

PREMIO FIRENZE UNIVERSITY PRESS
TESI DI DOTTORATO

Ilaria Natali

The Ur-Portrait

Stephen Hero ed il processo di creazione artistica in
A Portrait of the Artist as a Young Man

Firenze University Press
2008

The Ur-Portrait : *Stephen Hero* ed il processo di creazione artistica in *A Portrait of the Artist as a Young Man* / Ilaria Natali. – Firenze : Firenze University Press, 2008.
(Premio FUP. Tesi di dottorato ; 2)

<http://digital.casalini.it/9788884539090>

ISBN 978-88-8453-908-3 (print)

ISBN 978-88-8453-909-0 (online)

© 2008 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28
50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>

Printed in Italy

Sommario

Prefazione	VII
Capitolo 1	
Dalla scrittura allo scrivere: critica genetica	1
1. Le origini e i fondamenti del metodo	1
2. Sincronia e diacronia	4
3. L'oggetto di studio	7
4. Classificazioni e procedure	11
Capitolo 2	
«Introit of exordium». Considerazioni preliminari su <i>Stephen Hero</i>	15
1. Capitoli disponibili e fasi di elaborazione	15
2. La composizione di <i>Stephen Hero</i>	21
3. La pubblicazione di <i>Stephen Hero</i>	26
Capitolo 3	
<i>Epiphanies</i>	31
1. «Epifania» come categoria estetica	31
2. La documentazione di <i>Epiphanies</i>	34
3. Procedure di rielaborazione di <i>Epiphanies</i> nel dossier di <i>Portrait</i>	38
Capitolo 4	
Il quaderno di Mabel Joyce	49
1. «A Portrait of the Artist»	49
1.1. Struttura di «A Portrait of the Artist»	50
1.2. Rielaborazione di «A Portrait of the Artist»	52
2. Appunti pre-compositivi	57
2.1. <i>Outlines</i> dei capitoli	59
2.2. Appunti religiosi e liste di nomi	64
Capitolo 5	
Notebooks	69
1. «Paris» e «Pola» notebooks	69
2. Notebook MS 36,639/2/A (I.ii)	75

Capitolo 6	
<i>Stephen Hero</i>	79
1. Il manoscritto di <i>Stephen Hero</i>	79
2. Il processo di riscrittura di <i>Stephen Hero</i>	85
2.1. Combinazione	92
2.2. Disseminazione	106
2.3. Condensazione	111
2.4. Eliminazione	114
2.5. Connessioni tra <i>Stephen Hero</i> e <i>Ulysses</i>	121
Capitolo 7	
Da <i>Stephen Hero</i> a <i>Portrait</i>	129
1. Probabili stesure intermedie	129
2. «Trieste notebook»	133
3. Frammenti «Late Portrait»	137
4. Bella copia di <i>Portrait</i> e dattiloscritti	141
Capitolo 8	
Il processo creativo di <i>Portrait</i>	147
1. La documentazione di <i>Portrait</i> in prospettiva genetica	147
2. La critica genetica in prospettiva della documentazione di <i>Portrait</i>	153
Bibliografia	159
Indice dei nomi	171

Prefazione

La critica genetica rappresenta un orientamento metodologico particolarmente prezioso per lo studio della produzione letteraria di James Joyce. Tale approccio filologico sottolinea la dimensione diacronica della composizione letteraria; la scrittura è vista come un percorso determinato da pulsioni sia interne, sia esterne al processo creativo, il cui prodotto, l'opera pubblicata, è il risultato incerto di circostanze in parte fortuite. Joyce sembra considerare i propri testi mai terminati, in continuo divenire; nel percorso creativo lo scrittore si mostra consapevole del ruolo rivestito dal caso, come testimonia un episodio riguardante la stesura di *Finnegans Wake* menzionato da Richard Ellmann:

Once or twice Joyce dictated a bit of *Finnegans Wake* to Samuel Beckett, though dictation did not work very well for him; in the middle of one such session there was a knock at the door which Beckett didn't hear. Joyce said, «Come in,» and Beckett wrote it down. Afterwards he read back what he had written and Joyce said, «What's that "Come in"?» «Yes, you said that,» said Beckett. Joyce thought for a moment, then said, «Let it stand.» He was quite willing to accept coincidence as his collaborator¹.

Il dossier di *A Portrait of the Artist as a Young Man* presenta caratteristiche che lo rendono uno studio particolarmente interessante in prospettiva di un'analisi genetica². In alcuni momenti del processo compositivo dell'opera, Joyce ha ritenuto di essere giunto ad una fase conclusiva della scrittura; tuttavia, il rifiuto di un editore o un'improvvisa insoddisfazione per il lavoro svolto hanno portato lo scrittore ad abbandonare l'idea della pubblicazione e a rielaborare completamente il materiale in nuove stesure. Il testo oggi pubblicato di *Portrait* non è frutto di un percorso lineare, ma di un processo caratterizzato da continue fratture e 'bivi', in cui le scelte creative appaiono determinate da fattori non sempre volontari, o frutto di pianificazione.

L'estensione temporale del processo compositivo costituisce un ulteriore elemento d'interesse: *Portrait* è stato pubblicato nel 1914, mentre i primi documenti del dossier risalgono agli anni 1900-1904. Joyce ha lavorato al suo primo romanzo per circa 10-14 anni; l'analisi di questo lungo percorso creativo non rivela solo come è

¹ R. Ellmann, *James Joyce* (ed. orig. 1959), Oxford U.P., New York, Oxford, 1983, p. 649.

² Nel corso dell'analisi, tutti i riferimenti al romanzo *A Portrait of the Artist as a Young Man* saranno indicati con la sola abbreviazione *Portrait*.

stato concepito e redatto *Portrait*, ma anche l'evoluzione di Joyce come scrittore, sin dalle prime testimonianze della sua attività creativa.

L'analisi dei cambiamenti apportati nel corso delle varie stesure di *Portrait* apre nuove prospettive a due diversi livelli: da un lato mette in luce aspetti inediti dell'autore in quanto produttore di testi, dall'altro permette una nuova comprensione dell'opera pubblicata, poiché «by studying how writers have created their works, we can learn something important about the work, something that might well be inaccessible by other means»³.

Pur presentando caratteristiche che lo rendono uno studio genetico ideale, il dossier di *Portrait* ha ricevuto finora scarsa attenzione critica; i vari stadi di elaborazione del testo non sono mai stati analizzati per determinare le procedure di modifica adottate nel corso delle riscritture. Nel presente studio mi propongo, quindi, di mettere in luce le principali dinamiche testuali che caratterizzano la composizione di *Portrait*. A tal fine, intendo prendere in considerazione tutta la documentazione preliminare alla pubblicazione del romanzo, con particolare attenzione a *Stephen Hero*, fonte primaria per la redazione del testo pubblicato. La documentazione, purtroppo, non è completa; le testimonianze oggi disponibili possono essere suddivise in sei parti⁴:

Epiphanies

Le epifanie, brevi sketches in prosa che Joyce ha composto tra il 1900 e il 1904, rappresentano la prima testimonianza dell'attività creativa dell'autore⁵. Questi testi non sono mai stati pubblicati, ma appaiono rielaborati in molte delle 'opere maggiori', tra cui anche *Portrait*. Solamente parte della raccolta *Epiphanies* è documentata e molti testi sono disponibili solo nelle trascrizioni del fratello di Joyce, Stanislaus. Il materiale è conservato presso la Cornell James Joyce Collection (Cornell University, Ithaca, New York) e la Buffalo Joyce Collection (University at Buffalo, New York).

«A Portrait of the Artist»

«A Portrait of the Artist» è un'opera breve, di difficile interpretazione, che Joyce intendeva pubblicare nel 1904; fu rifiutato dagli editori della rivista irlandese *Dana*, probabilmente proprio per la sua complessità⁶. Come il titolo stesso suggerisce, il testo rappresenta una prima 'bozza' del materiale che confluirà poi in *Portrait*. «A Portrait of the Artist», in un primo momento considerato pronto per essere stampato,

³ G. Lernout, *Joyce as a Reader*, relazione presso la «James Joyce Summer School», Dublino, 1996 (dattiloscritto).

⁴ Ho consultato tutti i manoscritti e dattiloscritti disponibili attraverso le riproduzioni fotografiche raccolte in M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, Garland, New York, London, 1977-9, 63 voll.

⁵ I manoscritti di *Epiphanies* sono riprodotti in: M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, A Portrait of the Artist as a Young Man: a Facsimile of Epiphanies, Notes, Manuscripts and Typescripts, Garland, New York, London, 1978, vol. 7.

⁶ Con il manoscritto è conservata anche l'annotazione autografa di Joyce «[...] The essay was written for a Dublin review *Dana* but refused insertion by the editors Mr. W. K. Magee (John Eglinton) and Mr. Frederick Ryan [...]». Cfr. M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., vol. 7, p. 93.

è stato poi impiegato alla stregua di annotazioni per *Stephen Hero*. L'olografo di «A Portrait of the Artist» è annotato all'interno di un quaderno di Mabel Joyce, sorella dello scrittore, oggi conservato presso la Buffalo Joyce Collection⁷.

Notebooks e appunti

In seguito al rifiuto degli editori della rivista *Dana*, Joyce decise di rielaborare «A Portrait of the Artist» e di ampliare il racconto in un romanzo; per la composizione del testo annotò schemi, liste di eventi e appunti eterogenei. Ci è giunta solo parziale testimonianza di questi stadi elaborativi⁸. Il quaderno di Mabel contiene alcune annotazioni nei fogli che seguono la stesura di «A Portrait of the Artist» (1904). Sono disponibili, inoltre, tre ulteriori documenti precompositivi: «Paris notebook» (1902-3), «Pola notebook» (1904), custoditi presso la James Joyce Collection (Yale University, New Haven, Connecticut) e notebook MS 36,639/2/A (1903-4?), conservato presso la National Library (Dublino).

Stephen Hero

Stephen Hero è il primo romanzo composto da Joyce. Redatto presumibilmente tra il 1904 ed il 1906 e mai pubblicato, rappresenta la fonte principale del materiale elaborato in *Portrait*. Joyce realizzò più di novecento fogli manoscritti per i primi venticinque capitoli del testo, che presumibilmente rappresentavano soltanto una piccola parte del romanzo⁹. In seguito, lo scrittore procedette ad una completa rilettura del materiale: parte degli episodi narrati nei capitoli disponibili di *Stephen Hero* compaiono anche in *Portrait*, con ampie trasformazioni. Da sottolineare la diversa lettura del nome del protagonista, che in *Stephen Hero* si chiama Stephen Daedalus e, nel testo pubblicato, Stephen Dedalus¹⁰.

Stephen Hero costituisce una testimonianza importante sia per il suo valore intrinseco, sia per i rapporti che lo legano alle opere successive dell'autore. Solo dodici capitoli del romanzo sono oggi disponibili; i manoscritti sono conservati presso la Harvard College Library (Harvard University), la Yale University Library e la Cornell Joyce Collection¹¹. *Stephen Hero* è stato trascritto e pubblicato per la prima volta nel 1944¹².

⁷ Il quaderno di Mabel è riprodotto in M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., vol. 7.

⁸ Dei notebooks «Paris» e «Pola» sono disponibili solo alcune parti. I notebooks sono riprodotti in M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., vol. 7.

⁹ In una lettera al fratello, Joyce manifesta il progetto di suddividere *Stephen Hero* in 63 capitoli; l'ultima parte del romanzo oggi disponibile è numerata XXV. Cfr. J. Joyce, *Selected Letters*, a cura di R. Ellmann, Faber & Faber, London, 1975, p. 56.

¹⁰ Alcune considerazioni sul cognome di Stephen appaiono in F.X. Newman, *A Source for the Name «Dedalus»?», «James Joyce Quarterly», 4, 4, 1967, pp. 271-74. Il cambiamento da «Daedalus» a «Dedalus» è brevemente commentato in A.L. Hunter, *The Story of A*, «A Wake Newslitter», 12, 4, 1975, pp. 74-5. Infine, la relazione tra il cognome del protagonista e il mito classico è investigata in V.F. Grant, *Stephen Dedalus and Classical Daedalus: A Symbolic Analogy*, «CLH Journal», XXI, 3, 1978, pp. 410-23.*

¹¹ Il manoscritto è riprodotto in M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, *A Portrait of the Artist as a Young Man: A Facsimile of the Manuscript Fragments of Stephen Hero*, Garland, New York, London, 1978, vol. 8.

¹² J. Joyce, *Stephen Hero*, a cura di T. Spencer, Cape, London, 1944.

«Trieste notebook» e frammento «Late Portrait»

Il «Trieste notebook» (1909 circa) contiene appunti eterogenei suddivisi per soggetto. Tali annotazioni appaiono rielaborate in varie opere di Joyce, tra cui *Portrait*; inoltre, alcune porzioni di testo mostrano collegamenti con *Stephen Hero*, suggerendo che il notebook possa aver avuto anche funzione di ‘tramite’ fra i due romanzi. Il documento è conservato presso la Cornell University Joyce Collection¹³.

Il frammento «Late Portrait» sembra costituire parte di una stesura intermedia tra *Stephen Hero* e *Portrait*¹⁴. L’incompletezza di tale manoscritto, oggi conservato presso la British Library (Londra), rende difficile ogni certa identificazione del materiale¹⁵.

Bella copia di *Portrait*, dattiloscritti, *page proofs*

È disponibile un manoscritto completo, in bella copia, dell’intero testo di *Portrait*, conservato presso la National Library di Dublino¹⁶. Parte del materiale preparato in vista della pubblicazione è conservato presso la British Library, la Slocum and Cahoon Collection (Yale University), la Rosenbach Foundation, (Philadelphia), ed, infine, la Lockwood Memorial Library (Buffalo)¹⁷.

L’analisi del materiale preliminare alla pubblicazione di *Portrait* è articolata in 8 capitoli. Il primo capitolo illustra i fondamenti della critica genetica e i principali problemi teorici posti da questo approccio. Nel secondo capitolo procedo a fornire informazioni preliminari su *Stephen Hero*, quali la descrizione dei capitoli disponibili, la storia della composizione e della pubblicazione postuma del romanzo. Successivamente, dal terzo al settimo capitolo, sono analizzati in ordine cronologico i documenti disponibili del dossier di *Portrait*: schemi, annotazioni e opere non pubblicate, reimpiegate in stesure successive. I capitoli 3-7, quindi, trattano rispettivamente *Epiphanies*, «A Portrait of the Artist» e le annotazioni sul quaderno di Mabel Joyce, i notebooks «Paris», «Pola» e MS 36,639/2/A (I.ii), il «Trieste notebook» ed il frammento «Late Portrait», *Stephen Hero* ed, infine, la bella copia di *Portrait*, dattiloscritti, *page proofs* e *errata*. Nell’ultimo capitolo sono proposte considerazioni conclusive sull’intero dossier e sulle procedure di rielaborazione e riscrittura adottate da Joyce nella composizione di *Portrait*.

Lo studio della documentazione apre la strada anche a considerazioni metodologiche e teoriche sullo stesso approccio genetico. Il primo ordine di considera-

¹³ Il «Trieste notebook» è riprodotto in M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., vol. 7.

¹⁴ Cfr. A.W. Litz, *Early Vestiges of Joyce’s «Ulysses»*, «PMLA», 71, 1956, pp. 51-60.

¹⁵ I frammenti «Late Portrait» sono riprodotti in M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, *A Portrait of the Artist as a Young Man: A Facsimile of the Final Holograph Manuscript. Chapters 3, 4 & 5 & Additional Manuscript Fragments*, Garland, New York, London, 1977, vol. 10.

