* di Sigmund Romberg *Blossom Time*, prodotto a Broadway nel 1921 adattando musiche schubertiane, e neppure la canzone popolare *Blossom Time* trascritta da Mary Mapes Dodge e pubblicata nella raccolta del 1871 *Songs of Home*. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 93.

<sup>257</sup> “**when May moon she shines**” rinvia alla canzone popolare *The Moon Shines Brightly* e insieme a *The Young May Moon* di Thomas Moore (dalle *Irish Melodies*). “**Way down west in a guaranteed happy lovenest**” rimanda invece alla canzone scritta

Queste considerazioni, lo si vede, trasformano ormai il catalogo degli attori in un catalogo di film ed è forse in questo campo che *Finnegans Wake* offre qualche sorpresa per gli appassionati di cinema.

### 6. *I film*

Anche in questo campo il grado di certezza nell'identificazione dei materiali citati da Joyce è molto variabile, come dimostrano i titoli dei film suggeriti nei paragrafi precedenti. Una difficoltà aggiuntiva è poi la natura ibrida del cinema, che non parte quasi mai da una sceneggiatura originale ma adatta storie già raccontate dalla letteratura o messe in scena a teatro, quello serio degli scrittori e quello leggero o musicale di Broadway.<sup>258</sup> La citazione può dunque riferirsi alle fonti primarie e non al film corrispondente, conosciuto per via diretta o indiretta: come il rinvio a *The Prince and the Pauper* di Mark Twain (“his prince of the apauper’s pride” (FW, 422, 15) che certo non è collegato all’omonimo film Warner di William Keighley del 1937 con Errol Flynn; o i riferimenti alla guerra di Crimea, fondamentali per l’episodio di Buckley e del generale russo, che alludono ovviamente al classico poemetto di Alfred Tennyson (“the charge of a light barricade”) (FW, 349, 10) e non al film Warner di Michael Curtiz *The Charge of the Light Brigade* (1938) con lo stesso Erroll Flynn e Olivia de Havilland. Non si può mai escludere, tuttavia, il processo inverso e un

---

nel 1919 da J. Keirn Brennan e Ernest R. Ball *Let the Rest of the World Go By* (“We’ll build a sweet little nest, somewhere out in the West”). Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 93..

<sup>258</sup> Fra la vasta letteratura critica sugli adattamenti hollywoodiani si può vedere E. Kyle Dawson, *Corporate Fictions: Film Adaptation and Authorship in the Classical Hollywood Era*, Ann Arbor (Michigan), ProQuest Information and Learning Company, 2008 e (sul tema più specifico degli adattamenti teatrali) D. Fried, *Hollywood Convention and Film Adaptation*, in “Theatre Journal”, 39, October 1987, pp. 294-306.

ricordo di Pierre Souvestre (“**souwester [...] souwest**”) (FW, 85, 34 e 447, 21) non impedisce l’ipotesi che Joyce conoscesse *Fantomas*, lanciato da Souvestre e Marcel Allain nel 1911, anche attraverso la mediazione cinematografica di Louis Feuillade per Gaumont (1913-1914).

In molti casi, anzi, il cinema offre una via preferenziale. Nell’ambito del periodo muto per esempio, “**birth of an otion**” (FW, 309, 12)<sup>259</sup> rinvia senza dubbio a *The Birth of a Nation* di David Wark Griffith (Epoch Producing Corporation, 1915) e parecchie altre sono le allusioni griffithiane nel romanzo<sup>260</sup> ma anche nei taccuini.<sup>261</sup> “**Sylvia Silence, the girl detective**” (FW, 61, 1) allude a Valerie Drew, protagonista di un *serial* d’avventure pubblicato in una rivista inglese per ragazze degli anni Venti e

---

<sup>259</sup> Altre occorrenze, in apparenza analoghe, rinviano invece all’ambito politico: FW, 365, 27 (“**No mum has the rod to pud a stub to the lurch of amotion**”) allude alla famosa frase di un discorso tenuto da Charles Stewart Parnell nel 1885 (“No man has the right to fix the boundary of the march of a nation”) e nello stesso tempo dichiara che la donna è priva di pene; mentre FW, 426, 20-21 (“**the ghost of an ocean’s**”) cita *The Guest of the Nation*, il racconto che dà titolo alla raccolta di Frank O’Connor pubblicata nel 1931. Cfr. RFW, 331, 11: “the ghost of an ocean”. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 365 e p. 426.

<sup>260</sup> Il titolo del cortometraggio *A Corner in Wheat*, girato dallo stesso Griffith per la Biograph nel 1909, è forse nascosto in “**the fields of heat and yields of wheat where corngold Ysit?**” (FW, 75, 10-11), con ulteriore riferimento a Erich Wolfgang Korngold: il grande compositore di musica per film, attivo alla Warner fra il 1935 e il 1947 (colonne sonore per titoli di Michael Curtiz, Frank Borzage, William Keighley, William Dieterle e altri). Si veda J. Blish, *Formal Music at the Wake – Part I*, in “A Wake Newsletter”, n. s., VII, 2, April 1970, p. 22.

<sup>261</sup> L’appunto “Cinema take your hat away / Volta” si riferisce ai cappelli femminili di grandi dimensioni che ostacolavano la visione dello spettacolo nelle sale del primissimo Novecento (come quelle del Volta a Dublino). Ma è ben probabile che Joyce pensi anche al cortometraggio *Those Awful Hats*, girato da Griffith per la Biograph nel 1909 e dedicato a ridicolizzare questo fenomeno. Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, cit., p. 270 (VI.B.12 – 89). Il tema del cappello è peraltro un *Leitmotiv* del romanzo: cfr. FW, 322, 1-8 (“**Take off thath white hat [...] Tick off that whilehot [...] Tape oaf that saw foul**”), 607, 3 (“**Teak off that wise head!**”), 623,9 (“**Remember to take off your white hat**”). Si veda W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, London, Thames and Hudson, 1969, p. 207, che rimanda a una canzone del *music-hall* intitolata *Take off that white hat*.

Trenta<sup>262</sup> ma anche a un *serial* cinematografico girato nel 1915 da James W. Horne per la Kalem Company, *The Girl Detective* appunto. E l'illustre figura di Ernst Lubitsch è certo presente con il film storico *Madame Dubarry* (Union-UFA, 1919) che ammicca dietro la famosa marca americana di cosmetici DuBarry,<sup>263</sup> quando Isabel si immagina *star* del cinema<sup>264</sup> e cura dunque il suo *maquillage* ricoprendosi il volto (o il sedere) di Pond's Vanishing Cream<sup>265</sup> (“**being turned a star I'll dubeurry my two fescs under Pouts Vanisha Creme**”) (FW, 461, 1-3); ma anche con la commedia egiziana *Die Augen der Mumie Ma* (Union-UFA, 1918),<sup>266</sup> che fa capolino da una delle parodie joyciane della frase di Edgar Quinet sul tempo che travolge gli imperi:

“**those danceadeils and cancanzanies have come stimmering down for our begayment through the bedeafdom of po's taeorns, the obcecity of pa's teapucs, as lithe and limbfree limber as when momie mummmed at ma**” (FW, 236, 28-32).<sup>267</sup>

---

<sup>262</sup> Si tratta di “The Schoolgirls' Weekly”. Joyce possedeva un esemplare (27 luglio 1929) dell'analoga rivista “The Schoolgirls' Own”, pubblicazione strettamente legata alla precedente. Si veda Th. E. Connolly, *The Personal Library of James Joyce. A Descriptive Bibliography*, cit., p. 87.

<sup>263</sup> Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 461.

<sup>264</sup> Analogamente, in una versione poi abbandonata del mito di Tristano e Isotta, quando gli amanti appaiono come attori sulla ribalta: “[...] the lamplights of lovers in the Beyond. Up they gazed, skyward to stardom [...]” (cfr. J. Joyce, *A First-Draft Version of “Finnegans Wake”*, cit., p. 210). Per l'incrocio di questa pagina con la *Salomè* di Jules Laforgue, attraverso la probabile mediazione di Ezra Pound, si veda D. Hayman, *The “Wake” in Transit*, cit., pp. 79-92 e pp. 96-105.

<sup>265</sup> Questa crema cosmetica americana era di moda negli anni Dieci e Venti. Cfr. J. Gordon, *“Finnegans Wake”: a Plot Summary*, cit., p. 11: ““Pond's” because Issy is at times Narcissus, vanishing in the pond”.

<sup>266</sup> Meno probabile ci sembra l'ipotesi di un'allusione al titolo di *Song of Momus to Mars*, musicata da William Boyce sul testo del *Secular Masque* di John Dryden: si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 115 e p. 202.

<sup>267</sup> Citiamo una versione manoscritta precedente: “those danceadeils and cancanzanies have come stummering down for our begayment through the bedeafdom of po's greats, the obcecity of pa's teapuc's, as lithe and limb free limber as when momie played at ma” (cfr. C. Hart, *Structure and Motif in “Finnegans Wake”*, cit., p. 190). L'ambientazione del film ha probabilmente dato lo spunto per i nomi degli Dei pseudo-egiziani nella pagina successiva (si veda FW, 237, 26-31). La frase di Quinet

È anche probabile che Joyce pensi al melodramma di Frank Borzage *Humoresque* (Cosmopolitan, 1920), tratto da una novella di Fannie Hurst con la sua storia di un giovane violinista nel quartiere ebraico di New York che parte per la guerra, quando nel capitolo 3 racconta la scomparsa di Hosty, musicista *alter ego* di Earwicker e autore della ballata a lui dedicata (con allusioni a Niccolò Paganini, a Val Vousden<sup>268</sup> e ovviamente alla famosa aria di Antonin Dvorak):

“disappeared [...] from the souface of this earth [...] so entirely spoorlessly [...] as to tickle the speculative to all but opine (since the Levey who might have been Langley may have really been a redivivus of paganinism or a volunteer Vousden) that the hobo (who possessed a large amount of the humoresque) had transtuled his funster’s latitat to its finsterest interrimost” (FW, 50, 8-17).