¹⁶ La bella copia di *Portrait* è riprodotta in M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, *A Portrait of the Artist as a Young Man: A Facsimile of the Final Holograph Manuscript. Chapters 1 & 2*, Garland, New York, London, 1977, vol. 9 e *The James Joyce Archive*, *A Portrait of the Artist as a Young Man: A Facsimile of the Final Holograph Manuscript*, cit., vol. 10.

¹⁷ Le parti disponibili del dattiloscritto, *tearsheets* e fogli di *errata* sono riprodotti in M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., vol. 7.

zioni riguarda le tradizionali classificazioni delle modifiche testuali, che si dimostrano parzialmente inadeguate all'analisi di *Portrait*. Per illustrare i fenomeni di trasformazione tipici del dossier, infatti, si è reso necessario ampliare e adattare gli strumenti d'indagine filologica individuando nuove classificazioni di modifiche testuali. La seconda questione emersa dall'analisi dei testi interessa aspetti teorici del metodo genetico: i risultati di questo studio ne mettono in discussione una nozione basilare. Ciascun manoscritto del dossier di *Portrait* è connesso anche a documenti appartenenti a dossier di altre opere di Joyce. La documentazione preliminare alla pubblicazione di *Portrait* sembra ampliarsi sino a comprendere la quasi totalità delle opere dell'autore. Le dinamiche testuali del romanzo, quindi, mettono in discussione il concetto di 'dossier' e l'uso corrente di questo termine nella disciplina genetica.

Prima di procedere nell'analisi della documentazione, vorrei porgere i miei più sentiti ringraziamenti alle persone che mi hanno consentito di realizzare e portare a termine questo studio e che mi hanno dato la possibilità di migliorare le mie conoscenze. Ringrazio, innanzi tutto, il mio tutor, prof. Donatella Pallotti, il cui insegnamento mi ha accompagnata in tutto il percorso di studi, che ha attentamente letto queste pagine e mi ha offerto suggerimenti fondamentali e importanti spunti di riflessione. Un particolare ringraziamento va alla prof. Paola Pugliatti, che ha seguito la realizzazione di questo lavoro e, con grande disponibilità, mi ha offerto indicazioni preziose per la sua stesura. Solo a me, ovviamente, è da ascrivere qualsiasi imprecisione nella compilazione del testo.

La mia gratitudine va, inoltre, al direttore della Zurich James Joyce Foundation, Fritz Senn, che in più occasioni mi ha accolto a Zurigo mettendo a mia disposizione le sue conoscenze di maestro joyceano. I professori Michael Groden, Geert Lernout e Daniel Ferrer sono stati sempre disponibili al colloquio: il loro contributo costante è stato basilare alla mia comprensione del metodo genetico. John McCourt e Dirk van Hulle si sono interessati a questo studio fornendomi attenzione, varie occasioni di confronto e validi contributi. Grande sostegno e incoraggiamento mi è giunto da tutti i membri fondatori della James Joyce Italian Foundation, le prof. Paola Pugliatti, Franca Ruggieri, Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Romana Zacchi e Carla Marengo Vaglio. Ringrazio, inoltre, il Collegio dei Docenti del Dottorato di Ricerca in Anglistica e Americanistica dell'Università degli Studi di Firenze, che mi ha permesso di portare avanti le mie ricerche, nonché i membri della commissione giudicatrice del Premio Tesi Dottorato Firenze University Press 2007, che hanno reso possibile questa pubblicazione.

Capitolo 1

Dalla scrittura allo scrivere: critica genetica

1. Le origini e i fondamenti del metodo

La filologia genetica, movimento critico sviluppatosi in Francia negli anni '70, ha apportato notevoli trasformazioni alla metodologia di analisi dei manoscritti e alla concezione di testo letterario. Questo tipo di approccio ha sovvertito le finalità di una tradizionale indagine filologica: l'obiettivo non consiste nello stabilire la versione definitiva di un'opera, bensì nel ricostruirne ed analizzarne il processo creativo letterario. Il critico genetico, quindi, è

[...] concerned with the entire range of documents as evidence of the multiple decisions that were taken along the way, not because they throw light on the proper tenure of the text and help in making new editorial decisions, but because the object of genetic criticism is inseparable from the decision-making process itself¹⁸.

I vari stadi di elaborazione di un'opera, così come le modifiche apportate ai testi, assumono rilevanza di per sé, e non in relazione al testo pubblicato; quindi,

a textual critic will tend to see a difference between two states of a work in terms of accuracy and error or corruption, whereas a genetic critic will see meaningful variation¹⁹.

L'oggetto di ricerca della filologia genetica è costituito da tutta la documentazione preliminare alla pubblicazione di un testo, ovvero la 'material evidence' del processo creativo. Sono studiati principalmente documenti datati attorno al XIX-XX secolo; in particolare, l'attenzione critica sembra concentrata sui testi del periodo modernista, in parte per l'ampia documentazione pervenutaci da questo periodo, definito «the golden age of manuscripts»²⁰.

¹⁸ D. Ferrer, *Production, Invention, and Reproduction: Genetic vs. Textual Criticism*, in E. Bergmann Loizeaux, N. Fraistat (a cura di), *Reimagining Textuality*, University of Wisconsin Press, Madison, 2002, p. 49.

¹⁹ J. Deppman, D. Ferrer, M. Groden (a cura di), *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2004, p. 11.

²⁰ D. Van Hulle, *Textual Awareness: A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust and Mann*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2004, p. 9.

I collegamenti tra critica genetica e modernismo sembrano, però, andare oltre alla mera disponibilità di manoscritti e dattiloscritti; il modernismo, come sottolinea Dirk van Hulle, ha gettato le basi per una diversa concezione del testo e della scrittura²¹. Il nuovo valore attribuito al processo di creazione artistica dall'inizio del XIX secolo è testimoniato da testi quali *Die Entstehung des Doktor Faustus*, *À la recherche du temps perdu*, *Ulysses*, *Work in Progress* e *Finnegans Wake*, esempi di romanzi che ruotano attorno al tema centrale della loro stessa composizione e riconoscono nell'atto della scrittura un processo virtualmente infinito.

Si può supporre che uno dei fondamenti di questa nuova concezione del testo sia la tendenza del pensiero di cui si fece portavoce Henri Bergson. È, infatti, alla filosofia bergsoniana che Wyndham Lewis attribuisce la nuova concezione spazio-temporale dell'espressione artistica²². A partire dal XX secolo, il tempo non appare più percepito come un'entità suddivisibile, una successione di eventi distinti, bensì come un flusso ininterrotto dell'evoluzione e del divenire. Tali concetti di continuità e durata presuppongono che ogni stadio di un processo coesista e compenetri nel proprio antecedente e successivo, sottolineando così la dimensione diacronica piuttosto che sincronica di ogni fenomeno.

Questa prospettiva si riflette nella percezione dell'atto della scrittura, che diviene un 'fare' continuo; ad esempio, James Joyce predispose che il romanzo *Ulysses* fosse pubblicato il giorno del proprio compleanno, ma continuò ad apportare modifiche finché possibile, dimostrando di non considerare la propria opera 'terminata'. La critica genetica sottolinea l'aspetto diacronico della scrittura percepita anche dagli stessi autori: è proprio la rivoluzione nel concetto di creazione artistica che rende questo strumento particolarmente valido per arricchire la comprensione dei testi 'modernisti'.

Le basi teoriche sulle quali si è sviluppata la critica genetica non sono facilmente ricostruibili. Tale disciplina non sembra fondarsi su di una singola tradizione critica; la sua storia appare frammentaria e discontinua. I principi che indubbiamente hanno influenzato il pensiero genetico sono numerosi e trovano le proprie origini sin dal XX secolo²³.

In ambito italiano, come sottolinea Paola Pugliatti, sono evidenti le connessioni con la variantistica, area di studi nata grazie all'opera di Gianfranco Contini; anche tale teoria sottolinea la natura dinamica della scrittura, tuttavia concepisce il dossier come progressiva approssimazione ad una configurazione definitiva e perfetta. Ogni stadio d'elaborazione è esaminato come tappa di un percorso finalizzato al raggiungimento della forma espressiva migliore, così che l'evoluzione dell'opera illustra la realizzazione di un progetto e l'avvicinamento ad un'immagine testuale virtuale che gradualmente prende forma. Nella variantistica, inoltre, è data particolare enfasi alla

²¹ *Ibidem*.

²² W. Lewis, *Time and Western Man*, Chatto and Windus, London, 1927, p. 149.

²³ Cfr. L. Hay, *La littérature des écrivains*, José Corti, Paris, 2002 pp. 61-70; P. Pugliatti, *Textual perspectives in Italy: From Pasquali's Historicism to the Challenge of «Variantistica» (and Beyond)*, «Text. An Interdisciplinary Annual of Textual Studies», 11, 1998, pp. 156-76; D. Van Hulle, *Textual Awareness*, cit., pp. 15-20.

progressiva acquisizione estetica, vale a dire, ogni modifica implica un miglioramento, un ulteriore passo verso il 'ben detto' (la forma migliore)²⁴.

Van Hulle individua alcune delle premesse genetiche già nelle opere di Reinhold Backmann, il quale sosteneva la necessità di una parziale demistificazione del testo definitivo e della ricostruzione del processo creativo attraverso l'analisi di tutte le versioni²⁵. Senza entrare in modo specifico nel merito della questione editoriale tedesca, già esaurientemente illustrata da Van Hulle, vorrei soffermarmi brevemente su alcune considerazioni. In una lettera del 1803, Goethe parla del processo creativo attraverso una metafora organicista che molto si avvicina alla concezione genetica: «Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen wenn sie fertig sind; man muss sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen»²⁶. Tuttavia, concezioni innovative quali quelle di Goethe e Backmann sembrano rimanere casi isolati, e la *Editionswissenschaft* mostra più diffuse tendenze innovatrici proprio nel XX secolo. Se, da un lato, il pensiero tedesco ha indubbiamente fornito un ampio contributo alla critica genetica, dall'altro, sembrano essere le influenze reciproche tra ambiente francese e tedesco ad assumere un ruolo determinante nel suo sviluppo.

Accanto agli studi filologici tedeschi, Louis Hay riconosce tra i punti di riferimento della critica genetica il precursore Paul Valéry e il movimento strutturalista francese. Nel tracciare una storia del metodo, lo studioso sottolinea:

Si la critique génétique est ainsi fille d'une longue histoire, le moment de sa naissance a réuni à son chevet des fées pissantes et nombreuses [...]. Il faut ajouter un cadre propinque: au début des années soixante-dix, la recherche en sciences humaines était en plein développement et les échanges entre ses divers domaines étaient profitables à une nouvelle entreprise. [...] l'étude des manuscrits s'est trouvée dotée d'instruments tout neufs [...]. On voit quelle conjonction de facteurs culturels, scientifiques et littéraires a joué pour ajouter l'élément manquant à la chaîne qui va de la production au texte et du texte à la lecture²⁷.

Non si è ancora giunti, infatti, a rintracciare una linea cronologica organica del movimento; riguardo a tale difficoltà, Deppmann, Ferrer e Groden affermano:

[...] genetic criticism remains paradoxical. It aims to restore a temporal dimension to the study of literature, but it cannot be identified with or derived from traditional literary history or New Historicism. It includes features of reception criticism but is mainly concerned with how texts are produced. [...] It remains deeply aware of the text's aesthetic dimensions, and yet is ever ready to accommodate the agency of sociological forces or psychoanalytic drives into its accounts²⁸.

²⁴ Cfr. P. Pugliatti, *Textual perspectives in Italy*, cit., pp. 172-4.

²⁵ D. Van Hulle, *Textual Awareness*, cit., p. 15.

²⁶ J.W. von Goethe, lettere, citato in: W. Marholz, *Die Wesenszüge des schriftstellerischen Schaffensprozesses*, in L. Sinzheimer (a cura di) *Die geistigen Arbeiter*, Duncker & Humblot, München, Leipzig, 1922, vol. I, p. 60.

²⁷ L. Hay, *La littérature des écrivains*, cit., p. 69.

²⁸ J. Deppman, D. Ferrer, M. Groden (a cura di), *Genetic Criticism*, cit., p. 2.

Queste caratteristiche della storia della disciplina fanno pensare alla filologia genetica come ad una tendenza di pensiero, più che ad una mera metodologia di studio; la nuova concezione di testo alla base di questo approccio è rappresentativa di tutta una serie di cambiamenti sul piano filosofico, scientifico e letterario.

Negli anni '70 si va diffondendo una trasformazione nella concezione e nell'indagine degli archivi letterari e storici, cambiamento che Cook descrive in questi termini:

At the heart of the new paradigm is a shift away from viewing records as static physical objects, and towards understanding them as dynamic virtual concepts; a shift away from looking at records as the passive products of human or administrative activity and towards considering records as active agents themselves in the formation of human and organizational memory; a shift equally away from seeing the context of records creation resting within stable hierarchical organizations to situating records within fluid horizontal networks of work-flow functionality. [...] Stated another way, archival theoretical discourse is shifting from product to process, from structure to function, from archives to archiving [...]²⁹.

Lo sviluppo del nuovo paradigma ha anche dato origine ad una diversa prospettiva sul testo, o meglio, ad una visione innovativa sulla nascita e sullo statuto del testo. La critica genetica non si impone, quindi, solamente come una svolta e un adattamento all'era moderna rispetto alla filologia classica, ma anche come una nuova concezione della letteratura, legata alla demistificazione del testo definitivo.

Questa disciplina, infatti, ridefinisce lo status dell'ultimo stadio di elaborazione, visto come una cesura arbitraria o una mera differenza formale. Per spiegare la nuova posizione, Débray-Genette introduce tre termini, che individuano altrettanti concetti di testo: la nozione di *finitude*, che più rispecchia la prospettiva genetica, individua forti elementi di casualità nel licenziamento dell'opera da parte dell'autore; il concetto di *finition* ravvisa nel testo pubblicato un punto di 'saturazione' o di equilibrio provvisorio, ed è generalmente accettato dalla teoria genetica, che invece respinge l'idea di *finalité*, secondo la quale il testo pubblicato rappresenta il raggiungimento di progetti definiti mentalmente, o esplicitamente³⁰. I genetisti escludono, inoltre, qualsiasi linea di raggiungimento estetico connessa al processo dello scrivere: i documenti che precedono la pubblicazione non sono finalizzati ad una realizzazione testuale in cui quello che è detto 'è ben detto'.

2. Sincronia e diacronia

Mentre l'importanza del processo di creazione artistica è tuttora al centro della discussione teorica, la dimensione sincronica del testo è stata meno discussa. A tale

²⁹ T. Cook, *Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts*, «Archival Science», 1, 1, 2000, p. 3.

³⁰ R. Débray-Genette, *Genèse du texte*, «Littérature», 28, 1997, pp. 20-1, citato in P. Pugliatti, *The New Ulysses between Philology, Semiotics and Textual Genetics*, «Dispositio», XII, 30-32, 1987, p. 121.

proposito, Paola Pugliatti rivela un'aporia all'interno del pensiero genetico³¹. Proprio perché passato attraverso un processo di elaborazione, ogni testo possiede anche caratteristiche di 'prodotto'; se qualsiasi stadio del dossier deve essere considerato come una testualizzazione indipendente, si ammette implicitamente l'idea che costituisca una struttura in sé completa. Riguardo a tale dicotomia, Cesare Segre osserva:

Quando un manoscritto sia stato ritoccato più volte in tempi diversi, sarebbe corretto considerarlo come una sovrapposizione di sincronie e di testi. [...] Considerando ogni testo come un sistema, i testi successivi possono apparire come l'effetto di spinte presenti in quelli precedenti, mentre a loro volta contengono spinte di cui i testi successivi saranno il risultato. In questo modo l'analisi della storia redazionale e delle varianti ci fa conoscere parzialmente il dinamismo presente nell'attività creativa³².

Secondo lo studioso, quindi, tra le fasi di elaborazione esiste un rapporto non solo di interrelazione, ma di stretta dipendenza; non è possibile studiare un processo creativo se non passando attraverso l'analisi delle singole strutture, che si mostrano tra loro collegate ed allo stesso tempo testi indipendenti, in sé 'completi'.

Il problema che si pone è, quindi, un contrasto tra sincronia e diacronia: i vari stadi testuali possono essere studiati isolatamente o nel loro corso evolutivo. La critica genetica, in altre parole, incontra delle contraddizioni nella transizione da struttura a processo; mentre implicitamente è riconosciuta la nozione di testo come sistema, coesiste una tendenza contraria, vale a dire il concetto del testo come 'percorso', che porta a una configurazione testuale mai conclusa, mai perfetta.

Su questa immagine si sono soffermati numerosi critici: Grésillon descrive il testo paragonandolo ad una strada ricca di sentieri che si biforcano, sulla quale il cammino procede senza una precisa destinazione³³. La scrittura appare, pertanto, un fatto casuale, costellato di scelte potenziali. La metafora del percorso sposta sul piano spaziale un problema prettamente temporale: nell'analisi di un corpus di documentazione, infatti, non è preso in considerazione un solo tempo assoluto, ma sono indagati tempi convergenti e paralleli che abbracciano diverse possibilità del testo. Il risultato della scrittura è, quindi, essenzialmente instabile; l'incertezza del fenomeno studiato dalla critica genetica è sottolineata dall'affermazione di Hay, «le texte n'existe pas»³⁴.

Il 'percorso' compositivo è generalmente definito *dossier genetico*, o *avantesto*. I due termini sono nati in tempi diversi: «avant-texte» è stato introdotto nel 1972 da Bellemin-Noël ed è definito

³¹ Cfr. P. Pugliatti, *The New Ulysses*, cit., p. 121.

³² C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985, p. 79.

³³ A. Grésillon, *Éléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes*, P.U.F., Paris, 1994, pp. 11-2.

³⁴ L. Hay, *Le texte n'existe pas. Réflexions sur la critique génétique*, «Poétique», 62, 1985, pp. 147-58; a tale proposito si veda anche P. Pugliatti, *Textual Perspectives in Italy*, cit., pp. 181-2.

l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, «variantes», vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage quand celui-ci est traité comme un texte et qui peut faire système avec lui³⁵.

Dal momento che «avan-testo» suggerisce un rapporto di alterità tra la documentazione e l'opera pubblicata³⁶, nel 1994 Grésillon propone il nuovo termine «dossier de genèse», generalmente adottato negli studi più recenti³⁷. Anziché sostituire «avantesto» con «dossier genetico», De Biasi suggerisce di mantenere entrambi i termini, attribuendo ad ognuno una diversa e specifica accezione³⁸. Questa posizione è condivisa da Daniel Ferrer, che la illustra in modo approfondito:

[...] l'avant-texte est le dossier de genèse «*devenu interprétable*» et se distingue donc de celui-ci comme de l'étude de genèse qu'il rend possible. Le dossier de genèse réunit des documents concrets tandis que l'avant-texte peut prendre en compte des manuscrits qui ne sont pas disponibles pour le chercheur, provisoirement manquants ou définitivement perdus, mais attestés ou reconstituables. La constitution du dossier de genèse est une opération de nature archivistique, tandis que la constitution de l'avant-texte est une opération de nature critique [...]³⁹.

Alla base della concezione di avantesto di De Biasi appare evidente l'idea che «the material of textual genetics is not a given but rather a critical construction elaborated in relation to a postulated terminal [...] state of the work»⁴⁰. Sia l'avantesto, sia il dossier genetico appaiono concepiti in relazione al testo pubblicato e determinati attraverso un processo retroattivo, mirato a identificare la «chaîne causale complexe» che connette tra loro i documenti⁴¹.

Questa concezione del corpus compositivo, a mio parere, solleva una questione fondamentale: le immagini di 'percorso', o 'chaîne', suggeriscono una linearità del processo di scrittura. In realtà, come cercherò di dimostrare nel corso di questo studio, il processo genetico spesso non è limitato ad una successione cronologica e lineare di testualizzazioni: ciascuna stesura può produrre più di una rielaborazione e i testi possono entrare in complesse reti di derivazione reciproca⁴². La poliedricità che può caratterizzare un dossier è ben esemplificata dalla testimonianza di Auster riguardo alle procedure compositive di Oppen:

³⁵ J. Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte*, Larousse, Paris, 1972, p. 15.

³⁶ Il termine «avan-testo» indica tutto ciò che è 'prima del testo' e, quindi, che non è classificabile come tale.

³⁷ A. Grésillon, *Éléments de critique génétique*, cit., pp. 109, 241.

³⁸ P.M. De Biasi, *La Génétique des textes*, Nathan, Paris, 2000, p. 31.

³⁹ D. Ferrer, manoscritto non pubblicato, inviato all'autrice il 25/04/08, n.p. Si ringrazia Daniel Ferrer per questo suo importante contributo.

⁴⁰ J. Deppman, D. Ferrer, M. Groden (a cura di), *Genetic Criticism*, cit., p. 8.

⁴¹ Cfr. D. Ferrer, *Clementis' Cap: Retroaction and Persistence in the Genetic Process*, «Yale French Studies», 89, 1996, pp. 223-36.

⁴² Cfr. I. Natali, «*That submerged doughdoughty doubleface*»: Pomes Penyeach di James Joyce, ETS, Pisa, pp. 170-1.

The late George Oppen [...] told me that the way he wrote was to type out a draft of the poem, and then, as he revised and changed it, he would take lines and paste them on top of the old lines, so that each manuscript was a palimpsest, and he could peel back the layers [...] and rearrange the lines and sometimes combine bits of different drafts [...].⁴³

Il documento di Oppen, che Contat definisce ‘manoscritto cinetico’⁴⁴, è una concreta sovrapposizione di sincronie, nella quale la dimensione diacronica della scrittura può essere tanto una ‘progressione’, quanto una ‘retroceSSIONe’⁴⁵: il movimento testuale non è unidirezionale, ma multidirezionale e, spesso, «a step forward is [...] a step back»⁴⁶.

Nel corso dell’analisi cercherò di mostrare come multidirezionalità e mancanza di linearità caratterizzino il processo genetico di *Portrait*, strumento prezioso per un approfondimento di alcuni aspetti teorici della critica genetica.

3. L’oggetto di studio

La contemporaneità di più testi in un’unità di spazio ha dato origine a discussioni riguardo alla mancata ‘linearità’, o alla ‘pluridimensionalità’ del dossier genetico. Il manoscritto, ad esempio, è spesso ritenuto incompatibile con la bidimensionalità del testo stampato che, secondo alcuni studiosi, garantisce una lettura lineare; ci si interroga, quindi, sulla possibilità di usare i medesimi criteri di analisi su testo pubblicato e non pubblicato. Il manoscritto perde lo statuto di «testo» per un’ipotetica ‘mancanza di linearità’⁴⁷.

Per quanto sia discutibile un tale concetto di linearità del testo pubblicato, la questione centrale, a mio parere, riguarda una delle caratteristiche spazio-temporali del manoscritto. Generalmente, nel testo pubblicato, l’unità di spazio (foglio) appare corrispondente a quella temporale (stesura), mentre nel manoscritto sono presenti più *layers* temporali, ovvero più testi diversi. Ogni modifica corrisponde ad una nuova testualizzazione; il fatto che possa coesistere con il livello di elaborazione precedente, nella stessa unità di spazio, non ne cambia lo status. Ritengo si possa parlare di più letture immanenti; il manoscritto perde l’ordine e l’unità a favore di diversità e parallelismo, come, del resto, può accadere nel testo pubblicato.

⁴³ P. Auster e M. Contat, *The Manuscript in the Book: A Conversation*, «Yale French Studies», 89, 1996, pp. 162-3.

⁴⁴ Ivi, p.163.

⁴⁵ I termini sono qui intesi in senso strettamente spazio-temporale e non implicano alcun giudizio di valore. La ‘progressione’ è il movimento (in avanti) verso una testualizzazione totalmente nuova, la ‘retroceSSIONe’ è il ritorno ad una o più letture precedenti.

⁴⁶ S. Beckett et al., *Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress*, Shakespeare & Co., Paris, 1929, citato in: F. Sabatini, *Im-marginable. Lo spazio di Joyce, Beckett e Genet*, Aracne, Roma, 2007, p. 15.

⁴⁷ Cfr. A. Grésillon, *Eléments de critique génétique*, cit., pp. 16, 34, 108.

La coesistenza di più testi in una sola unità di spazio rappresenta, tuttavia, solo uno dei numerosi problemi emersi in relazione all'oggetto di studio genetico. Il manoscritto è stato ed è tuttora argomento di dibattito: sono emersi diversi orientamenti e diverse ideologie riguardanti la natura, la funzione e, conseguentemente, le modalità d'analisi della documentazione genetica.

In primo luogo, l'insieme dei documenti prodotti dall'autore nel corso dell'elaborazione del testo può essere considerata una mera testimonianza materiale, o può essere identificata con il percorso mentale basato su tali dati. Generalmente, l'interpretazione genetica si limita a considerare la documentazione in senso strettamente materiale. Qualsiasi dossier genetico, infatti, non fornisce alcun elemento riguardante i 'manoscritti mentali'⁴⁸, vale a dire impulsi più o meno inconsci e meccanismi interiori solo raramente, o parzialmente testimoniati su carta. Identificare il dossier genetico con il percorso mentale dell'autore implicherebbe trascurare l'assenza di fasi di elaborazione significative, che di solito non sono messe per iscritto, anche nella documentazione più completa⁴⁹.

Grésillon e Segre sottolineano la vastità degli elementi mancanti in qualsiasi documentazione ed il peso di una tale assenza. Il testo, dice Segre, «è il risultato di uno sviluppo di cui ci sono sottratte molte, talora tutte le fasi»⁵⁰; infatti, prosegue lo studioso,

[i] meccanismi mentali che sovrintendono alle connessioni di concetti e immagini, poi di parole e ritmi, sino alla realizzazione linguistica, e metrica, ci sfuggono in gran parte, come probabilmente sfuggono agli scrittori stessi, che qualche volta si sono sforzati di darcene notizia⁵¹.

Eventuali informazioni sul processo creativo offerte dagli scrittori appaiono altrettanto incomplete: se, da un lato, di rado l'autore è disposto a 'confessare' ogni processo interiore o influenza esterna che ha determinato la scrittura, d'altro lato non è possibile acquisire piena coscienza di tali meccanismi. Il genetista può solo parzialmente colmare queste carenze, attraverso ipotesi e congetture derivate dall'analisi della documentazione.

Alcuni studi di Jack Goody riguardanti i rapporti tra oralità e scrittura sono, inoltre, alla base di recenti teorie che approfondiscono ulteriormente il concetto di 'manoscritto mentale'. Nel dossier genetico si presuppone, infatti, l'assenza di una forma di realizzazione orale, sempre preliminare a quella scritta⁵². Goody, nell'ambito delle sue osservazioni antropologiche sulla nascita della scrittura, propone interessanti spunti di riflessione:

⁴⁸ Ivi, pp. 24-25.

⁴⁹ A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Il Mulino, Bologna, 1994, p. 169.

⁵⁰ C. Segre, *Avviamento all'analisi*, cit., p. 79.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Cfr. J. Lebrave, *La production littéraire entre l'écrit et la voix*, in M. Contat e D. Ferrer (a cura di), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, theories*, CNRS, Paris, 1998, pp. 169-71.

[...] sorge quindi la domanda se riflettere quando si scrive sia diverso dal riflettere quando si parla. Il pensiero silenzioso è ancora sostanzialmente pensiero linguistico [...]. Ma si pone sempre il problema di raccogliere i propri pensieri, secondo l'espressione corrente: quasi fossero eterei semi di dente di leone trasportati dal vento che bisogna afferrare nell'aria. E in parte è così [...]; una volta formulati, li si recupera solo in brandelli⁵³.

Il presupposto su cui si basa lo studioso è che l'essere umano, in quanto complessa conciliazione di pensiero orale e scritto, impiega ambedue queste facoltà in modo interdipendente ai fini dell'espressione, creazione artistica inclusa. Tenere conto della natura linguistica del pensiero, in particolare di quello finalizzato alla scrittura, ha portato, quindi, ad ipotizzare l'esistenza di una 'voce interiore silenziosa', che precede e accompagna la creazione letteraria⁵⁴.

Rispetto al concetto di manoscritto mentale, questa più ampia idea del 'non scritto' in letteratura sottolinea le connessioni tra pensiero non espresso, oralità e natura linguistica dei manoscritti mentali. Bonnefoy, ad esempio, ipotizza che il 'dialogo con sé', prerogativa del processo di scrittura, definisca il ritmo e le caratteristiche fonico/fonetiche di ciò che si scrive⁵⁵. Lebrave, inoltre, concentra la propria analisi sulla ricerca di un atto enunciativo interiore, solo in parte testimoniato in forma scritta:

L'omniprésence de l'oralité qui entremêle le flux de la voix et le mouvement de la main dans la composition poétique ne peut que rendre la tâche de la critique génétique plus difficile, puisque le manuscrit ne garde rien de la voix, intérieure ou non, silencieuse ou non, qui a porté les mots sur le papier⁵⁶.

L'elemento più rilevante di queste osservazioni è rappresentato, comunque, dalla crescente presa di coscienza critica della scrittura quale testimonianza solo parziale di un processo o di una genesi più complessa. La documentazione materiale è l'aspetto 'visibile' di un processo creativo, all'interno del quale mancano forse i dati più significativi, il 'non scritto': associazioni, idee, fantasie, la vera origine dell'opera.

Dal momento che la 'materialità' dell'oggetto di studio ha spesso portato gli studiosi a presentare la critica genetica come una 'scienza', è bene sottolineare come la disciplina incontri le maggiori limitazioni proprio nel basare la speculazione 'intellettuale' sull'analisi 'materiale' della documentazione, che la rende «soumise aux limites matérielles, empiriques et historiques qu'impose son objet»⁵⁷. I dossier genetici sono, di fatto, spesso lacunosi: anche la trasmissione più completa non può che rappresentare una parte di un processo cognitivo complesso e mai del tutto ricostrui-

⁵³ J. Goody, *Il potere della tradizione scritta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, p. 163 (*The Power of the Written Tradition*, Smithsonian Institution Press, Washington, London, 2000).

⁵⁴ Cfr. J. Lebrave, *La production littéraire*, cit., pp. 170-1.

⁵⁵ Y. Bonnefoy, *Enchevêtrements d'écriture. Entretien avec Michel Collot*, «Genesis», 2, 1992, p. 62; si veda anche: J. Lebrave, *La production littéraire*, cit., p. 171.

⁵⁶ Ivi, p. 173.

⁵⁷ A. Grésillon, *Éléments de critique génétique*, cit., p. 24.

bile. La critica genetica, quindi, è in grado di proporre solo un quadro imperfetto, basandosi principalmente su possibilità e fornendo conclusioni in parte congetture.

Le caratteristiche ‘fisiche’ della materia di studio determinano anche problemi nelle procedure d’analisi, in particolare a livello di divulgazione: qualsiasi trascrizione del dossier genetico non può che risultare incompleta. Il manoscritto possiede, infatti, dei significanti ‘grafici’ che un testo stampato non può trasmettere: ogni documento possiede una semiotica propria ed unica. La gestione dello spazio del foglio, i materiali di scrittura, la calligrafia e l’andamento del testo forniscono dati importanti ai fini di uno studio genetico.