Ed è altrettanto verosimile che Joyce si riferisca al film di Eisenstein *Bronenosets Potemkine* (Goskino, 1925), non all’uomo politico russo Grigori Aleksandrovitch Potemkin, quando evoca il nome a proposito di Buckley e del generale russo (“The bookley with the rusin’s hat is Patomkin”) (FW, 290, n. 7, 1)<sup>269</sup> o altrove (“It is ne not him what foots like

---

proviene dalla *Introduction à la philosophie de l’histoire de l’humanité* (1825), ma Joyce la legge nel manuale di Léon Metchnikoff *La civilisation et les grands fleuves historiques* (Paris, Hachette, 1889), trascrivendola una volta letteralmente e ripetutamente parodiandola in altri luoghi del romanzo. Si veda J. S. Atherton, *The Books at the Wake. A Study of Literary Allusions in James Joyce’s “Finnegans Wake”*, cit., pp. 34-35; C. Hart, *Structure and Motif in “Finnegans Wake”*, cit., pp. 182-200 e I. Landuyt – G. Lernout, *Joyce’s Sources: “Les grands fleuves historiques”*, in “Joyce Studies Annual”, 6, 1995, pp. 99-138.

<sup>268</sup> L’allusione è all’attore irlandese dell’Ottocento Valentine Vousden, ma più probabilmente al nome d’arte (Val Vousden) di William Francis Maher MacNevin, altro attore di teatro irlandese coetaneo di Joyce, attivo al principio del secolo. Van Vousden ebbe una parte anche nel film *Irish Destiny*, il primo film dedicato alla guerra civile irlandese, prodotto da Isaac Eppel a Dublino nel 1926 per la regia di George Dewhurst. Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 299.

<sup>269</sup> Cfr. RFW, 224, n. 7, 1: “The bookley with the rushin’s hat is Patomkin”.



a glove, shoehandschiner Pad Podomkin”) (FW, 333, 3-4). Così come il generico riferimento burlesco, anglo-italiano, all’Arca di Noè (“Ark!? Noh?!”) (FW, 244, 26)<sup>270</sup> è connotato cinematograficamente in una lettera di Isabel a Shaun, dove l’allusione biblica all’imbarcazione (e a *Genesi*, 1, 2) si accompagna al suggerimento di un film preciso (molto probabilmente il *colossal* Warner *Noah’s Ark*, girato da Michael Curtiz nel 1928): “I know you know who sends it, presents that please, mercy, on the face of the waters like that film obote” (FW, 458, 15-16).<sup>271</sup> Infine, quando una pagina del romanzo evoca la guerra civile americana insieme a molte altre guerre, citando la popolare canzone scritta nel 1864 da George F. Root per i prigionieri dell’Unione *Tramp, Tramp, Tramp, the Boys Are Marching*<sup>272</sup> (“began to ramp, ramp, ramp, the boys are parching”) (FW, 78, 22-22),<sup>273</sup> non si può escludere un’allusione al primo lungometraggio prodotto e interpretato da Harry Langdon (diretto da Harry Edwards con la collaborazione di Frank Capra) *Tramp, Tramp, Tramp* del 1925.<sup>274</sup>

Nel repertorio sonoro, oltre ai titoli già ricordati, *Finnegans Wake* evoca sicuramente il film prodotto e diretto da Cecil B. De Mille per MGM

<sup>270</sup> Il tema dell’Arca è legato a quello dell’arcobaleno e insieme a quello fondamentale del rapporto fra il vecchio padre Earwicker e la giovane figlia Isabel. Si veda D. Hayman, *The “Wake” in Transit*, cit., pp. 109-110.

<sup>271</sup> L’allusione è anche all’incipit di *As a Beam O’ver the Face of the Waters May Glow*, una delle *Irish Melodies* di Thomas Moore. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 151 e p. 211. Per altre occorrenze si veda FW, 382, 9 (“out of a Noah’s ark”) e 388, 18-19 (“the Frankish float of Noahsdobahs”). Cfr. RFW, 301, 17: “the Frankish float of Noahsdovahs”.

<sup>272</sup> Si veda B. Benstock, *Americana in “Finnegans Wake”*, cit., pp. 66-68.

<sup>273</sup> Altre citazioni sono in FW, 246, 22-23 (“And vamp, vamp, vamp, the girls are merchand”) 343, 4-6 (“camp camp camp to Saint Sepulchre’s march [...] with the boys all marshalled”) e 534, 6 (“It’s the damp damp damp”). Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 117, p. 133 e p. 161.

<sup>274</sup> Aggiungiamo una nota dei taccuini (“Tiger Lily”) riferita al personaggio di *Peter Pan* di James Matthew Barrie, ma probabilmente ispirata dalla visione della fortunata versione cinematografica di Herbert Brenon (Paramount, 1924), con Anna May Wong nel ruolo di Tiger Lily. Cfr. J. Joyce, *“Finnegans Wake”. A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.5 – VI.B.8*, cit., p. 56 (VI.B.5 – 108). Il taccuino è datato 1924.

*Madame Satan* (1930), con riferimento a Earwicker che spia le due ragazze mentre urinano nel parco ed è a sua volta spiato da tre *peeping Toms*,<sup>275</sup> trasformandosi il suo peccato in un affare di famiglia (e un bel palindromo)<sup>276</sup> fra *Mammy and Daddy*: “This liggy piggy wanted to go to the jampot. And this leggy peggy spelt pea. And these lucky puckers played at pooping tooletom. Ma’s da. Da’s ma. Madas Sadam” (FW, 496, 18-21).<sup>277</sup> Allo stesso modo il titolo *The Man in Possession* (“Letting on she didn’t care, sina feza, me absantee, him man in passession, the proxenete!”) (FW, 198, 16-17) rimanda sì all’originaria commedia di Henry Marsh Harwood (insieme al famoso romanzo *The Absentee* di Maria Edgeworth, 1812), ma anche all’omonimo film MGM uscito nel 1931 con Robert Montgomery e regia di Sam Wood, tanto più che Joyce provvede a citare (con qualche allusione alla trama) anche il più noto *remake* MGM girato nel 1937 da Woody Strong Van Dyke II col titolo *Personal Property* per l’interpretazione di Jean Harlow e Robert Taylor:

“I am ever incalpable, where release of prisonal properly is concerned, of unlifting upfallen girls wherein dangered from them in thereopen out of unadulteratous bowery, with those hinting influences from angelsexonism” (FW, 363, 32-35).

Se in uno dei taccuini troviamo l’appunto “S carface”,<sup>278</sup> con possibile rinvio al famoso film *Scarface, Shame of a Nation* diretto nel

---

<sup>275</sup> Per una versione relativamente trasparente, sia pure in chiave difensiva, del peccato di Earwicker si veda Id., *A First-Draft Version of “Finnegans Wake”*, cit., p. 63.

<sup>276</sup> Si veda W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, cit., p. 263.

<sup>277</sup> Cfr. RFW, 385, 24-26: “This liggy piggy wanted to go to the jampot. And this leggy peggy spelt pea. And threesse lucky puckers played at pooping tooletom. Ma’s da. Da’s ma. Madas Sadam”. Joyce cita contemporaneamente *This little piggy went to market*, una *nursery rhyme* settecentesca. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 156.

<sup>278</sup> Cfr. J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.21 – VI.B.24*, cit., p. 257 (VI.B.23 – 9).

1932 da Howard Hawks per Howard Hughes; in *Finnegans Wake* sono ugualmente chiare le allusioni a *Mädchen in Uniform* (“**Maidykins in Undiform**”) (FW, 222, 13), il film del 1931 per Deutsche-Film Gemeinschaft che Leontine Sagan e Carl Froelich hanno tratto dalla contemporanea *pièce* di Christa Winsloe *Gestern und Heute*;<sup>279</sup> e a *Horse Feathers*, il film girato da Norman Zenos McLeod per Paramount nel 1932 con i già ricordati Marx Brothers (“**Kangarooose feathers**”) (FW, 299, 11).<sup>280</sup> Se poi l’espressione joyciana “**The wonderlost for world hips**” (FW, 363, 22) sembra accennare non solo al dramma storico scritto da John Dryden nel 1677 *The World Well Lost* (più noto come *All for Love*)<sup>281</sup> ma anche al romanzo di Arthur Conan Doyle *The Lost World* (1912),<sup>282</sup> è ben probabile che l’allusione si estenda al famoso film che per la prima volta adattò il romanzo nel 1925, con la regia di Harry O. Hoyt e gli effetti speciali di Willis O’Brien.<sup>283</sup> Del resto quell’impresa anticipava, nel cinema muto, il più famoso *King Kong* di Ernest Schoedsack e Merian Cooper (RKO, 1933) che Joyce non dimentica di evocare all’inizio del capitolo 2, quando descrive Earwicker come sovrano mitico al pari dei re d’Israele e d’Irlanda:

---

<sup>279</sup> Si veda G. Shiff, *Maydikins in Undiform*, in “A Wake Newslitter”, 12, April 1963, p. 6 (che segnala la contaminazione col romanzo *Undine* di Friedrich de La Motte-Fouqué, 1811).

<sup>280</sup> Notiamo tuttavia che l’espressione *horse feathers in american slang* significa, già negli anni Venti, sciocchezze, stupidaggini.

<sup>281</sup> Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 363.

<sup>282</sup> Atherton elenca, fra le sue opere presenti nel romanzo joyciano, *The Sherlock Holmes Stories*, *The History of Spiritualism*, *The History of the Boer War*, *The Land of Mist* (quest’ultimo è il terzo romanzo del ciclo del professor Challenger, inaugurato appunto da *The Lost World*). Si veda J. S. Atherton, *The Books at the Wake. A Study of Literary Allusions in James Joyce’s “Finnegans Wake”*, cit., p. 247.

<sup>283</sup> Gli attori erano Bessie Love e Wallace Beery, per una produzione First National.