Nel manoscritto, l’entità visiva precede l’impatto semantico della parola ed è imprescindibile; ogni studio genetico deve essere correlato da copia della documentazione, o deve includere indicazioni su come reperire l’originale, pena l’impossibilità di cogliere segnali rilevanti. Tale necessità si rende particolarmente evidente nel caso di Paul Valéry, i cui manoscritti mostrano stretta interdipendenza tra scrittura e disegno; l’immagine, in alcuni casi, ha connotazioni tanto linguistiche quanto pittoriche⁵⁸. Un diverso legame tra impatto visivo e significato caratterizza anche *Giacomo Joyce*; Donatella Pallotti mette in rilievo l’importanza del layout di pagina, che «not only determines the conceptual elaboration, but also constitutes its foundation»⁵⁹. È vero che i manoscritti di Valéry e *Giacomo Joyce* possono rappresentare un caso peculiare, poiché il legame tra impiego degli spazi e significato vi appare particolarmente marcato; tuttavia, in tutti i documenti la disposizione del testo nel foglio può rivelare dettagli importanti sul processo compositivo. Neefs sottolinea, ad esempio, il ruolo principale dei margini: differenti informazioni sul processo creativo sono deducibili sia della loro presenza, sia della loro assenza nei dossier genetici, nonché dai modi diversi del loro uso⁶⁰.

A monte della questione della disposizione del testo si pone l’ulteriore problema dello spazio della scrittura in sé, e del foglio in quanto unità compositiva. Nei manoscritti, rivela Grésillon, la parte inferiore del foglio presenta generalmente una scrittura più ‘compressa’, con una riduzione dello spazio tra le righe, come se gli autori cercassero, per quanto possibile, di non ‘abbandonare’ la pagina⁶¹. Si può supporre, quindi, che lo spostamento su un nuovo foglio possa essere percepito come una frattura nella continuità e nella ‘visione d’insieme’ del testo. Secondo questa prospettiva, il foglio – in quanto unità visiva-compositiva – acquisirebbe anche valore di unità semantica; è lecito domandarsi in quale misura lo spazio della scrittura possa inconsapevolmente influenzare il processo creativo e quanta importanza rivesta la ‘posizione’ del testo in rapporto alle sue caratteristiche semantiche.

⁵⁸ Cfr. R. Pickering, *Word, Pictorial Image and the Genesis of Writing in Valéry's «Cahiers»*, «Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry. Special Issue: Genetic Criticism», 13, 2, 1997, pp. 158-71.

⁵⁹ D. Pallotti, «Everintermutuomergent»: *The ‘Cobweb (Hand)Writing’ of Giacomo Joyce*, in F. Ruggieri (a cura di), *Classic Joyce*, Bulzoni, Roma, 1999, p. 339. Si veda anche D. Pallotti, «An Order in Every Way Appropriate»: *The Spatial Arrangement of Giacomo Joyce*, in P. Pugliatti (a cura di), *Mnema*, Armando Siciliano, Messina, 1998, pp. 293-316.

⁶⁰ J. Neefs, *Margins*, «Word & Image», cit., pp. 135-57.

⁶¹ Cfr. A. Grésillon, *Éléments de critique génétique*, cit., pp. 62-3.

Walter Ong e Marshall McLuhan hanno analizzato l'influenza che qualsiasi tecnologia di scrittura esercita sui processi mentali dell'individuo e sulla formazione culturale dell'intera società. In particolare, McLuhan ipotizza che i mezzi di espressione del pensiero divengano metafora del modo in cui ci rapportiamo ad esso, mentre Ong presume che l'essere umano interiorizzi inconsapevolmente le tecnologie di scrittura a tal punto da modellare i suoi pensieri su tali basi⁶². Ritengo che queste teorie potrebbero costituire un valido complemento alla critica genetica, per meglio comprendere le modalità e le caratteristiche del processo creativo ed approfondire il concetto di scrittura in quanto almeno parzialmente determinato dai suoi confini 'tecnologici'.

Se alcune considerazioni riguardanti natura, funzione e caratteristiche del manoscritto possono applicarsi anche alla documentazione della filologia classica, lo studio dei documenti moderni comporta alcune questioni specifiche. È da sottolineare, ad esempio, che le copie manoscritte realizzate da *scriba* e amanuensi erano destinate alla divulgazione, mentre il dossier autoriale non possiede alcuno status pubblico. La 'natura privata' dell'oggetto di studio genetico rappresenta, quindi, un elemento di frattura rispetto ad approcci filologici tradizionali.

La concezione del manoscritto come realizzazione puramente 'personale', tuttavia, è oggetto di dibattito: recentemente si tende ad attribuire uno status semiprivato alla documentazione genetica, considerati i numerosi casi di scrittori che hanno dimostrato una precisa consapevolezza del valore dei propri documenti autografi, tra i quali Mann e lo stesso Joyce⁶³. Rimane da stabilire in quale misura tale consapevolezza fosse generalizzata, in particolar modo tra gli autori che non avevano raggiunto la notorietà. La questione non sembra trovare una risposta assoluta, quanto piuttosto soluzioni non generalizzabili, relative ad ogni caso specifico.

4. Classificazioni e procedure

La letteratura riguardante la critica genetica fornisce frequentemente modelli di classificazione del materiale disponibile, o suggerimenti sulle modalità da seguire nel procedimento analitico. Una prima suddivisione in campo applicativo distingue tra *Génétique Scénarique* e *Génétique Scriptique*, che riguardano rispettivamente le macrostrutture narrative e i microlivelli discorsivi⁶⁴. Le macrovariazioni possono essere classificate, a loro volta, in procedimenti *endogenetici*, vale a dire autoreferenziali, ed *esogenetici*, le cui modifiche sono invece originate da influenze esterne. La modifica esogenetica, in particolare, è associata da De Biasi ad un vero e proprio lavoro di ri-

⁶² W. Ong, *Orality and Literacy*, Methuen, New York, 1988; M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Routledge and Kegan Paul, London, 1967.

⁶³ Cfr. D. Van Hulle, *Textual Awareness*, cit., p. 9.

⁶⁴ Cfr. H. Mitterand, *Avant-Propos*, in A. Grésillon e M. Werner (a cura di), *Leçons D'Écriture*, Minard, Paris, 1985, pp. vi-vii.

cerca da parte dell'autore, che, secondo lo studioso, può documentarsi attraverso giornali, corrispondenza privata, ecc⁶⁵.

È possibile, a mio parere, avanzare dei dubbi su quest'ultimo tipo di distinzione e sui confini tra le due procedure. Appare problematica tanto la possibilità di verificare eventuali 'consultazioni' di un dominio di documentazione così ampio, quanto stabilire se l'uso di altri testi da parte dell'autore sia più o meno consapevole. Qualsiasi modifica del testo ha fondamenti esogenetici, almeno in una concezione molto ampia del termine, poiché ogni scrittore compone presumibilmente sulla base di ciò che conosce, che ha visto ed ha sentito, ed è influenzato da continui stimoli esterni. Tuttavia, limitare la nozione di esogenesi a riferimenti che provengano in modo diretto e consistente da un altro testo porterebbe a riconoscere legami di tipo intertestuale. A livello teorico si rende necessario, quindi, approfondire i limiti e le modalità di tale dicotomia, e le relazioni tra un discorso esogenetico e le idee di intertestualità e interdiscorsività⁶⁶.

Numerosi testi di riferimento, inclusi i più recenti, propongono ulteriori sistematiche tabelle di catalogazione e procedura; Pierre-Marc De Biasi, in particolare, ha stabilito dettagliate classificazioni dei vari stadi della creazione artistica, proponendo per ciascuna fase una corrispondente metodologia di studio. De Biasi elabora una suddivisione del processo creativo in quattro fasi: 'pre-compositiva', 'compositiva', 'di pre-pubblicazione' e di 'pubblicazione'. Allo stadio pre-compositivo appartengono i documenti preparatori alla stesura: piani di lavoro, schemi cronologici o annotazioni. La fase compositiva è costituita da manoscritti di composizione e dalle prime stesure in bella copia; infine, la fase di pre-pubblicazione e pubblicazione sono costituite da manoscritti e dattiloscritti precedenti alla stampa e dalle *page proofs*⁶⁷.

Questa suddivisione, apparentemente indiscutibile nella sua linearità, si dimostra però solo parzialmente applicabile allo studio del dossier di *Portrait*. Il processo compositivo di quest'opera presenta delle 'fratture', dei mutamenti nella direzione del lavoro, che rendono problematica la catalogazione del materiale. Ad esempio, «A Portrait of the Artist» era considerato già pronto per la stampa; poi, dopo il rifiuto degli editori, Joyce ne ha reimpiegato il testo alla stregua di annotazioni, come punto di partenza per una nuova stesura. «A Portrait of the Artist» può essere considerato contemporaneamente materiale pre-compositivo e di pre-pubblicazione, dato che vede variare la propria funzione all'interno del processo di scrittura.

Nel momento in cui un processo creativo si innesta su di un altro, si è di fronte ad un fenomeno dalla duplice natura; il percorso mantiene una propria continuità, pur subendo una frattura. Quella che può sembrare una contraddizione, in realtà, ha senso alla luce della già menzionata aporia tra livello sincronico e diacronico dell'analisi genetica. Se si prende in considerazione la singola struttura, «A Portrait of the Artist» è da classificarsi in fase di pre-pubblicazione. Il testo è, infatti, in bella copia ed è

⁶⁵ P.M. De Biasi, *Qu'est-ce qu'un brouillon?*, in M. Contat e D. Ferrer, *Porquoi la critique génétique?*, cit., pp. 45-6.

⁶⁶ I concetti di intertestualità e interdiscorsività sono qui intesi secondo l'accezione in C. Segre, *Teatro e Romanzo*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 103-18.

⁶⁷ P.M. De Biasi, *What is a Literary Draft?*, cit., pp. 34-5.

stato presentato ad un editore. In prospettiva diacronica, tenendo quindi presente l'intero svolgimento del percorso creativo, invece, assume una funzione pre-compositiva. Dopo il rifiuto dell'editore, infatti, Joyce ne riprende in considerazione alcuni segmenti, per poi re-inserirli, ampiamente rielaborati, in stesure successive, oltre che fra altre annotazioni. In altre parole, nell'impiegare lo schema di De Biasi è necessario tenere presente che ogni testo può assumere un valore differente a seconda che si stia attuando una lettura sincronica o diacronica del materiale.

Tra le schematizzazioni più adottate in ambito genetico figura, oltre al testo di De Biasi, la suddivisione in tre fasi di studio proposta da Grésillon, che illustra le seguenti tappe fondamentali nell'analisi del dossier genetico: è necessario dapprima trascrivere il materiale, in un secondo momento riconoscervi le operazioni sistematiche di trasformazione del testo e, infine, è possibile esporre le «conjectures sur les activités mentales sous-jacentes», che possono fornire dati sulla nozione di scrittura⁶⁸.

I procedimenti principali nella modifica del testo cui accenna Grésillon sono analizzati in dettaglio nei saggi di Pugliatti prima e successivamente di Oriol-Boyer; Pugliatti individua quattro fenomeni basilari⁶⁹:

a) *Incremento*: si distingue tra «aggiunta» (una porzione di testo relativamente autosufficiente è inserita tra proposizioni, e causa un incremento dell'informazione) e «amplificazione» (una porzione di testo è inserita all'interno di un nucleo tematico come espansione e prosecuzione).

b) *Decremento*: si distingue tra «soppressione» (una porzione di testo è cancellata senza essere sostituita) e «contrazione» (eliminazione di un elemento che compare all'interno di una sequenza sintatticamente o semanticamente omogenea).

c) *Sostituzione*: una porzione di testo è sostituita da un'espressione sintatticamente e/o semanticamente equivalente.

d) *Dislocazione*: una porzione di testo è cancellata dalla propria collocazione contestuale ed è spostata in un contesto diverso. La parola dislocata può essere ripetuta letteralmente, o modificata, così come il contesto in cui va a collocarsi può rimanere invariato o meno.

Tale classificazione si adatta tanto a procedimenti macrostrutturali quanto a quelli microstrutturali; è divenuta un elemento unificante e basilare nell'ampia varietà di approcci metodologici alla filologia genetica. Le procedure descritte da Paola Pugliatti rappresentano un efficace schema d'analisi dei procedimenti di modifica e forniscono un punto di partenza per l'indagine genetica. Tuttavia, non tutte le possibili mutazioni testuali sono rappresentabili attraverso queste classificazioni. Non solo le categorie di modifica standard sono pensate espressamente per le opere in prosa e, quindi, sono parzialmente inadeguate allo studio del testo poetico, o drammatico; an-

⁶⁸ A. Grésillon, *Eléments de critique génétique*, cit., pp. 15, 110-47.

⁶⁹ Per ulteriori dettagli sulla classificazione delle modifiche testuali si veda P. Pugliatti, *Avantesto e spazio della scrittura*, «Il piccolo Hans», 64, 1989-90, pp. 117-53 e C. Oriol-Boyer, *Critique génétique et didactique de la réécriture*, CRDP Midi-Pyrénées, Toulouse, 2003, pp. 32-4.

che limitatamente ai testi in prosa, possono rappresentare solamente una parte dei procedimenti di modifica. Spesso, infatti, un cambiamento testuale si presenta in concomitanza con altri, dando luogo a nuove e complesse ibridazioni. Il dossier di *Portrait* presenta ‘nuovi’ fenomeni di modifica che fondono in sé due o più procedimenti diversi: particolarmente frequenti sono tre modifiche testuali, che ho definito *combinazione*, *disseminazione* e *condensazione*, e che saranno descritte dettagliatamente nel corso dell’analisi⁷⁰.

La molteplicità di approcci sistematici alla critica genetica sembra rivelare una necessità di stabilire solidi punti di riferimento strutturali in un campo che ancora appare segnato da divisioni teoriche e pratiche; sostanzialmente, si ricerca un’unità in un settore profondamente caratterizzato da suddivisioni di vario tipo. L’indubbia utilità delle schematizzazioni è fornire allo studioso un metodo efficiente per analizzare e interpretare i segni del manoscritto, o la tipologia delle operazioni compiute e, quindi, per descrivere un processo genetico. Tuttavia, non sono stati elaborati strumenti per spiegare il processo della scrittura, o per metterla in relazione con un più ampio contesto. Come anche Louis Hay sottolinea, «Ces recherches tendent à saisir les effets de sens – à comprendre une genèse. Mais non à l’expliquer»⁷¹.

⁷⁰ Si veda il capitolo 6 del presente studio.

⁷¹ L. Hay, *Génétiq ue et Théorie Littéraire*, < <http://www.item.ens.fr/index.php?id=27136> > (10/08/08).

Capitolo 2

«Introit of exordium». Considerazioni preliminari su *Stephen Hero*

1. Capitoli disponibili e fasi di elaborazione

Sebbene *Stephen Hero* rappresenti una tappa fondamentale non solo nel processo compositivo di *Portrait*, ma anche nell'intera attività letteraria di Joyce, il romanzo appare spesso esaminato in modo marginale nei testi critici. È possibile distinguere due tendenze principali nell'analisi di *Stephen Hero*. Nella prima di queste tendenze, il manoscritto è studiato in rapporto a *Epiphanies*: Beebe e McLuhan, ad esempio, analizzano le parti del testo in cui è esplicitamente esposto il concetto di «epifania» all'interno di un'analisi delle teorie estetiche di Joyce⁷². *Stephen Hero* viene così ad assumere una funzione di mera testimonianza strumentale, secondaria rispetto al vero centro d'interesse, ovvero la nozione epifanica.

La seconda tendenza critica consiste nell'inserire *Stephen Hero* all'interno di un'ampia prospettiva sul macrotesto joyceano, con particolare riferimento alle tecniche narrative nelle opere in prosa dello scrittore, oppure ad una sorta di 'evoluzione' stilistica che è spesso individuata da *Stephen Hero* a *Finnegans Wake*⁷³. In questi studi è generalmente sottolineata 'l'immatùrità' nella scrittura di *Stephen Hero*, sono rilevate differenze nella prospettiva enunciazionale rispetto ad altri testi del corpus joyceano, mentre non sono rilevati gli elementi di affinità e le tracce 'anticipatorie' delle tecniche che caratterizzeranno le opere più tarde. Attraverso lo studio genetico del materiale disponibile, mi propongo di mettere in luce l'importanza che il primo romanzo composto da Joyce riveste sia in rapporto alla composizione di *Portrait*, sia in rapporto all'intero macrotesto dell'autore.

⁷² M. Beebe, *Joyce and Aquinas: The Theory of Aesthetics*, «Philological Quarterly», XXXVI, 1, 1957, pp.20-35; H.M. McLuhan, *Joyce, Aquinas, and the Poetic Process*, «Renascence», IV, 1, 1951, pp. 3-11. Cfr. anche Z. Bowen, *Epiphanies, Stephen's Diary, and the Narrative Perspective of A Portrait of the Artist as a Young Man*, «James Joyce Quarterly», 16, 4, 1979, pp. 485-88 e R. Scholes, *Stephen Dedalus, Poet or Esthete?*, «PMLA», LXXIX, 4, 1964, pp. 484-89.

⁷³ Si veda, ad esempio, S.L. Goldberg, *Art and Life: The Aesthetic of the Portrait*, in W.M. Schutte (a cura di), *Twentieth Century Interpretations of A Portrait of the Artist As a Young Man*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1968, pp. 64-84; H. Kenner, *The Portrait in Perspective*, in S. Givens (a cura di), *James Joyce: Two Decades of Criticism*, Vanguard Press, New York, 1948, pp.132-74; C. Rossman, *The Reader's Role in A Portrait of the Artist as a Young Man* in S. Bushrui, B. Benstock (a cura di), *James Joyce: An International Perspective*, Colin Smythe, Gerrards Cross, 1982, pp. 19-37; D. Hayman, *The Fractured Portrait*, in R.M. Bosinelli, P. Pugliatti, R. Zacchi (a cura di), *Myriadminded Man: Jottings on Joyce*, CLUEB, Bologna, 1986, pp. 79-88.

Il materiale di *Stephen Hero* oggi a disposizione purtroppo non è completo: ci sono giunte solo alcune parti della documentazione, in tutto 401 fogli. Sulla base della documentazione e delle testimonianze disponibili, mi è possibile ipotizzare che originariamente il manoscritto si componesse di 904 fogli; quindi, ci è noto appena il 44% dell'intera opera⁷⁴.

Il manoscritto di *Stephen Hero* è oggi suddiviso in due parti: la prima consta di trenta fogli, numerati 477-506; la seconda consiste di 371 fogli, numerati 519-902, presenta una lacuna di due fogli ed alcune irregolarità nella numerazione. Complessivamente, la documentazione odierna comprende dodici capitoli, alcuni dei quali sono incompleti. Di seguito, è fornito uno schema dei capitoli disponibili e degli episodi che vi compaiono⁷⁵.

Tabella 1. La struttura di *Stephen Hero*

MS 477-506	
Capitolo XIV	
Episodi	Note
Visita di Stephen al suo padrino a Mullingar (incompleto).	Il frammento 477-502 precede di poche pagine il capitolo XV; è ipotizzabile, quindi, che facesse parte del XIV capitolo. L'episodio di Mullingar ha luogo in estate; nel testo, infatti, si dice che «The day was very hot and the town seemed dozing in the heat» ⁷⁶ . Si può pensare che si tratti dei mesi precedenti l'iscrizione all'università. A questa sezione del manoscritto segue una lacuna di dodici pagine, che dovrebbero includere la fine dell'episodio qui narrato e l'inizio del capitolo XV.
MS 519-902	
La sezione più estesa a disposizione include i capitoli XV-XXV: vi è narrato parte di quello che Joyce stesso ha definito lo «University College period» (L II 76). In particolare, sette capitoli (XV-XXI) descrivono il primo anno di università del protagonista, mentre 'solamente' tre (XXII-XXIV) trattano del secondo anno di studi.	

⁷⁴ Il manoscritto si interrompeva probabilmente a pagina 914. Tuttavia, nel numerare i fogli, Joyce è passato direttamente da 767 a 776; quindi, dieci fogli non sono da prendere in considerazione. In totale, *Stephen Hero* consisteva presumibilmente di 904 fogli. Cfr. J. Joyce, *Letters*, a cura di R. Ellmann, Viking, New York, 1966, vol. II, p. 132. Tutti i successivi riferimenti al secondo volume di *Letters* saranno inseriti nel testo attraverso l'abbreviazione L II seguita dal numero di pagina.

⁷⁵ Gli schemi sono strutturati come segue: in alto è indicata la numerazione dei fogli manoscritti, preceduta dalla sigla MS, poi sono inseriti i numeri dei capitoli; successivamente, nella colonna sinistra sono elencati gli episodi descritti in ciascun capitolo, nella colonna destra sono proposte informazioni aggiuntive e commenti.

⁷⁶ J. Joyce, *Stephen Hero*, a cura di T. Spencer, J. Slocum e H. Cahoon, New Directions, New York, 1963. Ogni successivo riferimento a questa opera sarà introdotto nel testo con l'abbreviazione SH seguita dal numero di pagina.

Capitolo XV	
Episodi	Note
<ul style="list-style-type: none"> - Descrizione del <i>bursar</i> e del <i>dean of studies</i>. - Primo incontro con Madden alla ricerca dell'ufficio per l'immatricolazione (due pagine mancanti). - Riflessioni sulla poesia. - Primo colloquio tra Stephen e Father Butt: il valore delle parole. - Secondo colloquio tra Stephen e Father Butt, che sta accendendo il fuoco nel camino. - Father Butt censura <i>Othello</i>. 	<p>Le prime pagine disponibili contengono la descrizione di un personaggio non identificabile con certezza, dato che la parte iniziale del capitolo è andata perduta. Si può supporre che il narratore stia parlando di Stephen.</p> <p>Questo brano è connesso a documentazione esterna al manoscritto: il personaggio presenta «the face of a debauchee» (SH 23), espressione che Joyce usa per se stesso in una lettera del 28 dicembre 1904 (L II 75).</p> <p>Le descrizioni del rettore, dei professori e la ricerca dell'ufficio di immatricolazione con Madden fanno pensare che l'università sia appena iniziata; successivi riferimenti nel testo confermano che il capitolo narra il primo anno di università di Stephen.</p>
Capitolo XVI	
Episodi	Note
<ul style="list-style-type: none"> - Questioni estetiche e ricerca di una teoria poetica. - Conversazioni letterarie e filosofiche tra Stephen e Maurice. - Irregolare frequenza all'università. - Rapporto di Stephen con altri studenti. - Ammirazione di Stephen per Ibsen e prima menzione del suo paper «Drama and Life». - Frequentazione del salotto di Mr. Daniel e introduzione di Emma Clery. 	<p>Si tratta del primo capitolo numerato della parte disponibile di <i>Stephen Hero</i>; sulla base di questa indicazione è possibile identificare anche la numerazione dei due capitoli precedenti.</p>
Capitolo XVII	
Episodi	Note
<ul style="list-style-type: none"> - Introduzione: situazione familiare di Stephen. - Dialogo tra Stephen e McCann sul femminismo e sull'uso di 'stimolanti'. - Dialogo tra Stephen e Madden sul nazionalismo irlandese. - Dialogo tra Stephen e Maurice sui sermoni del sacerdote nell'istituto. - Riunione della «Gaelic League». - Stephen nota Emma in confidenza con padre Moran. 	<p>Sono introdotti i temi del nazionalismo e della religione; il capitolo è costruito soprattutto attorno a scene dialogiche.</p>

Capitolo XVIII	
Episodi	Note
<ul style="list-style-type: none"> - Incontro con Wells. - Sommario del paper di Stephen, che si intitola ora «Art and Life». - Stephen discute Ibsen con sua madre, Mrs. Daedalus. - Dialogo tra Stephen e il presidente della società letteraria riguardo al paper «Art and Life». 	<p>Un'introduzione in apertura del capitolo informa che gli eventi hanno luogo nel periodo immediatamente successivo a Natale. Il personaggio di Wells compare solo nel primo capitolo di <i>Portrait</i>⁷⁷.</p>
Capitolo XIX	
Episodi	Note
<ul style="list-style-type: none"> - Momenti successivi alla presentazione del paper «Art and Life» presso la società letteraria. - Vari compagni di corso progettano una gita a Wicklow. - La malattia di Isabel Daedalus. - McCann ed il Testimonial per lo Zar di Russia. - «Good Friday»: Stephen entra in chiesa quasi casualmente. 	<p>Il capitolo precedente indicava che Stephen avrebbe presentato il proprio <i>paper</i> il secondo sabato di marzo; la narrazione riprende quindi in questo punto. Successivi riferimenti alla Pasqua confermano che l'azione si svolge in periodo primaverile.</p>
Capitolo XX	
Episodi	Note
<ul style="list-style-type: none"> - Preparazione per gli esami di fine anno. - Dialogo tra Stephen e sua madre sulla religione. - Dialogo tra Stephen e Cranly sulla religione. 	<p>È un capitolo prevalentemente dialogico; a livello tematico, è introdotta la ribellione di Stephen alla chiesa («I will not submit to the Church», SH 139).</p>
Capitolo XXI	
Episodi	Note
<ul style="list-style-type: none"> - Moynihan prepara il proprio discorso per la «Literary and Historical Society». - Incontro con Emma e nuova visita al salotto di Mr. Daniel - Trasferimento della famiglia in un appartamento più modesto. 	<p>L'introduzione menziona la partenza di Cranly per Wicklow ed i ritmi lenti del periodo estivo; si tratta probabilmente di un capitolo 'di passaggio' tra il primo ed il secondo anno di università di Stephen.</p>
Capitolo XXII	
Episodi	Note
<ul style="list-style-type: none"> - Morte di Isabel, sorella di Stephen. - Funerale di Isabel. 	<p>È indicato esplicitamente che «[t]he second year of Stephen's University life</p>

⁷⁷ Si veda J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin, Harmondsworth, 1992, pp. 7, 11. Ogni successivo riferimento a questa opera sarà introdotto all'interno del testo attraverso l'abbreviazione P seguita dal numero di pagina.

- Le lezioni di italiano di Stephen con padre Artifoni.	opened in early October» (SH 169).
- Moynihan discute il proprio paper in apertura dell'anno accademico.	
- Descrizione delle poesie composte da Stephen.	
- Stephen vaga per la città.	
Capitolo XXIII	
Episodi	Note
- Nascita della rivista universitaria.	Il capitolo si apre presumibilmente in dicembre; è specificato, infatti, «a week or so before Christmas [...]» (SH 187).
- Dialogo tra Stephen e Cranly sulla 'modernità'.	
- Dialogo tra Stephen e Emma.	Si tratta nuovamente di un capitolo prettamente dialogico.
- Dialogo tra Stephen e Lynch sulla femminilità.	
- Proposta ad Emma.	
Capitolo XXIV	
Episodi	Note
- Dialogo tra Stephen e Lynch riguardo ad Emma.	È qui inserita un'esposizione del concetto di «epifania», l'unica testimonianza dell'idea filosofica alla base degli sketches in prosa di <i>Epiphanies</i> .
- Stephen si allontana dalla Chiesa.	
- Dialogo tra Stephen e Cranly: l'idea di «epifania».	
- Problemi familiari in casa Daedalus.	
Capitolo XXV	
Episodi	Note
- Cranly programma la partenza per Wicklow.	Alla fine del capitolo XXV è nuovamente estate; gli studenti hanno sostenuto gli esami di fine anno, e Cranly si prepara ad andare a Wicklow, come sembra essere solito fare nel periodo estivo.
- Esternazioni di Temple ubriaco.	Presumibilmente si tratta di un nuovo capitolo 'di passaggio' tra anni universitari.
- Stephen e i problemi economici per l'università.	
- Conversazione tra Stephen e Lynch.	
Le pagine finali sono mancanti.	

Secondo lo schema generale della tipologia di documentazione genetica proposto da De Biasi⁷⁸, *Stephen Hero* può essere classificato in fase pre-compositiva: rappresenta, infatti, la fonte principale di materiale per la redazione del testo pubblicato. Tuttavia, il romanzo ha acquisito questa funzione solamente dopo una 'frattura' nel processo creativo; dall'analisi emerge che tale cambiamento è avvenuto attraverso passaggi successivi, all'interno dei quali è possibile individuare due principali fasi di rielaborazione, una 'interna' ed una 'esterna'.

⁷⁸ Cfr. P.M. De Biasi, *What is a Literary Draft?*, cit., pp. 34-5.

Si può supporre che i cambiamenti apportati nel corso della fase di elaborazione interna siano precedenti all'idea di una completa riscrittura. *Stephen Hero* si colloca ora in fase di pre-pubblicazione, e gli interventi sul testo rappresentano modifiche del testo del romanzo. Tali modifiche riguardano principalmente i microlivelli discorsivi, senza sostanziali cambiamenti nella struttura o nei nuclei narrativi. Nel presente studio, discuterò solo marginalmente questa fase di elaborazione.

Nella fase, di elaborazione 'esterna', il testo di *Stephen Hero* è stato ricondotto ad uno stadio pre-compositivo, ed usato alla stregua di annotazioni per successive riscritture. Joyce, infatti, ha barrato porzioni di testo con diversi colori, 'codice' che solitamente impiega per segnare le note rielaborate in fase compositiva⁷⁹.

Nel 'percorso' da *Stephen Hero* a *Portrait* gli interventi sul testo sono caratterizzati principalmente da movimenti di grandi masse testuali: tematiche e nuclei narrativi si espandono, o spariscono. È profondamente mutata la sceneggiatura del testo, la dinamica narrativa; cambiano la sequenza di eventi, i temi affrontati e le prospettive enunciazionali. Le modifiche apportate nel corso dell'elaborazione esterna riguardano macrostrutture testuali e narrative, ed interessano, quindi, la *Génétique Scénarique*⁸⁰.

Le categorie d'analisi genetica dei grandi spostamenti di masse testuali non sono ancora definite a livello teorico; ritengo, però, che mutamenti di macro- e microstrutture siano caratterizzati da alcuni fenomeni basilari comuni. Intendo, quindi, applicare alla *Génétique Scénarique* la stessa classificazione delle modifiche adottata per i microlivelli discorsivi; in una certa misura, procedure quali incremento, decremento, dislocazione e sostituzione sono riconoscibili ad ogni livello strutturale.

Il processo di riscrittura di *Stephen Hero* in *Portrait* ha prodotto importanti trasformazioni: basti pensare che la parte disponibile del manoscritto contiene episodi trattati nel solo quinto capitolo di *Portrait*. Nel corso dell'analisi vorrei soffermarmi in particolare sull'investigazione dello stadio compositivo 'esterno' e sul confronto tra *Stephen Hero* e *Portrait*. Dalla collazione tra le due opere, infatti, emergono in

⁷⁹ Le procedure tipiche della fase precompositiva e compositiva delle opere di Joyce, in particolare di *Ulysses*, sono illustrate in: A.W. Litz, *The Art of James Joyce. Method and Design in «Ulysses» and «Finnegans Wake»*, Oxford U.P., London, 1961; M. Groden, *Ulysses in Progress*, Princeton U.P., Princeton, 1977. Le procedure di modifica adottate da Joyce per le annotazioni di *Finnegans Wake* sono rivelate, ad esempio, in T. Connolly (a cura di), *Scribbledehobble: the Ur-Workbook for «Finnegans Wake»*, Northwestern U.P., Evanston, 1961; D. Hayman, *A Fist-Draft Version of «Finnegans Wake»*, Texas U.P., Austin, 1963; G. Lernout (a cura di), *Finnegans Wake: Fifty Years*, Rodopi, Amsterdam, 1990.