“And shall Nohomiah be our place like? Yea, Mulachy our kingable kahn? We shall perhaps not so soon see. Pinck poncks that bail for seeks alicence where cumscepters with scentaurs stay” (FW, 32, 1-4).<sup>284</sup>

Fedeli sono anche i rimandi ai titoli di due film RKO del 1935, *Annie Oakley* di George Stevens (“**Anny Oakley**) (FW, 52, 1) e *The Informer*<sup>285</sup> di John Ford (“**Informer**”) (FW, 71, 10), quest’ultimo inserito nella lista di insulti lanciati dal Cad a Earwicker nel capitolo 3; mentre la commedia del 1936 *My man Godfrey*, diretta per Universal dal già ricordato Gregory La Cava, subisce il solito processo di deformazione comica (“**Mind mand gunfree**”) (FW, 387, 35).<sup>286</sup> Joyce mette addirittura in bocca a Shaun che critica Shem come illeggibile scrittore (“**he, the pixillated doodler, is on his last with illegible clergimanths boasting always of his ruddy complexious!**”) (FW, 421, 33-34)<sup>287</sup> due termini minuziosamente analizzati nel dialogo del già citato film Columbia di Frank Capra<sup>288</sup> *Mr. Deeds Goes to Town*, con Gary Cooper e Jean Arthur. Nella sequenza finale del processo, infatti, l’avvocato interroga due vicine di casa del protagonista Longfellow Deeds, per dimostrare che non è *compos sui*:

– Will you tell the court what everybody at home thinks of Longfellow Deeds?  
– They think is pixilated.

<sup>284</sup> Si veda anche FW, 610, 5: “**Fing Fing! King King!**”

<sup>285</sup> Il cognome del protagonista fordiano, del resto, è Nolan come l’appellativo di Giordano Bruno e come il nome della libreria dublinese Brown and Nolan, veri e propri *Leitmotiven* del romanzo.

<sup>286</sup> Non è forse casuale che un altro film di La Cava per la RKO, la commedia *Laugh and Get Rich* del 1937 (storia di una famiglia alle prese con le difficoltà economiche della Depressione), sia citato in J. Joyce, *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, cit., p. 178: “laugh & get rich”.

<sup>287</sup> Cfr. RFW, 327, 27-29: “he, the pixillated doodler, is on his last with illegible clergimanitis, boasting always of his ruddy complexious!”.

<sup>288</sup> La citazione di due versi della famosa canzone *The Man on the Flying Trapeze* in FW, 228, 29-30 (“**with the greatest of ease [...] dear home**”), invece, non rinvia necessariamente alla famosa sequenza dell’autobus in *It Happened One Night* (Columbia, 1934) dove Capra mette in scena lo stesso motivo. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 243.

- Oh yes. Pixilated.
- He’s what?
- What was that you said it was?
- Pixilated.
- That’s rather a strange word to us, miss Jane. Can you tell the court exactly what it means?
- Perhaps I can explain, your honour. The word ‘pixilated’ is an early-american expression derived from the word ‘pixies’ meaning ‘elves’. They would say ‘the pixies had got him’ as nowadays say a man is ‘barmy’.”

Poi è Deeds che contro-interroga le due testimoni:

- “– Jane, a little while ago you said I was pixilated. Do you still think so?
- Why, you’ve always been pixilated, Longfellow.
- Always.
- That’s fine. I guess maybe I am. And now, tell me something, Jane, who else in Mandrake Falls is pixilated?
- Why, everybody in Mandrake Falls is pixilated, except us.”

E poco prima, dimostrando che suonare la tuba (come lui fa abitualmente) non è segno di follia ma una forma di riflessione (“everybody does something silly when they’re thinking”), Deeds aggiungeva:

- “– For instance, the judge here is an O filler.
- A what?
- An O filler. You fill in all the spaces in the O’s with your pencil. I was watching you. [...] Other people are doodlers.
- Doodlers?
- Yes. That’s a name we made back home for people who make foolish designs on paper when they’re thinking. It’s called doodling. Almost everybody’s a doodler.”

In altri casi, però, le cose non sono così semplici e l’identificazione è costretta ad oscillare fra teatro, letteratura e cinema. Joyce, per esempio, cita più volte il titolo *Peg O’ My Heart*: “**Peck-at-my-Heart**” (FW, 143, 2), “**peg-of-my-heart of all the tompull**” (FW, 290, 3), “**the peg in his pantry to hold the heavyache off his heart**” (FW, 362, 20-21), “**peg of his claim and**

*pride of her heart*” (FW, 577, 16).<sup>289</sup> Ma non è possibile stabilire se la citazione si riferisca alla popolare canzone firmata nel 1913 da Alfred Bryan e Fred Fisher per il *musical* delle *Zigfield Follies*,<sup>290</sup> alla commedia del 1912 di John Hartley Manners oppure ai due film tratti da quest’opera nel 1923 (di King Vidor per Metro, con Laurette Taylor)<sup>291</sup> e nel 1933 (di Robert Ziegler Leonard per MGM, con Marion Davies). Analogamente i rinvii joyciani alla popolare canzone del 1922 *Yes, We Have no Bananas* di Frank Silver e Irving Cohn, cantata da Eddie Cantor nella rivista di Broadway *Make It Snappy* (“*Yass We’ve Had His Badannas*”, “*your halve a bannan in two*”, “*yea, he hath no mananas*”) (FW, 71, 11-12 e 145, 35-36 e 170, 20),<sup>292</sup> non comprendono necessariamente un’allusione al film Warner del 1930 che ripropone una splendida versione parodica in chiave operistica dello stesso motivo: *Mammy* di Michael Curtiz, con il famoso Al Jolson. Analoga è la diagnosi per due drammi di Sean O’Casey: *Juno and the Paycock* (“*Junoh and the whalk*”, “*in paycook’s thronsaale she domineered*”) (FW, 245, 12 e 551, 4-5)<sup>293</sup> allude al testo teatrale del 1924 o al già citato film di Alfred Hitchcock del 1930? *The Plough and the Stars* è innanzitutto la bandiera dei ribelli nazionalisti irlandesi<sup>294</sup> (“*his number in arithmosophy is the stars of the plough*” ) (FW, 134, 14-15), ma l’allusione

---

<sup>289</sup> Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 228.

<sup>290</sup> Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 198.

<sup>291</sup> Manners era il secondo marito della grande attrice di Broadway, che recitò anche in altri due film del 1924 tratti da testi del commediografo: *Happiness* dello stesso Vidor per Metro e *One Night in Rome* di Clarence Badger per MGM. Laurette Taylor è ovviamente presente nel capitolo 11 di *Finnegans Wake*, dove si narra la storia del sarto e del capitano norvegese (“*Norweeeger’s capstan*” e “*taiyor*”) (FW, 312, 2-3).

<sup>292</sup> Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 93, p. 104 e p. 106.

<sup>293</sup> “*Junoh and the whalk*” rinvia anche al titolo della canzone *Jonah and the Whale*, scritta nel 1894 da Wingate Black e Henry W. Petrie. Si veda ivi, p. 117.

<sup>294</sup> Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 134.

è anche al testo teatrale scritto da O'Casey nel 1926 o al film RKO di John Ford del 1936? Un discorso analogo dobbiamo fare su un titolo ripetutamente citato in *Finnegans Wake*,<sup>295</sup> per la vicinanza del suo tema (Napoleone che divorzia da Josephine per sposare Maria Luigia) all'apoteosi virile di Earwicker, sposato ad Anna Livia ma pronto a corteggiare le due ninfe o ragazze nel parco, sovente associate alla Stella e alla Vanessa di Jonathan Swift:

“Sophy-Key-Po for his royal divorsion on the rinnaway jinnies. Gambariste della porca! Dalaveras fimmieras! [...] There were no peanats in her famalgia so no wumble she tumbled for his famas roall davors [...] My little love apprencisses, my dears, the estelles, van Nessies von Nixies voon der pool, which I had a reyal devouts for yet was marly lowease or just a feel with these which olderman K.K Alwayswelly he is showing ot the fullnights” (FW, 9, 34-36 e 314, 35-36 – 315, 1 e 365, 27-31),<sup>296</sup>

e puntualmente ammirato dalle giovani commesse:

“He possessing from a child of highest valency for our privileged beholdings ever complete hairy of chest, hamps and eyebags in pursuance to salesladies' affectionate company. His real devotes” (FW, 616, 12-15).<sup>297</sup>

*A Royal Divorce* è infatti una *pièce* attribuita al pittore e scrittore irlandese dell'Ottocento William Gorman Wills, ben nota al pubblico dublinese negli anni intorno alla Grande Guerra, ma da quest'opera

---

<sup>295</sup> Si veda J. S. Atherton, *The Books at the Wake. A Study of Literary Allusions in James Joyce's "Finnegans Wake"*, cit., pp. 161-162.

<sup>296</sup> Cfr. RFW, 283, 1-4: “My little love apprencisses, the estelles, van Nessies von Nixies voon der pool, which I had a reyal devouts for (yet was marly lowease or just a feel with these which olderman K. K Alwayswelly he is showing to the fullnights”. L'allusione finale “**which olderman K.K Alwayswelly he is showing ot the fullnights**” si riferisce a W. W. Kelly direttore tetrale della Evergreen Touring Company di Liverpool che metteva in scena, appunto, *A Royal Divorce*. Si veda A. Glasheen, *Third Census of "Finnegans Wake". An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 154.