⁸⁰ Le nozioni di 'macrostruttura' e 'microstruttura' adottate nel presente lavoro sono derivate da alcune osservazioni in T.A. van Dijk, *Testo e contesto*, il Mulino, Bologna, 1980 (*Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, Longman, London, 1977): «Una proposizione macro-strutturale può ad esempio essere assegnata ad una certa CATEGORIA che rappresenta una particolare funzione del discorso. Queste categorie e funzioni, quantunque basate su macro-strutture linguistiche (semantiche), non appartengono di per sé alla teoria linguistica [...], ma devono essere definite all'interno del quadro di una più generale TEORIA DEL DISCORSO o di sottoteorie, come la teoria del racconto [...]» (p. 234). Alla luce di queste considerazioni, ho preso in esame diversi livelli strutturali, quali il piano narrativo (in cui gli episodi possono assumere funzione macrostrutturale) e discorsivo-testuale (in cui varie unità di suddivisione del testo possono assumere tale funzione).

modo particolarmente evidente i procedimenti di modifica testuale che caratterizzano l'intero dossier.

La stesura di *Stephen Hero* sembra aver impegnato Joyce per circa due anni, poi il testo è stato probabilmente 'abbandonato'. Com'è noto, infatti, *Stephen Hero* non è mai stato pubblicato dall'autore; solamente nel 1944 è comparsa una prima trascrizione delle parti disponibili del manoscritto, a cura di Theodore Spencer⁸¹. Di seguito, vorrei ripercorrere brevemente le tappe fondamentali prima della stesura, poi della pubblicazione postuma del romanzo.

2. La composizione di *Stephen Hero*

La datazione dei manoscritti di *Stephen Hero* è tuttora controversa. Le fonti principali su cui è possibile basarsi per una ricostruzione cronologica sono soprattutto gli scambi epistolari di James Joyce con il fratello Stanislaus e con Sylvia Beach.

Le informazioni disponibili sul concepimento e l'inizio della stesura del romanzo sono spesso discordanti: Beach ne colloca la composizione attorno al 1903⁸²; Gorman menziona un documento, definito «trial chapter» per *Stephen Hero*, che Joyce avrebbe portato con sé assieme ad alcune annotazioni partendo per il continente, nel 1904⁸³. Ancora secondo Gorman, nel marzo 1906 la composizione del romanzo sarebbe stata pressoché ultimata; gli impegni sopravvenuti dopo la nascita di Lucia, nel luglio 1907, avrebbero poi distolto Joyce dalla scrittura. A distanza di mesi, nel riprendere in considerazione i capitoli già redatti, la delusione sarebbe stata tale da spingere l'autore a dare il manoscritto alle fiamme⁸⁴.

Sulla base della datazione indicata da Sylvia Beach e delle informazioni fornite da Gorman, Theodore Spencer e Joseph Prescott ipotizzano che *Stephen Hero* sia stato composto tra il 1904 e il 1906: inoltre, secondo Spencer, la stesura dei primi documenti precompositivi doveva essere iniziata almeno tre anni prima, nel 1901⁸⁵.

Un appunto nel diario di Stanislaus, datato 2 Febbraio 1904, fornisce più precise informazioni sul concepimento del romanzo:

Tuesday. Jim's Birthday [...] He has decided to turn his paper into a novel, and having come to that decision is just as glad, he says, that it was rejected. [...] Jim is beginning his novel, as he usually begins things, half in anger [...]. I suggested the title of the paper «A Portrait of the Artist», and, this evening,

⁸¹ J. Joyce, *Stephen Hero*, a cura di T. Spencer, Cape, London, 1944. Parte della mia analisi del dossier è basata sull'edizione del 1963 dell'opera, dove sono inserite anche le trascrizioni dei fogli rinvenuti nel 1950 e 1957.

⁸² S. Beach, *Catalogue of a Collection containing Manuscripts & Rare Editions of James Joyce*, Paris, 1935, n.p.

⁸³ H. Gorman, *James Joyce*, Farrar & Rinehart, New York, 1939, p. 116. Non è oggi disponibile alcun «trial chapter» di *Stephen Hero*; tuttavia, non è escluso che con tale espressione Gorman intendesse indicare il racconto «A Portrait of the Artist».

⁸⁴ Ivi, pp. 158 e 195-6.

⁸⁵ T. Spencer, *Introduction*, in J. Joyce, *Stephen Hero*, cit., (1963), p. 9 e J. Prescott, *Exploring James Joyce*, Southern Illinois U.P., Carbondale, 1964, p. 17.

sitting in the kitchen, Jim told me his idea for the novel. It is to be almost autobiographical, and naturally as it comes from Jim, satirical. He is putting a large number of his acquaintances into it, and those Jesuits whom he has known. I don't think they will like themselves in it. He has not decided on a title, and again I made most of the suggestions. Finally a title of mine was accepted: «Stephen Hero», from Jim's own name in the book «Stephen Dedalus» [sic]. The title, like the book, is satirical [...]»⁸⁶.

Stanislaus menziona qui il racconto «A Portrait of the Artist», scritto sul quaderno di Mabel, il cui manoscritto è datato 7 gennaio 1904; a distanza di meno di un mese dalla sua stesura, quindi, Joyce avrebbe quantomeno concepito *Stephen Hero*. In una successiva annotazione dello stesso diario, datata 29 marzo 1904, Stanislaus specifica che, tra febbraio e marzo, in meno di due mesi di lavoro, il fratello aveva già redatto undici capitoli⁸⁷. Richard Ellmann fornisce una datazione più specifica del primo capitolo che, a suo avviso, fu terminato il 10 febbraio 1904⁸⁸.

In una lettera del 15 settembre 1904, Joyce chiede a Starkey di fargli avere gli effetti personali lasciati alla torre Martello, specificando:

Also see that your host [Gogarty] has not abstracted the twelfth chapter of my novel from my trunk (L II 53).

Poco prima di partire per il continente (ottobre 1904), quindi, Joyce aveva composto almeno in parte il dodicesimo capitolo. In una cartolina spedita da Trieste il 20 ottobre, infatti, Joyce annuncia di aver portato a termine il capitolo XII (L II 67). In una lettera del 12 novembre da Pola, però, si avvertono i primi segni di insoddisfazione per la parte già sviluppata del romanzo:

I am afraid I cannot finish my novel for a long time, I am discontented with a great deal of it and yet how is Stephen's nature to be expressed otherwise (L II 71).

Nel dicembre del 1904 Joyce informa il fratello di aver concluso il capitolo XIII (L II 74). È plausibile che anche il capitolo XIV sia stato composto in dicembre, poiché lo scrittore annuncia a Stanislaus che presto gli invierà i capitoli XII–XIV di *Stephen Hero*, e afferma di essere intento alla stesura del XV (L II 75).

La preannunciata spedizione dei manoscritti ha luogo solo il 13 gennaio 1905, quando Joyce ha già terminato il capitolo XV e sta sviluppando il XVI, e chiede al fratello di inviargli il materiale necessario alla stesura dello «University College period» (L II 76). Il 7 febbraio 1905 Joyce rivela di aver completato i capitoli XV e XVI, affermando di essere «now at Chap. XVII» (L II 81). Il 28 dello stesso mese, in una lettera a Stanislaus, sono fornite importanti informazioni sul testo:

⁸⁶ S. Joyce, *The Complete Dublin Diary*, a cura di G.H. Healey, Cornell U.P., Ithaca, 1971, pp. 11-2.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 19-20.

⁸⁸ R. Ellmann, *James Joyce*, cit., p. 148.

It seems to me that what astonishes most people in the length of the novel is the extraordinary energy in the writer and his extraordinary patience. It would be easy for me to do short novels if I chose but what I want to wear away in this novel cannot be worn away except by constant dropping. Gogarty used to pipe «63» in treble when I told him the number of the chapters. I am not quite satisfied with the title «Stephen Hero» and am thinking of restoring the original title of the article «A Portrait of the Artist» or perhaps better «Chapters in the Life of a Young Man»⁸⁹.

Joyce progettava, quindi, di comporre 63 capitoli di *Stephen Hero*; inoltre, stava già prendendo in considerazione una modifica del titolo. È interessante notare che il titolo del testo pubblicato, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, è una combinazione tra «A Portrait of the Artist» e «Chapters in the Life of a Young Man».

Le lettere inviate a Stanislaus nel maggio 1905 rivelano che Joyce non era soddisfatto dell'incipit del romanzo e pensava già di apportarvi modifiche (L II 90); completamente diverso è, invece, il suo punto di vista sugli ultimi capitoli redatti:

I write much better now than when I was in Dublin and the incident in Chap. XXIII where Stephen makes 'love' to Emma Clery I consider a remarkable piece of writing (L II 93).

Successivamente, si ha notizia solo della conclusione del XXV capitolo, terminato nel giugno 1905 (L II 91); in quell'anno Stanislaus raggiunse il fratello a Trieste e la corrispondenza fu interrotta. Si può supporre che, a partire dall'estate del 1905, la stesura del romanzo avesse subito una *impasse*: in una lettera a Grant Richards del 13 marzo 1906, infatti, Joyce menziona nuovamente solo venticinque capitoli e sottolinea come sia «quite impossibile for me in present circumstances to think of the rest of the book much less to write it» (L II 132)⁹⁰.

Nel 1906, Joyce accenna sempre più raramente a *Stephen Hero*, anche nelle comunicazioni all'editore. Scrive a Richards: «I hope to find time to finish my novel in Rome within a year, or at most, a year and a half» (L II 140). A Roma, lo scrittore mostra invece di allontanarsi ulteriormente da *Stephen Hero* e raccoglie idee per nuove opere (L II 179, 187, 206); in questo periodo che potrebbe essere stata presa la decisione di abbandonare la stesura del romanzo.

Un'annotazione del diario di Stanislaus riporta che Joyce manifestò l'intenzione di iniziare una completa riscrittura di *Stephen Hero* nel settembre del 1907; Stanislaus afferma che James «[...] would omit all the first chapters and begin with Stephen, whom he will call Daly, going to school»⁹¹. Questa annotazione fornisce anche indicazioni sulla parte non disponibile di *Stephen Hero*: i primi capitoli forse

⁸⁹ J. Joyce, *Selected Letters*, a cura di R. Ellmann, Faber & Faber, London, 1975, p. 56. Tutti i successivi riferimenti a questo volume saranno indicati con l'abbreviazione SL seguita dal numero di pagina.

⁹⁰ Nella stessa lettera, Joyce stima la lunghezza del proprio manoscritto in 914 pagine; dato che la parte di *Stephen Hero* conservata ad Harvard si interrompe al foglio 902, il testo oggi a disposizione dovrebbe presentare una lacuna di dodici fogli alla fine del XXV capitolo, verosimilmente terminato a pagina 914 nel giugno del 1905.

⁹¹ S. Joyce, diari non pubblicati, citato in R. Ellmann, *James Joyce*, cit., p. 264.

trattavano eventi precedenti al periodo scolastico del protagonista, oppure contenevano una sorta di introduzione⁹².

Le testimonianze disponibili suggeriscono, quindi, che il manoscritto di *Stephen Hero* sia stato abbandonato e mai concluso dallo scrittore. Oltre al progetto di 63 capitoli menzionato nella corrispondenza a Stanislaus (SL 56), in una lettera da Pola Joyce afferma di voler terminare il proprio romanzo con la partenza del protagonista per Parigi e l'inizio di un esilio (L II 84): le ultime pagine del manoscritto disponibile non contengono alcun riferimento ad un simile evento.

L'incompletezza della documentazione di *Stephen Hero*, tuttavia, impedisce di determinare con certezza se il romanzo sia stato effettivamente abbandonato: Joyce potrebbe aver taciuto la stesura di altri capitoli nelle lettere, oppure aver concluso l'opera in modo diverso da quanto precedentemente pianificato. Ritengo, comunque, che la corrispondenza epistolare successiva al maggio 1905 costituisca la testimonianza di un progressivo distacco dalla stesura di *Stephen Hero* in favore della composizione di altre opere. Alla fine del 1905, ad esempio, era già stata elaborata gran parte della raccolta *Dubliners* (L II 128), mentre nel 1906 Joyce concepì l'idea che si sarebbe poi sviluppata nel romanzo *Ulysses* (L II 190).

La letteratura critica fa spesso riferimento ad un episodio che avrebbe avuto luogo poco dopo l'interruzione della stesura di *Stephen Hero*: sembra che Joyce, in un momento di rabbia, abbia dato alle fiamme il manoscritto e che Nora sia riuscita a salvare dal fuoco solamente i frammenti oggi disponibili. Una delle fonti di questa informazione potrebbe essere il catalogo di Sylvia Beach, in cui è riportato:

When the manuscript came back to its author, after the twentieth publisher had rejected it, he threw it in the fire, from which Mrs Joyce, at the risk of burning her hands, rescued these pages⁹³.

Gorman, come già menzionato, conferma questa versione, mentre Spencer, pur prendendo in considerazione l'ipotesi della distruzione dei fogli, sottolinea che «[n]o surviving part of the manuscript shows any signs of burning»⁹⁴. Effettivamente, in una lettera a Harriet Shaw Weaver del 6 gennaio 1920, Joyce afferma di aver cercato di distruggere alcuni manoscritti, ma non è chiaro a quale testo egli faccia riferimento:

The «original» original I tore up and threw into the stove about eight years ago in a fit of rage on account of the trouble over *Dubliners*. The charred remains of the MS were rescued by a family fire brigade and tied up in an old sheet where they remained for some months. I then sorted them out and pieced them together as best as I could and the present manuscript is the result.⁹⁵

⁹² L'ipotesi che *Stephen Hero* si aprisse con almeno un capitolo introduttivo prende corpo alla luce del materiale redatto sul quaderno di Mabel. Cfr. capitolo 4, paragrafo 2 del presente studio.

⁹³ S. Beach, *Catalogue*, cit., n.p.

⁹⁴ R. Gorman, *James Joyce*, cit., p. 196; T. Spencer, *Introduction*, cit., p. 8.

⁹⁵ J. Joyce, *Letters*, a cura di S. Gilbert, Viking, New York, 1957, vol. I. Tutti i successivi riferimenti al primo volume di *Letters* saranno indicati all'interno del testo con l'abbreviazione L I seguita dal numero di pagina.

Né *Stephen Hero* né alcun successivo manoscritto del dossier mostra segni di strappi o bruciature; nessuna pagina appare danneggiata. L'ipotesi più plausibile, a mio parere, è che il documento in questione, forse un testo intermedio tra *Stephen Hero* e *Portrait*, non ci sia pervenuto. Le informazioni fornite da Joyce nella lettera appena menzionata, inoltre, non coincidono con quelle riportate da Sylvia Beach; lo scrittore indica il motivo della collera improvvisa nelle difficoltà incontrate per la pubblicazione di *Dubliners*, Beach menziona invece venti successivi rifiuti da parte di diversi editori. Non è altrove confermato il fatto che Joyce abbia pensato di pubblicare *Stephen Hero*, né che si sia rivolto ad alcun editore; quindi, l'attendibilità dell'informazione può definirsi dubbia.

Si è fatta strada anche una diversa congettura riguardo alla sorte della parte mancante del manoscritto; parte delle pagine disperse di *Stephen Hero* sarebbero entrate a far parte di collezioni private⁹⁶. Tale ipotesi sembra basarsi sulla convinzione di Paul Léon che buona parte del manoscritto fosse «sold in lots of different institutions in America»⁹⁷. Non è escluso che le pagine mancanti di *Stephen Hero* siano andate perdute nel corso di varie acquisizioni; a tale proposito, emergono dati interessanti da alcune lettere tra Joyce e Beach, di circa venti anni posteriori rispetto al presunto abbandono del manoscritto. Lo scrittore si riproponeva di inviare gran parte del proprio materiale olografo a Beach e, nel conseguente scambio epistolare, i riferimenti a *Stephen Hero* sono sempre al testo nella sua totalità: significativamente, Joyce non ne menziona mai l'incompletezza. Ad esempio, in una cartolina non datata, che Gorman colloca nel 1927, Joyce scrive a Sylvia Beach:

I have also a heap of MS in Trieste that I forgot all about until this instant about 1500 pages of the first draft of the *Portrait of the Artist* (utterly unlike the book). I will ask my brother to send it also and you can have it with pleasure (L I 253).