<sup>297</sup> Per altre occorrenze si veda J. S. Atherton, *The Books at the Wake. A Study of Literary Allusions in James Joyce's "Finnegans Wake"*, cit., p. 289.

derivano anche due film omonimi girati in Inghilterra da Alexander Butler (Napoleon Films, 1926) e da Jack Raymond (Herbert Wilcox, 1938). Non troppo diverso e simile tematicamente è il caso della famosa *Beggar's Opera* di John Gay (1728), presente col suo titolo alternativo *Threepenny Opera* e col nome della protagonista Polly Peachum, incrociato con le “two peaches” (FW, 57, 4)<sup>298</sup> ovvero le due ragazze nel parco:

“We'll have our private palypeachum pillarposterns for lovesick letterines [...] What about your thruppenny croucher of an old fellow, me boy, through the ages, tell us, eh? [...] Fat prize the bonafide peachumpidgeonlover, eh, eh, eh, esquire earwugs” (FW, 235, 21-22 e 485, 17-18 e 20-21).<sup>299</sup>

Ma l'allusione potrebbe anche essere al film diretto da Georg Wilhelm Pabst per First National e Nero-Film nel 1931 *Die Dreigroschenoper* o alla sua versione francese *L'Opéra de Quat'Sous*, tanto più che *Finnegans Wake* sembra evocare anche l'altro suo film del 1930 per Nero-Film *Westfront 1918* quando narra agiograficamente la vita di san Kevin di Glendalough (“at matin chime arose and westfrom went

---

<sup>298</sup> Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 227. Per una dettagliata ricostruzione delle scabrose vicende matrimoniali e giudiziarie del magnate americano Edward West “Daddy” Browning e della giovanissima Frances “Peaches” Heenan, che ebbero largo spazio nella stampa sensazionalistica americana degli anni 1925-1927 e formano un essenziale modello per il peccato di Earwicker nel parco, si veda R. M. Polhemus, *Dantellising Peaches and Miching Daddy, the Gushy Old Goof: The Browning Case and “Finnegans Wake”*, in “Joyce Studies Annual”, 5, 1994, pp. 75-103. Lo scandalo ha lasciato anche tracce nel cinema, come dimostra uno scambio di battute nel film First National di Mervyn LeRoy *Show Girl in Hollywood* (1930), con la giovane *flapper* Dixie Dugan (Alice White) che ringrazia il maturo regista Frank Buelow per le sue interessate promesse: “ – You're a peach, Mr. Buelow! – You mustn't call me Mr Buelow, call me Daddy, it's better”.

<sup>299</sup> Cfr. RFW, 376, 38-39 e 377, 1-2: “What about your thruppenny croucher of an old fellow, me boy through the ages, tell us, eh? [...] Fat prize the bonafide peachumpidgeonlover, esquire earwugs”. “private palypeachum” rinvia anche alla canzone *Pretty little Polly Perkins from Paddington Green*: si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 115. “me boy, through the ages” si riferisce a *The Boy through the Ages* di Dorothy Margaret Stuart (1926): si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 485.



and came in alb of cloth of gold to our own midmost Glendalough-le-vert”) (FW, 605, 9-11).

Il catalogo è altrettanto incerto quando si tratta di narrativa: *Wee Willie Winkie* (“thanks to you great little, bonny little, portey little, Winny Widger! [...] Dubs newstage oldtime turftussle, recalling Winny Willy Widger”) (FW, 39, 10-11 e 610, 35-36)<sup>300</sup> è il racconto pubblicato da Rudyard Kipling nel 1895 o il film Fox di John Ford con Shirley Temple del 1937?<sup>301</sup> La citazione di *The Scarlet Pimpernel* a proposito di un livido causato dalle effusioni amorose (“A scarlet pimparnell now mules the mound where anciently first murders were wanted to take root”) (FW, 564, 28-30)<sup>302</sup> allude a Charles Stewart Parnell e agli assassini di Phoenix Park,<sup>303</sup> ma il titolo rinvia al romanzo pubblicato dalla baronessa Emmuska Orczy de Orczy nel 1905 (primo di una lunga serie) o al film girato da Harold Young nel 1934 per London Film? *All’s Quiet on the Western Front* (“All’s quiet on the felled of Gorey”, con allusione agli insanguinati *fields of glory* ovvero al *champ d’honneur*) (FW, 246, 3-4)<sup>304</sup> è la famosa opera di Erich Maria Remarque (1928), autore che Joyce conosceva

---

<sup>300</sup> Cfr. RFW, 31, 12-13: “thanks to you, great little, bonny little, portey little, Winny Widger!”. Non solo *widge* (dall’anglosassone *wicg*) è un cavallo, ma il *jockey* dilettante John W. Widger era il più noto rappresentante di una famiglia di Waterford legata all’ippica. Si veda N. Halper, *Of the Stuttering Hand*, in “A Wake Newslitter”, n. s., XII, 1, December, 1975, p. 1 e R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 39 e p. 610.

<sup>301</sup> La più famosa *star* della Fox durante gli anni Trenta è forse presente in FW, 244, 6-7: “Timple Temple tells the bells”.

<sup>302</sup> Si veda J. Gordon, “*Finnegans Wake*”: a Plot Summary, cit., p. 84.

<sup>303</sup> L’accoltellamento a Phoenix Park di due alti funzionari del governo inglese in Irlanda, nel 1882, fu organizzato da un gruppo di nazionalisti. Il tema nel romanzo è strettamente legato alla vicende di Charles Stewart Parnell. Si veda E. A. Kopper Jr., *Some Elements of the Phoenix Park Murders in “Finnegans Wake”*, in “A Wake Newslitter”, n. s., IV, 6, December 1967, pp. 115-119.

<sup>304</sup> “All’s quiet on the champs de May” è la variante registrata in J. Joyce, *A First-Draft Version of “Finnegans Wake”*, cit., p. 137.

personalmente,<sup>305</sup> oppure l'ancor più famoso film Universal di Lewis Milestone uscito nel 1930? Il problema è identico nel caso di una serie cinematografica ispirata al personaggio che uno scrittore ha posto al centro di una serie di romanzi.<sup>306</sup> Pensiamo alla battuta di FW, 486, 16 (“**Do you see anything, templar?**”), che allude certamente a Simon Templar e ai romanzi pubblicati da Leslie Charteris a partire dal 1928, ma forse anche al primo film della serie ispirata al famoso *detective* soprannominato The Saint: *The Saint in New York*, diretto nel 1938 da Ben Holmes per RKO. Analogamente, quando Joyce describe le ragazze pronte ad incoraggiare la generosità del vecchio Earwicker per far acquisti in un grande magazzino e impressionare i coetanei (con accenno al tema erotico dei *drawers*), egli intreccia ai nomi di personaggi dublinesi come Charley Chance o Alfred H. Hunter<sup>307</sup> quello di Charlie Chan ovvero il *detective* cinese di Honolulu capace di risolvere i casi più difficili, ma non è certo se pensa ai gialli pubblicati da Earl Derr Biggers fra il 1925 e il 1932 o alla fortunata serie di film Fox che al personaggio si ispirano fin dal 1926 (con Werner Oland e dal 1938 Sidney Toler come protagonisti):

“She wants her wardrobe to hear from above by return with cash so as she can buy her Peter Robinson trosseau and cut a dash with Arty, Bert or possibly Charley Chance (who knows?) so tolloll Mr Hunker you're too dada for me to dance (so off she goes!) and that's how half the gels in town has got their bottom drars while grumpapar he's trying to hitch his braces on to his trars” (FW, 65, 14-20).<sup>308</sup>

---

<sup>305</sup> Si veda M. e P. Colum, *Our Friend James Joyce*, New York, Doubleday, 1958, p. 229.

<sup>306</sup> Per una sintetica definizione di *film series* si veda *The Great Movie Series*, Editors J. R. Parish, F. Solomon, J. R. Cocchi, T. A. Taylor, R. Traubner, South Brunswick and New York – London, A. S. Barnes and Company – Thomas Yoseloff, 1971, pp. 13-15.

<sup>307</sup> Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 54 e p. 133.

<sup>308</sup> Cfr. RFW, 52, 22-27: “She wants her wardrobe to hear from above by return with cash so as she can buy her Peter Robinson trosseau and cut a dash with Arty, Bert or possibly Charley Chance (who knows?) so tolloll, Mr Hunker, you're too dada for

La situazione non è diversa quando il titolo di un film riprende quello di una canzone alla moda, come avviene spesso per le commedie musicali. Se pensiamo infatti alla notevole importanza che hanno l'opera lirica e la musica popolare nelle opere joyciane, con una vera fascinazione dell'autore per i prodotti più effimeri a buon mercato, comprendiamo bene che *Finnegans Wake* possa citare la famosa canzone scritta nel 1917 da Jerome David Kern *Till the Clouds Roll By* (“**when the clouds roll by**”) (FW, 7, 36)<sup>309</sup> ma forse anche il film United Artists di Victor Fleming con Douglas Fairbanks *When the Clouds Roll by* (1919); o ricordare con sfumatura scatologica la canzone *My Heaven on Earth* di Sam Pokrass e Phil Baker con testo di Charles Tobias (“**When he woke up in a sweat besides it was to pardon him, goldylocks, me having an airth**”) (FW, 615, 22-24),<sup>310</sup> lanciata nel 1938 dal *musical* Columbia *Start Cheering* di Albert S. Rogell. Allo stesso modo il film di Clarence Badger *No, no, Nanette*, prodotto da MGM-First National nel 1930, sembra citato in FW, 117, 16 (“**nozy Nanette**”) e anche in altra pagina piena di allusioni sessuali (“**meeckname mocktitles her Nan Nan Nanetta**”) (FW, 567, 14-15), ma il titolo può rinviare alla canzone<sup>311</sup> che dà titolo al *musical* di Broadway scritto da Otto Harbach e

---

me to dance (so off she goes!) and that's how half the gels in town has got their bottom drars while grumpapar he's trying to hitch his braces on to his trars”. Si veda B. Benstock, *Americana in “Finnegans Wake”*, cit., p. 76. “**hitch his braces on to his trars**” si riferisce alla famosa frase di Ralph Waldo Emerson nel suo saggio *Civilization* compreso nel volume del 1870 *Society and Solitude*: “Hitch your wagon to a star”.

<sup>309</sup> Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 86. Alle parole della canzone avevano collaborato Pelham Grenville Wodehouse e Guy Bolton.

<sup>310</sup> “**goldilocks**” allude alla popolarissima favola *The Story of Three Bears* originariamente narrata da Robert Southey e versificata da George Nicol (1837), trasformata verso metà Ottocento in *Goldilocks and the Three Bears* dove il personaggio della vecchia brutta è sostituito da quello della bella fanciulla bionda. Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 615.

<sup>311</sup> Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 101 e p. 164.

Frank Mandel nel 1925. E altrettanto ambiguo è il ricordo preciso e più volte replicato della canzone *Tea for Two* con musica di Vincent Youman e parole di Irving Caesar (“Just tea for two / and two for tea / just me for you / and and you for me alone”), uno dei uno dei grandi successi di quel *musical* e di quel film, ben adatto al frequente impiego joyciano della cerimonia del tè<sup>312</sup> come una metafora erotica: “two by two in his zoo-doo-you-doo, a tofftoff for thee, missymissy for me” (FW, 65, 30-31),<sup>313</sup> “Three for two will do for me and he for thee and she for you” (FW, 584, 10-11), “shay for shee and sloo for slee” (FW, 603, 12-13), “He’s for thee what she’s for me” (FW, 620, 33).<sup>314</sup> Anche una canzone popolare tipicamente irlandese come *Mother Machree*<sup>315</sup> (“magrathmagreeth”, “the magreedy prince of Roger. Thuthud”, “And smotthermoch Gramm’s laws!”, “window machree!”) (FW, 243, 3 e 373, 14-15 e 378, 27-28 e 456, 35),<sup>316</sup> non può evitare la doppia decifrazione: ricordata come pezzo musicale a proposito

---

<sup>312</sup> Si veda F. M. Boldereff, *Reading “Finnegans Wake”*, Woodward, New York, 1959, pp.182 ss.

<sup>313</sup> Cfr. RFW, 52, 36-37: “two by two in his zoo-doo-you-doo, tofftoff for thee, missymissy for me”.

<sup>314</sup> Analogamente in FW, 145, 5 (“Tay for thee?”), FW, 246, 34-35 (“Teaseforhim. Toesforhim. Tossforhim.Two”), FW, 260, 2-3 (“Tea tea too too”), FW, 332, 2-3 (“they made three (for fie!)”), FW, 457, 21 (“A tear or two in time is all there’s too”). Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 93, p. 104, p. 117, p. 119, p. 130, p. 151, p. 166, p. 168, p. 17.

<sup>315</sup> Pubblicata nel 1910, parole di Rida Johnson Young, musica di Chauncey Olcott e Ernest R. Ball. Chauncey Olcott era un amico di John McCormack e Joyce lo ricorda in FW, 451, 2: “chancey oldcoat”. Si veda C. Brown – L. Knuth, *The Tenor and the Vehicle: A Study of the John McCormack / James Joyce Connection*, cit., pp. 16-18 e (per altre occorrenze in *Finnegans Wake*) p. 44 e p. 53.

<sup>316</sup> Cfr. RFW, 288, 40: “the magreedy prince of Roger Thuthud”. “Magrathmagreeth” allude contemporaneamente a due canzoni irlandesi dell’Ottocento: la drammatica *Mrs. McGrath* ispirata alla guerra anti-napoleonica e la popolare ballata *Master McGrath*, scritta in onore di un famoso *greyhound* vincitore della Waterloo Cup nel 1869 (si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 117 e A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p.182). Ma non va dimenticato che McGrath è nel romanzo l’immaginario rivale di Earwicker e il possibile seduttore di Anna Livia: si veda R. Hugh, *The Sigla of “Finnegans Wake”*, cit., pp. 126 ss. e J. Gordon, “*Finnegans Wake*”: a Plot Summary, cit., pp. 57-60.

del coro cantato in chiesa dai quattro evangelisti ovvero Mamalujo (“**over their community singing (up) the top loft of the voicebox, of Mamalujo like the senior follies at murther magrees**”) (FW, 397, 10-12),<sup>317</sup> ma in grado di evocare al tempo stesso il film omonimo del 1928 diretto da John Ford per William Fox con Ellen McHugh come protagonista.<sup>318</sup> Perfino il tenore John McCormack, emigrato dall’Irlanda negli Stati Uniti e usato da Joyce (con una punta di gelosia) come uno dei modelli di Shaun in *Finnegans Wake*, non sfugge alla regola: egli era famoso anche per il suo repertorio di canzoni popolari irlandesi (*Mother Machree* compresa),<sup>319</sup> ma è possibile che gli echi curiosamente metallici della sua famosa *Song of my Heart* (“**reloose that thong off his art**”, “**What though it be for the sow of his heart?**”) (FW, 224, 35 e 490, 31) non siano estranei al film omonimo

---

<sup>317</sup> Cfr. RFW, 308, 9-11: “over their community singing (up) the toploft of the voicebox of Mamalujo, like the senior follies at murther magrees”. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 142. “**senior follies**” allude ai quattro evangelisti nei panni del cantante Giovanni Foli (perciò *signor*) ma anche ironicamente alla vecchia madre della canzone, con “the dear silver” che brilla nei capelli e “the brow that’s all furrowed / and wrinkled with care”. Giovanni Foli era stato lo pseudonimo di McCormack ai suoi esordi in omaggio al nome della moglie Lily Foley, ed è presente anche in FW, 243, 16: “**Foli Signur’s tinner roumanschy**”. Si veda C. Brown, *Will the Real Signor Foli Please Stand Up and Sing “Mother Machree”?*, in “A Wake Newslitter”, n. s., XVII, 6; December 1980, pp. 99-100 e C. Brown – L. Knuth, *The Tenor and the Vehicle: A Study of the John McCormack / James Joyce Connection*, cit., p. 12 e pp. 61-62. Per un’identificazione col basso irlandese dell’Ottocento Allan James Foley, che si faceva effettivamente chiamare Signor Foli, si veda invece R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 397.

<sup>318</sup> Un caso analogo, ma certamente casuale, di sovrapposizione fordiana con marcatura irlandese è quello relativo al trifoglio o *shamrock*, che nel romanzo è associato a Shem e all’Irlanda e che nella filmografia del regista corrisponde a *The Shamrock Handicap* diretto per William Fox nel 1926. Si veda B. O. Hehir, *The Names of Shem and Shaun, Part 2*, in “A Wake Newslitter”, n. s., III, 5, October, 1966, pp. 91-92.

<sup>319</sup> La canzone irlandese di McCormack preferita dal collega Enrico Caruso era proprio *Mother Machree*, e forse non a caso Joyce almeno in un caso l’associa a Napoli: “**the maugher machrees and the auntieparthenopes**” (FW 542, 20-21). Si veda C. Brown, *Will the Real Signor Foli Please Stand Up and Sing “Mother Machree”?*, cit., pp. 99-100.

diretto da Frank Borzage per William Fox nel 1930, che aveva lo stesso McCormack come protagonista.<sup>320</sup>

Come si vede, il terreno è molto fertile ma al tempo stesso infido, poiché i titoli dei film sono spesso a loro volta delle citazioni e il testo di Joyce può riferirsi di preferenza alla loro fonte. Ciò avviene non solo con le opere letterarie ma anche con molte forme cristallizzate o proverbiali del linguaggio comune, così frequenti in *Finnegans Wake*: così *a girl in every port* (“**at that meet hour of night [...] in his seachest for to renumber all the mallymedears’ long roll and call of sweetheart emmas that every had a port in from Coxenhagen till the brotrels on the Nile**”) (FW, 328, 20-22)<sup>321</sup> non è un rinvio all’omonimo film diretto da Howard Hawks per William Fox nel 1928; e *there’s always tomorrow* (“**Well but remind to think, you where yestoday Ys Morganas war and that it is always tomorrow in toth’s tother’s place**”) (FW, 570, 11-13)<sup>322</sup> non rimanda all’omonimo film Universal di Edward Sloman del 1934, anche se fra gli interpreti c’è Frank Morgan.<sup>323</sup> Inoltre i titoli dei film funzionano quasi sempre in modo autonomo nel gioco joyciano di sistematico oscuramento del linguaggio, ed è raro che il

---

<sup>320</sup> Il tenore, del resto, era vissuto a Hollywood fra il 1930 e il 1938 frequentando i divi del cinema, e nel 1937 era apparso brevemente in un altro film diretto in Inghilterra per Fox da Harold Schuster, *Wings of the morning*, con Henry Fonda e Annabella. Per allusioni al titolo di questo film (soprattutto nell’ultima pagina del romanzo – FW, 628, 8-10 – associato a due canzoni dello stesso McCormack) si veda C. Brown – L. Knuth, *The Tenor and the Vehicle: A Study of the John McCormack / James Joyce Connection*, cit., pp. 5-7.

<sup>321</sup> “**at that meet hour of night [...] mallymedears**” allude alla canzone irlandese settecentesca *O Molly my dear*. “**Sweetheart emmas**” rimanda invece alla ballata irlandese di fine Ottocento *Sweetheart May*, ma anche a Lady Hamilton amante dell’ammiraglio Horatio Nelson: la famosa battaglia del Nilo nella baia di Aboukir, era stata vinta da Nelson contro la flotta napoleonica nel 1798. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 129 e R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 328.

<sup>322</sup> Cfr. RFW, 443, 38-40: “Well, but remind tu think you where yestoday Ys Morganas war and that it is always tomorrow in toth’s tother’s place”.

<sup>323</sup> “**Morganas**” si riferisce semmai alla fata Morgana, sorella di re Artù. Si veda A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 200.

soggetto di una pellicola entri in osmosi con la pagina di *Finnegans Wake* dove la citazione è inserita.<sup>324</sup> Quando nel capitolo 17 l'autore evoca la folgore divina che caccia Adamo ed Eva dal giardino dell'Eden inserendoli nel tempo umano del mattino e della sera, egli ribadisce ancora una volta la struttura ciclica e vichiana del suo romanzo:

“The folgor of the frightfools is olymptically optimominous; there is bound to be a lovleg day for mirrages in the open; Murnane and Aveling are undertoken to berry that ortchert: provided that” (FW, 613, 27-31).