Anche se il ricordo del numero totale delle pagine è vago, lo scrittore non menziona di possedere 'una parte' dei fogli; sembra piuttosto inverosimile che possa richiamarne alla memoria una stima della lunghezza e la differenza con *Portrait*, ma non il fatto di averne distrutto alcuni capitoli.

Il 5 maggio 1927 i fogli 528-902 del manoscritto furono inviati a Beach con un'annotazione:

Here are the two 'missing links' and pp. 528 to 902 of the first draft of the *Portrait etc* for you with my compliments and thanks. The rest of the rubbish when and as it arrives⁹⁸.

⁹⁶ Questa eventualità è menzionata in T. Spencer, *Introduction*, cit., p. 9.

⁹⁷ P. Léon, lettera a T. Spencer, citato (come «Joyce's secretary») in Ivi, p. 8.

⁹⁸ J. Joyce, *Letters to Sylvia Beach*, a cura di M. Banta e O.A. Silverman, Indiana U.P., Bloomington, 1987, p. 133.

Non è chiaro ciò che Joyce intendesse con «missing links»: è probabile che i documenti inviati fino a quel momento presentassero delle lacune poiché il materiale era conservato in modo disseminato. Tuttavia, appare certo che, nel corso delle spedizioni, *Stephen Hero* fu suddiviso in varie parti: il 27 maggio Joyce domanda: «Has my brother not sent on the rest of the MMSS yet?»⁹⁹. Non esistono successive testimonianze che il manoscritto sia stato poi inviato integralmente.

La documentazione che Joyce consegnò a Beach includeva anche il quaderno scolastico della sorella Mabel nel quale, oltre al saggio «*A Portrait of the Artist*», sono presenti le prime annotazioni per *Stephen Hero*. Lo scrittore lo inviò il 28 gennaio 1928 accompagnato da una nota esplicativa, ultima notizia del dossier genetico del romanzo:

[...] the foregoing pages are the first draft on [sic] an essay of *A Portrait of the Artist as a Young Man* and a sketch of the plot and characters, written (January 1904) in a copybook of my sister Mabel (b 1896, d 1911). The essay was written for a Dublin review *Dana* but refused insertion by the editors Mr. W.K. Magee (John Eglinton) and Mr. Frederick Ryan [...] ¹⁰⁰.

3. La pubblicazione di *Stephen Hero*

Nel 1935 Sylvia Beach mise all'asta una parte della propria collezione di manoscritti. Tra il materiale in vendita era inclusa la documentazione olografa di varie opere di Joyce, precedente donazione dello stesso scrittore all'editrice. Nel catalogo, datato maggio 1935, è inclusa la voce «No. 9 A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN», in cui il materiale è così illustrato:

Holograph manuscript of the FIRST VERSION of this work; incomplete, 370 pages, numbered from 519 to 902, closely but legibly written, in ink on sheets 21x17 ins, with marks in red pencil¹⁰¹.

Nella descrizione menzionata è stato identificato il manoscritto oggi disponibile di *Stephen Hero*, corrispondente per contenuto («the FIRST VERSION» di *Portrait*), estensione e caratteristiche, quali la numerazione dei fogli¹⁰². In questa nota del catalogo Beach inserisce, però, alcune imprecisioni: indica che il formato dei fogli è

⁹⁹ J. Joyce, *Letters*, a cura di R. Ellmann, Viking, New York, 1966, vol. III, p. 159.

¹⁰⁰ M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, vol. 7, cit., p. 93.

¹⁰¹ S. Beach, *Catalogue*, cit., n.p. Cfr. anche: P. Spielberg (a cura di), *James Joyce's Manuscripts & Letters at the University of Buffalo, A Catalogue*, Buffalo U.P., New York, 1962: i manoscritti e le lettere acquisite da Beach sono qui catalogate e descritte.

¹⁰² Mancando le prime pagine del manoscritto, probabilmente Beach non ha potuto vedere il titolo dell'opera, e sulla base del contenuto l'ha identificata come la 'prima versione' di *Portrait*. D'altra parte, al momento della donazione Joyce aveva descritto il materiale senza menzionare il titolo del romanzo: «I have also a heap of MS in Trieste that I forgot all about until this instant about 1500 pages of the first draft of the *Portrait of the Artist* (utterly unlike the book). I will ask my brother to send it also and you can have it with pleasure» (L I 253).

misurato in «ins», pollici, sebbene 21x17 sia la dimensione in centimetri, mentre il numero dei fogli dovrebbe essere 371 anziché 370¹⁰³.

Non avendo trovato alcun acquirente in occasione della vendita all'asta, nel 1936 Beach affidò la documentazione di *Stephen Hero* all'amica Marian Willard, residente a Long Island, affinché si occupasse di trovare un compratore negli Stati Uniti. I tentativi di Willard non andarono a buon fine, tanto che nell'autunno del 1938 il manoscritto fu spedito nuovamente a Beach, a Parigi. L'assistente di Sylvia, Oldenberger, si impegnò ulteriormente a cercare un acquirente negli Stati Uniti; fu però Willard che, infine, nel gennaio del 1939, vendette il manoscritto alla Harvard University¹⁰⁴.

A Harvard, in seguito, Theodore Spencer trascrisse il materiale disponibile e curò la prima edizione di *Stephen Hero*, pubblicata nel luglio del 1944 in Inghilterra da Jonathan Cape e qualche mese più tardi negli Stati Uniti dall'editore New Directions¹⁰⁵. Le due pubblicazioni mostrano lievi divergenze, soprattutto nelle informazioni fornite dalle note a piè di pagina e nelle segnalazioni dell'uso del colore. Nell'edizione americana, Spencer aggiunge una nota esplicativa:

This edition of *Stephen Hero* has recently appeared in England. As a result of war conditions it was not thought expedient to send proofs across the Atlantic, hence a few minor inaccuracies and one or two editorial divergences from this American Edition occur in the English text. I mention the fact in case some student of Joyce should compare the two; circumstances have made it possible for the American edition to be a more considered and accurate reproduction of the details of the Manuscript¹⁰⁶.

Nel 1950, John Slocum acquisì da Stanislaus Joyce ulteriori venticinque pagine di *Stephen Hero*, numerate 477-8, 481-9, 491-7, 499-505. Come si può notare, la documentazione è discontinua e vari fogli sono mancanti. I venticinque fogli, oggi conservati presso la Beinecke Library della Yale University, furono trascritti e pubblicati per la prima volta nel 1955 a cura di Slocum e Cahoon all'interno di una nuova edizione di *Stephen Hero*¹⁰⁷.

Infine, nel 1957 la Cornell University Library acquisì una grande quantità di materiale olografo di Joyce, lasciato del fratello Stanislaus; la documentazione comprendeva anche altre cinque pagine manoscritte di *Stephen Hero*, numerate 479, 480, 490, 498 e 506, che hanno colmato alcune delle lacune presenti nella documentazione di

¹⁰³ La sezione più ampia del manoscritto (fogli 519-902) presenta solo una lacuna di due fogli, 524 e 525. Joyce numera i fogli successivi al 767 partendo da 776; il conteggio totale delle pagine dovrebbe essere, in conclusione, di 371. Nell'introduzione a *Stephen Hero*, Spencer indica erroneamente che il manoscritto è composto di 383 fogli, ovvero ha eseguito semplicemente una sottrazione tra 902 e 519; lo studioso evidentemente non ha tenuto conto delle lacune e dei *misnumberings*. Cfr. T. Spencer, *Introduction*, cit., p. 3.

¹⁰⁴ N.R. Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation: A History of Literary Paris in the Twenties and in the Thirties*, Norton, New York, 1983, p. 351.

¹⁰⁵ J. Joyce, *Stephen Hero*, a cura di T. Spencer, London, Cape, 1944; New York, New Directions, 1944.

¹⁰⁶ Ivi, p. 18.

¹⁰⁷ J. Joyce, *Stephen Hero*, a cura di T. Spencer, J. Slocum e H. Cahoon, New York, New Directions, 1955.

Yale. Tali manoscritti furono trascritti sia nella raccolta *A James Joyce Miscellany* nel 1959, sia in una nuova edizione di *Stephen Hero*, pubblicata nel 1963¹⁰⁸.

La documentazione esterna non fornisce alcun elemento per stabilire cause e modalità della separazione delle pagine 477-506 dal resto del manoscritto. Secondo Slocum e Cahoon, Joyce conservava separatamente le due parti del testo perché dedicate a due periodi diversi della vita del protagonista¹⁰⁹: infatti, nei fogli 519-902 sono descritti gli anni universitari, mentre nella sezione 477-506 sono narrati eventi immediatamente anteriori all'iscrizione allo University College. Rimane poco chiaro, a mio avviso, il motivo per cui Joyce avrebbe dovuto suddividere il proprio romanzo in varie parti a seconda di differenti fasi nella vita del protagonista. Mi pare, inoltre, che l'ipotesi avanzata da Slocum e Cahoon presenti una contraddizione interna: se lo scrittore avesse separato i fogli del manoscritto secondo il criterio menzionato, con le pagine del «Mullingar episode» dovrebbero essere stati rinvenuti anche altri capitoli riguardanti il periodo pre-universitario di Stephen.

Melchiori avanza l'ipotesi che Joyce possa aver conservato separatamente le pagine riguardanti l'episodio di Mullingar poiché aveva intenzione di rielaborarne il contenuto in un nuovo libro che stava progettando, la raccolta di racconti «Provincials» (che sarebbe poi divenuto *Dubliners*)¹¹⁰. Tale ipotesi appare plausibile poiché, come si vedrà in seguito, in altri casi Joyce sembra aver rimosso alcuni fogli di *Stephen Hero* per poterne rielaborare il testo in *Portrait*.

Nell'edizione del 1963 di *Stephen Hero*, il materiale di più recente acquisizione è inserito alla fine del volume, e contrassegnato dalla dicitura «Additional Manuscript Pages», sebbene cronologicamente preceda la sezione più ampia del romanzo, come del resto segnala la numerazione delle pagine nel manoscritto. La scelta di organizzare la documentazione secondo un ordine inverso non è in alcun modo motivata da Slocum e Cahoon, curatori delle 'additional pages' nell'edizione del 1963; il criterio adottato pare basarsi semplicemente sulla cronologia di acquisizione, con la sola differenza che i manoscritti in Yale sono integrati dai cinque fogli in Cornell.

L'ordine delle due parti mi sembra importante dal momento che non si provvede a fornire adeguati riferimenti al manoscritto originale: nessuna demarcazione segnala l'inizio o la fine di un foglio e, soprattutto, la numerazione originale delle pagine è completamente omessa. Per una corretta analisi filologica e per una migliore comprensione del testo, si rende indispensabile ricorrere al manoscritto originale, o al suo facsimile. Tale problema non è l'unico a rendere difficoltosa la consultazione delle trascrizioni: una nota editoriale di Spencer informa che

¹⁰⁸ J. Slocum, H. Cahoon, *Five More Pages of James Joyce's Stephen Hero*, in M. Magalaner, (a cura di) *A James Joyce Miscellany, Second Series*, Southern Illinois U.P., Carbondale, 1959, pp. 3-8 e J. Joyce, *Stephen Hero* (1963), cit.

¹⁰⁹ J. Slocum e H. Cahoon, *Foreword*, in J. Joyce, *Stephen Hero*, (1963), cit., p. 4.

¹¹⁰ G. Melchiori, *The First and Last of the «Provincials»*, «James Joyce Quarterly», 19, 1981, pp. 76-80. Lo studioso ha anche curato un'edizione italiana di *Stephen Hero*: G. Melchiori, *Gesta di Stephen*, Mondadori, Milano, 1980.

There are also some obvious errors – repetitions of words, omitted words and faults of punctuation. These are of no interest and I have silently set them right¹¹¹.

La procedura di Spencer priva di importanti informazioni riguardo al testo; soprattutto è ingiustificabile l'omissione di qualsiasi tipo di segnalazione nei punti in cui sono state introdotte le 'correzioni'. La trascrizione non è utile ai fini di un'analisi filologica, perché permane l'incertezza che qualsiasi termine possa essere stato inserito dal curatore, anziché scelto dall'autore. Nella trascrizione, inoltre, Spencer segnala le eliminazioni inserendo le parti cancellate tra parentesi quadre; tuttavia, attraverso il confronto con il manoscritto di *Stephen Hero* mi è stato possibile notare che non sono indicate in alcun modo le aggiunte. I termini aggiuntivi appaiono semplicemente immessi nel corpo del testo; sostituzioni e aggiunte non sono riconoscibili all'interno della trascrizione. Sulla base del testo pubblicato, quindi, si potrebbe erroneamente supporre che gli interventi testuali più estesi riguardino fenomeni di microeliminazione.

Infine, è necessario segnalare un'ulteriore questione, riguardante l'ordine dei capitoli nel testo pubblicato di *Stephen Hero*. Come fa notare Hans Walter Gabler,

[Spencer] either misread the blue crayon entry «Chapter XVIII», or believed Joyce to be in error about it. All it presumably means, however, is that Joyce for some reason took the *Stephen Hero* manuscript apart at this point and reminded himself that the pages removed still belonged to chapter XVIII. Theodor Spencer unfortunately assumed a new chapter division and, introducing «XIX», he proceeded to renumber all subsequent chapters. Users of the *Stephen Hero* editions must therefore be warned that chapters XVIII and «XIX» are one chapter, chapter XVIII, and that chapters «XX» to «XXVI» should correctly be numbered XIX to XXV. Only with this correction can the editions be matched against Joyce's comments about the novel in his letters¹¹².

Spencer accenna al cambiamento della numerazione dei capitoli rispetto al manoscritto solo all'interno di una nota a piè di pagina, in cui specifica «[...] the MS. originally had no break or chapter division at this point»¹¹³; tale nota non chiarisce esattamente la procedura adottata dal curatore e non informa sul fatto che la numerazione di tutte le sezioni successive è stata modificata. È opportuno, quindi, tenere presente l'esistenza di una tale duplice suddivisione del testo; nel presente studio, ogni riferimento ai capitoli di *Stephen Hero* riporta la numerazione assegnata all'interno del manoscritto, anche nei brani citati dalla trascrizione.

Nelle sezioni successive, intendo procedere nell'analisi di tutto il materiale che è confluito in *Portrait*, prendendo in considerazione il materiale nella sua successione cronologica; ripercorrerò il percorso compositivo da *Epiphanies* al testo pubblicato, con particolare attenzione al testo di *Stephen Hero*.

¹¹¹ T. Spencer, *Introduction*, cit., p. 18.

¹¹² H.W. Gabler, *The Seven Lost Years of A Portrait of the Artist as a Young Man*, in T.F. Staley e B. Benstock, *Approaches to Joyce's «Portrait»: Ten Essays*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1976, p. 55.

¹¹³ J. Joyce, *Stephen Hero*, cit., (1963), p. 75, nota.

Capitolo 3

Epiphanies

1. «Epifania» come categoria estetica

Joyce began to jot down little character-revealing dialogues and various impressions, which he tried to perfect and rework into prose poems, sometimes spending a whole day in agitation writing half a page. This composite manuscript he called «Epiphanies»¹¹⁴.