Nulla di certo permette al lettore cinefilo di collegare uno dei soci di questa ditta, che dovrà seppellire l'ascia di guerra facendo largo al ritmo giornaliero della luce e del buio, al nome di Friedrich Wilhelm Murnau. Tuttavia è proprio di un *Sunrise* che Joyce sta qui parlando, un'alba allegorica come quella del capolavoro prodotto nel 1927 da William Fox per il grande regista tedesco, che concede alla coppia dei protagonisti (come a Earwicker e sua moglie) una nuova vita e un nuovo ciclico inizio.

### 7. *Il modello del cinema*

L'interrogatorio che apre il capitolo 3 di *Finnegans Wake* cerca di chiarire le responsabilità di Earwicker per il suo mitico peccato nel parco, con i tre soldati e le due ragazze. Ma l'inchiesta è difficile, la nebbia limita la visibilità e “it is a slopperish matter, given the wet and low visibility [...] to idendifine the individuone” (FW, 51, 3-4 e 6).<sup>325</sup> Quando la visuale migliora e un po' di luce si fa strada nell'oscurità (“wolfbone balefires

---

<sup>324</sup> Cfr. C. Hart, *Structure and Motif in “Finnegans Wake”*, cit., p. 202: “[...] with so many of his sources [...] Joyce seems to have made direct use only of the title”.

<sup>325</sup> Cfr. RFW, 41, 16-17 e 19: “it is a slipperish matter, given the wet and low visibility [...] to idendifine the individuone”.

blaze the trailmost [...] When they set fire then she's got to glow") (FW, 52, 19-21),<sup>326</sup> Joyce non esita a impiegare una metafora televisiva, anzi la televisione stessa come emblema di questo sguardo liberato: "Television kills telephony in brothers' broil. Our eyes demand their turn. Let them be seen!" (FW, 52, 18-19).<sup>327</sup> E se Earwicker appare sullo sfondo dell'antica Dublino fra appartenenza cristiana e invasione danese, vestito di tutto punto come un primo attore che recita la sua scena ("he aptly sketched for our soontube second parents (sukand see whybe!) the touching scene") (FW, 52, 34-36), la ripresa propriamente cinematografica da parte di uno *studio* pseudo-rumeno non allude solo a *The Picture of Dorian Gray* dell'irlandese Oscar Wilde ma al gioco filmico fra il 'silenzio si gira!' e le parole del dialogo pronunciate per i microfoni, fra muto e sonoro:

"The solence of that stilling! Here one might a fin fell. Boomster rombombonant! It scene like a landscape from Wildu Picturescu or some seem on some dimb Arras, dumb as Mum's mutyness, this mimage of the seventyseventh kusin of kristansen is odable to os across the wineless Ere no oedor nor mere eerie nor liss potent of suggestion than in the tales of the tingmount" (FW, 52, 36 – 53, 1-6).<sup>328</sup>

---

<sup>326</sup> Con riferimento ai tradizionali falò di primavera e all'antica festa celtica del 1° maggio. Cfr. anche FW, 13, 36: "On Baalfire's night of this year" (RFW, 11, 23: "On Baalfire's eve of this year"). Si veda R. McHugh, *Annotations to "Finnegans Wake"*, cit., p. 52.

<sup>327</sup> Cfr. RFW, 42, 21-22: "Television kills telephony in brothers' broil. Our eyes demand their turn. Let there be seen!". Sul rapporto dello scrittore con la televisione si veda C. Hart, *Structure and Motif in "Finnegans Wake"*, cit., pp. 158-159.

<sup>328</sup> Cfr. RFW, 42, 37-40 – 43, 1-2: "The solence of that stilling! Here one might a fin fell. Boomster rombombonant! It scene like a landscape from Wildu Picturescu or some seem om some dimb Arras, dumb as Mum's mutyness, this mimage of the seventyseventh kusin of Kristansen is odable to os across the wineless Ere no oedor nor mere eerie nor liss potent of suggestion than in the tales of the tingmount". Per una dettagliata e acuta lettura di questo passaggio, che riprende un luogo preciso di *A Portrait of the Artist as a Young Man*, si veda B. Benstock, *The Anti-Schematics of "Finnegans Wake"*, in "Joyce Studies Annual", 1, 1990, pp. 112-116. Benstock rimanda anche all'analogo panorama dublinese di FW, 12, 36 – 13, 1-5: "Behove this sound of Irish sense. Really? Here English might be seen. Royally? One sovereign punned to petery pence. Regally? The silence speaks the scene. Fake!

So This Is Dyoublong?

Hush! Caution! Echoland!".



La concorrenza fra le tecnologie può comporsi in una nuova collaborazione, come avviene nel romanzo per le dispute fra i gemelli Shem e Shaun. La nuova tecnica sostituisce la vecchia assimilandola ed è precisamente la vista, o meglio la sincronizzazione di immagine e suono, a conquistare il futuro, vincitrice nella grande corsa verso l'innovazione (con rinvio al *Veni, vidi, vici* di Giulio Cesare, al *Paradise Lost* di John Milton<sup>329</sup> e al concorso ippico inglese Grand National): “**Rhythm and Colour at Park Mooting. Peredos Last in the Grand Natural. Velivision victor**” (FW, 610, 34-35). Come dirà Shem di sé e del fratello, accennando alla patria del cinema attraverso l'*american english* ma anche ad una futura televisione dublinese: “**We were in one class of age like to two clots of egg. I am most beholding to him, my namesick, as we sayed it in our Amharican, through the Doubly Telewisher**” (FW, 489, 19-21).<sup>330</sup>

La tecnica audiovisiva della TV non è dunque contrapposta al cinema, sembra anzi potenziare al massimo la sua qualità essenziale di spettacolo “**televisable [...] teilweisioned**” (FW, 265, 11 e 345, 36) ovvero di “**verbivocovisual presentment**” (FW, 341, 18-19). Come tale essa trionfa sulle parole senza immagine del telefono ma anche della letteratura (il poema del cieco Milton)<sup>331</sup> e della radio, con allusione al ventriloquo protagonista di un romanzo di Henry Cockton<sup>332</sup> (“**Mr Televox, Mrs Taubiestimm and invisible friends!**”) (FW, 546, 29). Il fatto che Joyce

<sup>329</sup> Analogamente in FW, 263, L4: “*Hearasay in paradox lust*”.

<sup>330</sup> Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 489.

<sup>331</sup> Si veda W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, cit., p. 318.

<sup>332</sup> *Valentine Vox, the Ventriloquist* (1840). Si veda per altre occorrenze J. S. Atherton, *The Books at the Wake. A Study of Literary Allusions in James Joyce’s “Finnegans Wake”*, cit., p. 242 e A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 299.

evochi con “**Taubiestimm**” i sordomuti (*taubstumm*)<sup>333</sup> ma anche il procedimento tedesco Tobis-Klangfilm, che commercializzava dal 1929 un brevetto di suono ottico tedesco in concorrenza con il Movietone e il Photophone americani, indica precisamente che il futuro della voce è soltanto quello di una banda sonora e che il rapporto fra suono e immagine forma uno dei temi centrali di *Finnegans Wake*.<sup>334</sup> Cinema e televisione corrispondono infatti precisamente alla tecnica compositiva joyciana e al metodo di lettura che essa richiede: una sistematica deformazione del linguaggio, indecifrabile se non si sovrappone ad ogni istante l’immagine della parola scritta al suono della sua pronuncia (“**with an earsighted view**”) (FW, 143, 9-10), l’una e l’altro mai coincidenti e montati insieme allo scopo di suggerire più significati concomitanti o contraddittori.<sup>335</sup>

Ma il cinema rappresenta *Finnegans Wake* non solo dal punto di vista tecnico, è anche la figura più appropriata della sua struttura che si ispira al flusso universale e ciclico del tempo, sul modello dichiarato di Giovan Battista Vico e su quello non dichiarato di David Wark Griffith in *Intolerance* (Wark Producing Corporation, 1916) che ha per sottotitolo

---

<sup>333</sup> Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 546 e, sullo stesso tema, Cl. Jacquet, *Deaf Mutes*, in “A Wake Newslitter”, n.s., XIII, 1, February 1976, p. 13.

<sup>334</sup> Un effetto unicamente acustico legato a nuove tecnologie è quello descritto in FW, 407, 11-22, dove echeggia la voce di Shaun (nei panni del suo *alter ego* McCormack durante un *recital*) descritta come una comunicazione transatlantica senza fili, con allusione all’invio di segnali radio fra Irlanda e Canada sperimentato dalla compagnia Marconi nel 1907. Per un commento di queste righe si veda J. Dalton, — — —, in *A Wake Digest*, cit., pp. 69-70 e L. O. Mink, *A “Finnegans Wake” Gazetteer*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, p. 263 e p. 427.

<sup>335</sup> Sul rapporto fra suono e immagine si veda C. Hart, *Structure and Motif in “Finnegans Wake”*, cit., pp. 36-37. Il tema è strettamente legato alla dimensione orale e gestuale di *Finnegans Wake* sul filo di un ritrovamento mitico della memoria del mondo che si ispira alle teorie linguistiche di Marcel Jousse. Si veda L. Weir, *The Choreography of Gesture. Marcel Jousse and “Finnegans Wake”*, in “James Joyce Quarterly”, 14, Spring 1977, pp. 313-325.

*Love's Struggle Throughout the Ages*.<sup>336</sup> Non a caso, durante lo scontro archetipico fra Earwicker e il Cad, Joyce raffigura il passare del tempo con il movimento di una culla, ripetendo l'immagine degli intermezzi che separano i quattro episodi del film di Griffith: una donna che dondola un neonato, "out of the cradle endlessly rocking": "The pair [...] struggled aparently for some considerable time (the cradle rocking equally to one and oppositely from the other on its law of capture and recapture)" (FW, 81, 33-36 – 82, 1-2).<sup>337</sup>

Come si è già visto, lo scrittore gioca sovente con la parola *reel*, la bobina di pellicola che scorre durante la ripresa e durante la proiezione ("reeled the titleroll opposite a brace of girdles in *Silver on the Screen*") (FW, 134, 9-10),<sup>338</sup> associando il suo movimento (in palindromo) a un riso e uno sguardo provocatorio ("He, he, he! At that do you leer, a setting up? [...] But on what do you again leer? I am not leering. I pink you pardons. I am highly sheshe sherious" (FW, 567, 4-5 e 570, 24-25)<sup>339</sup> o più spesso (per antifrasi) alla realtà ("And roll away the reel world, the reel world, the reel world!", "Of course it was downright verry wickred of him, reely

---

<sup>336</sup> Si veda Th. Burkdall, *Joycean Frames. Film and the Fiction of James Joyce*, cit., pp. 26-27. Potremmo aggiungere anche il già citato *Les Perles de la Couronne* (Tobis-Imperia Film-Cinéas, 1937), un film co-diretto da Sacha Guitry e Christian-Jacque che proprio allo schema ciclico di *Intolerance* si ispira: la storia delle sette perle della corona permette infatti al narratore (lo stesso Guitry) di attraversare tutte le epoche storiche, mentre gli attori incarnano diversi personaggi lontani nel tempo.

<sup>337</sup> Per un'eventuale allusione alla cattedrale dublinese Christ Church si veda M. P. Worthington, *The World as Christ Church, Dublin*, in "A Wake Newslitter", n. s., II, 1, February 1965, p. 5.

<sup>338</sup> Cfr. RFW, 106, 18: "reeled the titleroll opposite a brace of girdles in *Silver on the Screen*". Il riferimento è all'attrice inglese del primo Settecento, Anne Bracegirdle: si veda R. McHugh, *Annotations to "Finnegans Wake"*, cit., p. 134.

<sup>339</sup> Cfr. RFW, 441, 21 e 444, 10-11: "He, he, he! At what do you leer, a setting up? [...] But on what do you again leer? I am not leering. I pink your pardons. I am highly sheshe sherious"

meeting me disguised, Bortolo mio”) (FW, 64, 22-23 e 527, 24-26).<sup>340</sup> Al cinema la finzione del teatro o dell’opera lirica si trasforma in un’illusione di realtà grazie alle immagini in movimento,<sup>341</sup> poichè è proprio il movimento a formare l’essenza dei *movies* e i film raccontano le loro storie fino al canonico (*happy* o *acid*) “*essied anding*” grazie all’incessante “*moving motion*” (FW, 484, 6 e 12): “*The movibles are scrawling in motions, marching, all of them ago, in pitpat and zingzang for every busy eerie whig’s a bit of a torytale to tell.*” (FW, 20, 21-25).<sup>342</sup> La bobina che scorre diventa così l’immagine del moto ma anche del tempo che passa e della vita stessa con la sua vicenda sempre uguale (come le *nursery rhymes*) di comico e tragico, amore e dolore, “*a reel of funnish ficts apout the shee*”, “*funny funereels*”, “*This nonday diary, this allnights newseryreel*” (FW, 288, 8-9 e 414, 35 e 489, 35).<sup>343</sup> Televisione e cinema catturano gli eventi e li riproducono più tardi per l’occhio e l’orecchio, unendo alla percezione istantanea al primo quella lineare del secondo, fermando l’istante e permettendo di ripeterlo a volontà quando si è già trasformato in passato, affidandolo alla memoria degli spettatori: “*A halt for hearsake. A scene at sight. Or dreamoneire. Which they shall memorise. By her freewritten Hopely for ear that annalykeses if scares for eye that*

---

<sup>340</sup> Cfr. RFW, 410, 13-14: “Of course it was downright verry vicked of him, reelly, meeting me disguised, Bortolo mio”. Si allude al personaggio del *Barbiere di Siviglia* rossiniano.

<sup>341</sup> Il tema è svolto magistralmente nel primo e nel quarto capitolo, *Thèses sur le mouvement (premier commentaire de Bergson)* e *L’image-mouvement et ses trois variétés (second commentaire de Bergson)*, di G. Deleuze, *Cinéma 1: L’Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, pp. 9-22 e pp. 83-103.

<sup>342</sup> Cfr. RFW, 16, 24-27: “The movibles are scrawling in motions, marching, all of them ago, in pitpat and zingzang, for every busy eerie whig’s a bit of a torytale to tell”. La narrazione fa riferimento ai Whigs e ai Tories.

<sup>343</sup> “*Funny funereels*” si riferisce anche a “a danded ‘reel’” come parte del processo di morte e resurrezione negli antichi riti egiziani. Cfr. M. L. Troy, *Mummeries of Resurrection. The Cycle of Osiris in “Finnegans Wake”*, cit., p. 31

sumns” (FW, 279, 9 – 280, 4).<sup>344</sup> Essi funzionano insomma come la macchina ciclica che sta alla base del romanzo (“**the whool of the whaal in the wheel of the whorl**”) (FW, 415, 7-8),<sup>345</sup> con la sua cosmica ripetizione del tempo e l’incessante riapparizione dei personaggi in altri panni e altri nomi. Non a caso nel teorema geometrico del capitolo 10 i movimenti circolari degli occhi di Shaun e Shem sono paragonati alle orbite sempre uguali dei pianeti e assimilati al film ovvero alla rotazione di una panoramica, con allusione sessuale al discoprimimento del “**triagonal delta**” (FW, 297, 24) della madre:

“**or hence shall the vectorious readyeyes of evertwo circumflicksrent serclhers never film in the elipsities of their gyribouts those fickers which are returnally reproductiv of themselves. Which is unpassible**” (FW, 298, 14-18).<sup>346</sup>

Non a caso Joyce, evocando Earwicker come Tolomeo I Soter e il meraviglioso Sardanapalo ma anche i servitori Joe e Kate come figure ricorrenti, ricorda il carattere di ‘mangiarealtà’ che è proprio dello strumento audiovisivo:

“**Doth it not all come aft to you, puritysnooper, in the way television opes longtimes after when Potollomuck Sotyr or Sourdanapplous the Lollapaloosa? The charges are, you will remember, the chances are, you won’t; bit it’sold Joe, the Java Jane, older even than Odam Costollo, and we are recurrently meeting em, par Mahun**

---

<sup>344</sup> Cfr. RFW, 216, 27 – 217, 1-2: “A halt for hearsake. A scene at sight. Or dreamoneire. Which they shall memorise. By her freewritten. Hopely for ear that annalykeses if scares for eye that sumns”.

<sup>345</sup> Si allude alle riprese progressive nelle strofe della canzone ottocentesca *The Wild Man of Borneo*: “The wild man of Borneo has just come to town [...] The wife of the wild man [...] The daughter of the wife [...] The dog [...] The tail [...] The hair [...] The flea [...] The whiskers [...] The wind [...]”. Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 145.

<sup>346</sup> Cfr. RFW, 229, 23-26: “or hence shall the vectorious readyeyes of evertwo circumflickrent serclhers never film in the elipsities of their gyribouts those fickers which are returnally reproductiv of themselves. Which is unpassible”.

Mesme, in cycloannalism, from space to space, time after time, in various phases of scripture as in various poses of sepulture” (FW, 254, 21-28).<sup>347</sup>

È tuttavia la natura effimera e insieme illusoria della realtà cinematografica, il suo trascorrere nel nulla per ogni volta ricominciare, che corrisponde al motivo più profondo di *Finnegans Wake*: quello che le ultime splendide righe del romanzo e le parole di Anna Livia (“**I am passing out. O bitter ending!**”) (FW, 627, 34-35) fanno risuonare con splendido slancio lirico. Se la letteratura è un film nato dalla penna (“**Pens picture**”) (FW, 617, 22), anche l’esistenza è infatti un’ombra che passa e rapida svanisce come “**the flimsyfilmsies**” (FW, 279, n. 1, 14). E vita e scrittura, come il cinematografo, sono un impalpabile gioco di immagini e suoni, che nel suo monologo finale Anna Livia paragona alle fantasie, ai sogni, ai castelli in aria, “**dreamoneire**”: “**And I’ll be your aural eyeness. But we vain. Plain fancies. It’s in the castles air. My currant bread’s full of sillymottocraft**” (FW, 623, 18-19).<sup>348</sup>

La *vanitas vanitatum* che risuona nel finale di *Finnegans Wake* ha il suo corrispettivo teorico nelle “**phyllisophies of Bussup Bulkeley**” (FW, 435, 10-11), note a Joyce grazie alla lettura di *An Essay towards a New Theory of Vision* (1709). Già nel terzo capitolo di *Ulysses* il protagonista medita sulla definizione berkeleyana della *res extensa* come una semplice percezione tattile-locomotoria ben distinta dalla percezione visiva (quest’ultima limitata alla luce e al colore); e si sofferma a più riprese sull’analogia fra impressioni visive e linguaggio verbale che il vescovo di

---

<sup>347</sup> Cfr. RFW, 201, 1-7: “Doth all this two way teleopic come aft to you, puritysnooper, as eft it were longtimes offer when Potollomuck Sotyr or Sourdanapplous the Lollapaloosa put back Omega with the beths of alpability? The charges are, you will remember; the chances are, you won’t. We are recurrently meeting em, par Mahun Mesme, in cycloannalism, from space to space, time after time, in various phases of scripture as in various poses of sepulture”.

<sup>348</sup> Si veda R. McHugh, *Annotations to “Finnegans Wake”*, cit., p. 623.

Cloyne aveva posto al centro del suo saggio.<sup>349</sup> Berkeley esaminava l'apparenza stabile e naturale del nesso che stringe insieme “the signification of tangible figures by visible figures”,<sup>350</sup> e per suggerirne la radicale arbitrarietà (perfettamente parallela a quella che lega ogni parola al suo significato) faceva l'esempio di un inglese che incontra “a foreigner who used the same words with the English, but in a direct contrary signification”.<sup>351</sup> L'imbarazzo del *native speaker*, in questo caso paradossale, corrisponde a quello di chi cerca di prender coscienza dell'arbitrarietà linguistica:

“Though he endeavour to disunite the meaning from the sound, it will nevertheless intrude into his thoughts, and he shall find it extreme difficult, if not impossible, to put himself exactly in the posture of a foreigner that never learnt the language, so as to be affected barely with the sounds themselves, and not perceive the signification annexed to them.”<sup>352</sup>

Come il “foreigner” di Berkeley, come chi tenta di separare “the meaning from the sound”, Joyce realizza in *Finnegans Wake* un gigantesco straniamento del linguaggio e lo trasforma in un oggetto mobile e indeterminato, in un flusso di suoni e in un “**collideorscape**” (FW, 143, 28) di significati che non corrispondono mai esattamente. Le parole del romanzo, al pari delle percezioni visive berkeleyane, sono infatti uno spettacolo affascinante ma fallace, capace di evocare l'universo ma sempre sul punto di dissolversi, trasformandosi in altro come le parvenze di un

---

<sup>349</sup> Si veda P. Vitoux, *Aristotle, Berkeley and Newman* [ma deve essere *Newton*], in “James Joyce Quarterly”, 18, Winter 1981, pp. 161-169.

<sup>350</sup> Cfr. G. Berkeley, *An Essay towards a New Theory of Vision*, in Id., *The Works*, collected and edited with prefaces and annotations by A. Campbell Fraser, Oxford, At the Clarendon Press, 1871, vol. I, p. 105.

<sup>351</sup> Cfr. *ivi*, p. 47.

<sup>352</sup> *Ivi*, p. 108.

miraggio, come le immagini e le parole del cinema.<sup>353</sup> Non a caso, quando Berkeley appare come “**archdruid**” irlandese nelle ultime pagine del romanzo a dialogare con il colonizzatore cattolico San Patrizio e la sua francescana “**greysfriaryfamily**” di “**monkafellas**” (FW, 611, 9-10),<sup>354</sup> egli evoca l’illusorietà della vista riducendola alla pura percezione dei colori del prisma:

“**Balkelly, archdruid of islish chinchinjoss [...] he show along the his mister guest Patholic [...] all too many much illusiones through photoprismic velamina of hueful panepiphanal world spectacurum of Lord Joss, the of which zoantholitic furniture, from mineral through vegetal to animal, not appear to full up together fallen man than under but one photoreflexion of the several iridals gradationes of solar light, that one which that part of it [...] had shown itself [...] unable to absorbere, whereas for [...] inside true inwardness of reality, the Ding hvad in idself id est, all obiects [...] allside showed themselves in trues coloribus resplendent with sextuple gloria of light actually retained, untisintus, inside them**” (FW, 611, 5-24).<sup>355</sup>

---

<sup>353</sup> Uno scambio analogo fra sguardo e cinema, legato a una prospettiva ‘dall’alto’, è suggerito nei taccuini: “Nap[oleon] III + perch = film or eye”. Cfr. J. Joyce, *“Finnegans Wake”. A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.1 – VI.B.4*, Prefaced & Arranged by D. Hayman, New York & London, Garland Publishing Inc., 1978, p. 233 (VI.B.3 – 106).

<sup>354</sup> Il dialogo è un genere molto frequente in *Finnegans Wake*, come è noto, ma in questo caso non è fuori luogo un rinvio ai *Three Dialogues between Hylas and Philonous*, pubblicati da Berkeley nel 1713.

<sup>355</sup> Cfr. RFW, 478, 2-18: “Belkelly, archdruid of islish chinchinjoss [...] he show along the his mister guest Patholic [...] all too many much illusiones through photoprismic velamina of hueful panepiphanal world spectacurum of lord Joss, the of which zoantholitic furniture, from mineral through vegetal to animal, not appear to full up together fallen man than under but one photoreflexione of the several iridals gradationes of solar light, that one which that part of it [...] had shown itself [...] unable to absorbere, whereas for [...] inside true inwardness of reality, tha Ding hvad in idself id ist, all obiects [...] allside showed themselves in trues coloribus resplendent with sextuple gloria of light actually retained, untisintus, inside them”. “**Chinchinjoss**” rinvia a *chinchin* (*pidgin english per conversare educatamente*) ma anche alla canzone *Chin chin Chinaman* nell’operetta inglese del 1896 *The Geisha. A Story of a Tea House* (libretto di Owen Hall e Harry Greenbank, musica di Sidney Jones, Lionel Monckton e James Phip). Si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, cit., p. 169 e p. 178. Una precedente versione del medesimo passaggio è di più agevole decifrazione: “The archdruid Barkeley [...] explained to silent [...] Patrick the [...] illusiones of the colourful world of joss, its furniture, animal, vegetable and mineral, appearing to fallen men under but one [...] reflectionem of the several iridal gradations of solar light, that one which it had been unable to [...] absorbere while for the seer beholding reality, the thing as in itself it is, all objects showed themselves in



San Patrizio coi suoi monaci vestiti in bianco-e-nero (“**niggerblonker [...] shiroscuro blackinwhitepaddynger**”) (FW, 611, 35-36 e 612, 18)<sup>356</sup> e Berkeley “**in the his heptachromatic sevenhued septicoloured roranyellgreenlindigan mantle**” (FW, 611, 5-7)<sup>357</sup> evocano insomma il contrasto fra una visione stereotipata cieca ai colori e una visione aperta alla molteplicità cromatica dell’universo,<sup>358</sup> ma anche (ancora una volta) lo spettacolo cinematografico. Il mondo stesso, “**hueful panepiphanal world**”, è lo “**spectacurum**” che Dio<sup>359</sup> offre agli uomini proiettandolo sugli schermi o “**velamina**” della sensazione;<sup>360</sup> e non a caso la pagina joyciana si conclude con un triplice omaggio al Dio del Diluvio e di Giona, signore dell’arcobaleno fenomenico (“**Greatest Great Balenoarch**”) e unico garante delle immagini e dei suoni che appaiono agli uomini (“**sound sense sympol**”) (FW, 612, 27-28).<sup>361</sup> Anche la letteratura del resto, come i suoni e le immagini del mondo, proietta i suoi segni su uno schermo bianco e Joyce lo indicava già in *Proteus*,<sup>362</sup> evocando proprio il velo fenomenico di Berkeley e la sua teoria dell’invisibilità della distanza:

---

their true [...] coloribus, resplendent with sextuple [...] gloria of the light actually [...] retained within them” (cfr. J. Joyce, *A First-Draft Version of “Finnegans Wake”*, cit., p. 279).

<sup>356</sup> Si veda W. Y. Tindall, *A Reader’s Guide to “Finnegans Wake”*, cit., pp. 319-320.

<sup>357</sup> Cfr. RFW, 478, 2-3: “in the his heptachromatic sevenhued septicoloured roranyellgreeblindigan mantle”.

<sup>358</sup> Questa lettura, in chiave politica e razziale, suggerisce V. J. Cheng, *White Horse, Dark Horse. Joyce’s Allhorse of Another Color*, cit., pp. 125-126.

<sup>359</sup> Nella coloritura *pidgin english* delle parole di Berkeley, “**Lord Joss**” associa il Signore cristiano alla Divinità cinese.

<sup>360</sup> Cfr. G. Berkeley, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* (1<sup>a</sup> ed. 1710), in Id., *The Works*, cit., vol. I, p. 172: “The ideas imprinted on the Senses by the Author of nature are called *real things*”.

<sup>361</sup> Su questo passo si veda P. Vitoux, *Aristotle, Berkeley and Newman* [ma deve essere *Newton*], cit., pp. 172-174.

<sup>362</sup> Forse riecheggiando l’Indovinello Veronese del secolo VIII: “Se pareba boves, alba pratalia araba et albo versorio teneba et negro semen seminaba”.

“Who ever anywhere will read these written words? Signs on a white field. Somewhere to someone in your flutiest voice. 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?”<sup>363</sup>

La realtà e la scrittura prendono vita e prospettiva unicamente sullo schermo del pensiero, nella sala oscura della coscienza, non solo perché *esse est percipi* ma anche perché quello cinematografico (il “click” del proiettore, l’effimero flusso dei fantasmi)<sup>364</sup> è uno dei principali modelli dell’espressione joyciana. Se lo scrittore già dichiarava in una lettera del 1924: “whenever I am obliged to lie with my eyes closed I see a cinematograph going on and on and it brings back to my memory things I had almost forgotten”;<sup>365</sup> Anna Livia può concludere: “I’ll close me eyes. So not to see” (FW, 621, 29).

---

Ricordiamo che in uno dei taccuini Joyce trascrive il placito capuano del secolo X, primo documento della lingua italiana. Si veda J. Joyce, “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.21 – VI.B.24*, cit., p. 316 (VI.B.23 – 126).

<sup>363</sup> Id., *Ulysses*, cit., p. 40.

<sup>364</sup> Per una lettura in chiave fotografica di questa pagina si veda L. E. J. Hornby, *Visual Clockwork: Photographic Time and the Instant in “Proteus”*, cit., pp. 58-60.

<sup>365</sup> Cfr. J. Joyce, *Letters*, cit., vol. I, p. 216 (lettera a Harriet Shaw Weaver del 27 giugno 1924). Il tema della cecità, non solo per ragioni autobiografiche, è uno dei più importanti in *Finnegans Wake* (si veda J. Gordon, “*Finnegans Wake*”: *a Plot Summary*, cit., p. 85 e pp. 270-271) ed è già presente in Id., *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, cit., p. 101: “W [scil. Woman] drawn to a blind man, to see behind closed eyes (Bluebeard), to give helping hand (woman’s), to pity him who cannot see”. Lo spunto di partenza è la meditazione di Bloom sul giovane cieco incontrato per la strada (si veda Id., *Ulysses*, cit., pp. 148-149), ma l’allusione a “Bluebeard” sembra rinviare alla *pièce* simbolista di Maurice Maeterlinck *Ariane et Barbe-bleu* (1899, musicata da Paul Dukas nel 1907): “je vois, les yeux fermés”, esclama Ariane nel secondo atto, quando rompe la finestra della prigione ed è accecata dalla luce (cfr. M. Maeterlinck, *Œuvres*, édition établie et présentée par P. Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, vol. III, p. 28).

Copyright © 2014

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /  
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*