I brevi sketches in prosa oggi indicati con il titolo *Epiphanies*¹¹⁵ costituiscono la prima documentazione disponibile dell'attività creativa di James Joyce, oltre a rappresentare una fonte principale di materiale rielaborato nelle «opere maggiori»¹¹⁶. La raccolta è stata analizzata soprattutto in relazione alle tecniche narrative joyceane, all'interno delle quali l'«epifania» è spesso individuata come una forma di espressione letteraria rilevabile anche all'interno dei romanzi¹¹⁷. Particolare attenzione critica è attribuita, inoltre, al concetto estetico alla base di *Epiphanies*¹¹⁸. Passano spesso in secondo piano, invece, le connessioni lessicali, sintattiche e tematiche tra i testi delle epifanie e le opere successive di Joyce, o le modalità in cui gli sketches sono rielaborati nei romanzi.

Esiste una duplicità insita nel termine «epifania» che, oltre ad individuare i singoli testi della raccolta, designa anche un concetto astratto; il vocabolo «epiphany» può assumere vari significati in relazione al corpus e alla poetica di Joyce. Lo scrittore attribuì un nuovo valore al concetto di «epifania»¹¹⁹; il termine può acquisire l'accezione di «rivelazione poetica» che si manifesta in situazioni ordinarie, spesso

¹¹⁴ S. Joyce, *Recollections of James Joyce*, James Joyce Society, New York, 1950, p. 13.

¹¹⁵ I manoscritti disponibili non riportano alcun titolo, che è stato invece attribuito alla raccolta sulla base della documentazione esterna e di testimonianze quali quella sopraccitata di Stanislaus Joyce.

¹¹⁶ Cfr. H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol. 7, p. xxiii.

¹¹⁷ Si veda ad esempio: Z. Bowen, *Epiphanies, Stephen's Diary, and the Narrative Perspective of A Portrait of the Artist as a Young Man*, «James Joyce Quarterly», 16, 4, 1979, pp. 485-88; D. Weir, *Epiphanoumenon*, «James Joyce Quarterly», 31, 2, 1994, pp. 55-64.

¹¹⁸ Cfr. ad esempio I. Hendry, *Joyce's Epiphanies*, in S. Givens (a cura di), *James Joyce: Two Decades of Criticism*, Vanguard Press, New York, 1948, pp. 27-46; M. Beja, *Epiphany in the Modern Novel*, University of Washington Press, Seattle, 1971.

¹¹⁹ Per l'etimologia del termine cfr. F.L. Walzl, *The Liturgy of the Epiphany Season and the Epiphanies of Joyce*, «PMLA», 80, 4, 1965, p. 436.

triviali e trova la propria espressione nella «prosa del parlato quotidiano, anche nelle sue forme più degradate o semiarticolate»¹²⁰.

Non è facile, tuttavia, racchiudere in una definizione esauriente la nozione joyceana di «epifania», dal momento che la documentazione disponibile offre solamente indicazioni limitate in proposito. L'unica esposizione del modello concettuale alla base di *Epiphanies*, infatti, compare nel manoscritto di *Stephen Hero*¹²¹:

By an epiphany he [Stephen] meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments (SH 211).

[...] This is the moment which I call epiphany. First we recognize that the object is *one* integral thing, then we recognize that it is an organized composite structure, a *thing* in fact: finally, when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognize that it is *that* thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany (SH 213).

La teoria estetica presentata in questi brani non è priva di ambiguità; mentre l'epifania sembra trasporre il soggetto e l'oggetto in uno stato di verità assoluta, lo stile degli sketches immerge questa rivelazione in forme di esitazione e confusione.

La definizione del termine «epiphany» in rapporto all'estetica e alle opere di Joyce è divenuto oggetto di dibattito in ambito critico. Walzl osserva a tale proposito:

It is evident that the term epiphany has several meanings in current Joyce criticism. It may refer to an early prose type, to a spiritual and intellectual illumination of the nature of a thing and also, by extension, to the artistic insights and means by which such a revelation is achieved¹²².

¹²⁰ G. Melchiori, *Joyce: Il mestiere dello scrittore*, Einaudi, Torino, 1994, p. 45. Vorrei specificare che, nel corso della trattazione, il termine «epifania» inserito tra virgolette indica la modalità espressiva della raccolta in senso lato, mentre senza virgolette si riferisce ad un testo specifico all'interno di *Epiphanies*.

¹²¹ Sia in *Stephen Hero*, sia in *Portrait* sono descritti tre stadi di sviluppo della percezione estetica, derivati dalla filosofia di Tommaso d'Aquino. Mentre il terzo stadio è esplicitamente associato alla rivelazione epifanica in *Stephen Hero*, tale collegamento è taciuto in *Portrait*, dove è precisato solo che «this supreme quality is felt by the artist when the esthetic image is first conceived in his imagination» (P 231). Nelle opere pubblicate da Joyce il termine «epiphany» è menzionato esplicitamente solo in *Ulysses*, quando, nell'episodio «Proteus», Stephen cammina sulla spiaggia riflettendo; tuttavia, non vi è riferimento alla categoria estetica. Cfr. J. Joyce, *Ulysses*, Penguin, Harmondsworth, 1992, p. 50, rr.13-7. Tutti i riferimenti successivi a *Ulysses* saranno indicati all'interno del testo attraverso l'abbreviazione U seguita dal numero di pagina ed, eventualmente, dal numero di riga.

¹²² R. Scholes, F.L. Walzl, *The Epiphanies of Joyce*, «PMLA», 82, 1, 1967, p. 152. Il testo è costituito da una sorta di 'dialogo' tra gli studiosi, che alternativamente esprimono le proprie opinioni sul concetto di epifania.

La molteplicità di accezioni che «epiphany» può assumere all'interno dell'opera joyceana è sottolineata dalla necessità di specificarne il modo d'impiego all'interno dei testi critici, come accade in un articolo di Feshback:

It should be noted that in my discussion *epiphany* means the concept; «epiphany» refers to the epiphany-process; and Epiphany refers to some specific texts by Joyce¹²³.

Sulla base della teoria estetica illustrata in *Stephen Hero*, parte della critica, tra cui Sydney Feshback, sostiene che il termine «epifania» sia da intendersi primariamente come categoria di percezione artistica¹²⁴. La definizione di tale categoria, però, non appare circoscritta da limiti precisati a livello teorico, indeterminatezza che ha dato luogo ad un progressivo ampliamento nel significato di «epiphany» e «epiphanies». Questi termini sono spesso associati ai racconti di *Dubliners*¹²⁵, o adottati per descrivere tecniche narrative in *Stephen Hero*, *Portrait* e *Ulysses*¹²⁶; anche in *Finnegans Wake*, nonostante la complessa natura del linguaggio, sono individuate «modalità epifaniche»¹²⁷.

Alcuni studiosi, inoltre, tendono a riconoscere in «epiphany» un'idea indistinta di rivelazione, applicabile in modo generale all'opera di Joyce:

Dubliners, we may say, is a series of epiphanies describing apparently trivial but actually crucial and revealing moments in the lives of different characters. The *Portrait* may be seen as a kind of epiphany – a showing forth – of Joyce himself as a young man; *Ulysses* [...] is the epiphany of Leopold Bloom [...]. And *Finnegans Wake* may be seen as a vast enlargement, of course unconceived by Joyce as a young man, of the same view¹²⁸.

[Joyce's works consist of] a tissue of epiphanies, great and small, from fleeting images to whole books, from the briefest revelation in his lyrics to the epiphany that occupies one gigantic, enduring «moment» in *Finnegans Wake*¹²⁹.

¹²³ S. Feshback, *Hunting Epiphany-Hunters*, «PMLA», 87, 2, 1972, p. 304.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Cfr. H.T. Levin, *James Joyce: A Critical Introduction*, New Directions, Norfolk Conn., 1941, p. 29; W.Y. Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce*, Thames & Hudson, London, 1959, p. 11. Scholes precisa che Joyce non ha mai usato il termine «epiphany» in riferimento ai racconti di *Dubliners*, per i quali ha invece adottato un altro vocabolo derivato dal lessico religioso, «epicleti»; R. Scholes, F.L. Walzl, *The Epiphanies of Joyce*, cit., p. 152.

¹²⁶ Cfr. H. Block, *The Critical Theory of James Joyce*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 8, 1950, pp.181-4; S.L. Goldberg, *The Classical Temper. A Study of James Joyce's Ulysses*, Chatto & Windus, London, 1961, p. 312; G. MacGregor, *Artistic Theory in Joyce*, «Life and Letters», 54, 1947, pp. 21-2; H. Kenner, *Dublin's Joyce*, Chatto & Windus, London, 1956, pp. 144-54.

¹²⁷ Cfr. W.T. Noon, *Joyce and Aquinas*, Yale U.P., New Haven, 1957, pp. 60-85.

¹²⁸ T. Spencer, *Introduction*, cit., pp. 16-7; pubblicato anche in: T. Spencer, *A Succession of Epiphanies*, in J. R. Baker and T. F. Staley (a cura di), *James Joyce's Dubliners: A Critical Handbook*, Wadsworth Publishing Company, Belmont, 1969, pp. 10-11.

¹²⁹ I. Hendry, *Joyce's Epiphanies*, cit., p. 27.

Scholes dissente da questo indirizzo di parte della critica e considera l'epifania esclusivamente una precisa modalità di rappresentazione letteraria, che deriva dal processo di apprendimento estetico esposto in *Stephen Hero*; il termine «epiphany», osserva Scholes, assume spesso una funzione di cliché nella letteratura secondaria, poiché alcuni studiosi «take the term [...] to refer to an artistic device which can be traced throughout Joyce's work»¹³⁰.

Scholes individua, quindi, un legame tra modello teorico e rappresentazione formale, approccio che, a mio parere, sembra meglio riflettere la dicotomia insita nel termine «epiphany»; l'«epifania» rappresenta sì una categoria estetica, ma è legata ad una specifica strategia di rappresentazione letteraria, aspetti che non possono essere tra loro separati.

A livello formale, infatti, gli sketches sono caratterizzati da elementi comuni, quali breve estensione, frammentarietà e carattere oscuro del testo. Gabler individua in *Epiphanies* anche una coerenza di contenuti, rivelata dalla presenza di tematiche ricorrenti¹³¹. Oliver St. John Gogarty, che fu compagno di studi di Joyce, avanza un'ipotesi riguardo ad uno dei possibili elementi di coesione della raccolta e sull'origine dei testi:

Probably Fr. Darlington had taught him, as an aside in his Latin class – for Joyce knew no Greek – that «Epiphany» meant «a showing forth». So he recorded under «Epiphany» any showing forth of the mind by which he considered one *gave oneself away*¹³².

Bernard Richards evidenzia ulteriormente come il momento epifanico sia in genere mirato ad annotare piccoli 'errori', gesti attraverso i quali si mostrano inavvertitamente i lati più nascosti di sé: la 'rivelazione' si fa quindi «ironical and possibly merciless»¹³³. Secondo Beja, infine,

[...] epiphany is a sudden spiritual manifestation, whether from some object, scene, event, or memorable phase of the mind – the manifestation being out of proportion to the significance or strictly logical relevance of whatever produces it¹³⁴.

2. La documentazione di *Epiphanies*

La documentazione di *Epiphanies* oggi disponibile è suddivisa in due raccolte, la Lockwood Collection, University of Buffalo (Buffalo I.A) e la Cornell University Joyce Collection (Cornell 15, 17, 18).

¹³⁰ R. Scholes, F.L. Walzl, *The Epiphanies of Joyce*, cit., p. 154.

¹³¹ Cfr. H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol. 7, pp. xxiv-xxv. La presenza di tali tematiche non è ulteriormente specificata dall'autore.

¹³² O.S.J. Gogarty, *As I Was Going Down Sackville Street*, Reynal and Hitchcock, New York, 1937, pp. 293-95, corsivo mio; citato anche in: R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus. James Joyce and the Raw Materials for A Portrait of the Artist as a Young Man*, Northwestern U.P., Evanston, 1965, p. 7.

¹³³ B. Richards, *Critical Idiom – Epiphany*, «English Teaching in the United Kingdom», <<http://www.english1.org.uk/engrev2.htm>> (10/08/08).

¹³⁴ M. Beja, *Epiphany in the Modern Novel*, cit., p. 18

La critica colloca generalmente la stesura di *Epiphanies* attorno agli anni 1900-1904, come suggeriscono Scholes e Walzl; Gabler indica come probabile periodo di elaborazione gli anni 1902-1904, mentre Jacobs fa riferimento al biennio 1900-1902¹³⁵. Le testimonianze esterne sulla cronologia di composizione degli sketches sono scarse; è certo, però, che poco dopo la partenza per Parigi (1902) Joyce doveva aver già redatto parte di *Epiphanies*, poiché inviò alcuni dei testi a George Russell per una valutazione (L II 28).

Presso la Lockwood Collection sono contrassegnate Buffalo I.A ventidue epifanie, annotate su vari tipi di carta e con differenti qualità di inchiostro; si tratta di una bella copia dei testi, datata 1903-4¹³⁶. I verso dei fogli sono numerati in caratteri piccoli, segnati sul margine inferiore; la numerazione presenta ampie lacune. Sono disponibili i fogli 1, 5, 12-14, 16, 19, 21, 22, 26, 28, 30, 42, 44, 45, 52, 56, 57, 59, 65, 70, 71: è possibile supporre, quindi, che originariamente la raccolta fosse composta di almeno settantuno epifanie. I fogli 1, 5, 12, 14, 16, 19, 21, 22, 42, 44, 45 e 70 presentano un segno «x» sull'angolo superiore sinistro del recto.

In Cornell 18 è conservata un'epifania conosciuta come «Gogarty epiphany», la cui datazione è incerta. Contrariamente agli sketches conservati in Buffalo I.A, questo testo presenta alcune modifiche; presumibilmente, quindi, non si tratta di una bella copia:

in O'Connell St:
 [Dublin ^ in Hamilton, Lory's, the chemist's,]
 Gogarty – Is that for Gogarty?
 The Assistant – (looks) – Yes, sir... Will you ^{pay} ~~take it with you?~~ for it now?
 Gogarty – No, ~~send it~~ put it in the account; send it on. You know the address.
 (takes a pen)
 The Assistant – Yes Ye...es.
 Gogarty – 5 Rutland Square.
 while
 The Assistant – (half to himself as he writes)... 5... Rutland... Square¹³⁷.

In Cornell 17 sono disponibili altri 22 testi, in calligrafia di Stanislaus Joyce, e segnati sul verso di un manoscritto da lui redatto, «Selections in Prose from Various Authors». Questo *commonplace book* di Stanislaus è datato 1901, ma pare che il verso dei fogli sia stato utilizzato in un periodo più tardo rispetto alla stesura del recto¹³⁸. Le epifanie appaiono trascritte una di seguito all'altra, separate da linee orizzontali, su fogli numerati 40-53, 56-58, 61, 62 e 65. Il nome dell'autore («Jas. A. Joyce») è riportato in calce ad ogni testo.

¹³⁵ R. Scholes, F. Walzl, *The Epiphanies of Joyce*, p. 152; H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol.7, p. xxiii; J. Jacobs, *Joyce's Epiphanic Mode: Material Language and the Representation of Sexuality in Stephen Hero and Portrait*, «Twentieth Century Literature», 46, 1, 2000, p. 20.

¹³⁶ Cfr. H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol.7, p. xxiv.

¹³⁷ La trascrizione di questa epifania, conservata in Cornell 18, è basata sul facsimile in M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., vol. 7, p. 45.

¹³⁸ Cfr. H. W. Gabler, *Preface*, cit., vol. 7, p.xxv.

Diciassette delle epifanie trascritte da Stanislaus non compaiono tra la documentazione conservata in Buffalo I.A; i testi contenuti all'interno di entrambi i manoscritti disponibili presentano lievi differenze, principalmente riguardanti la punteggiatura. Solo in un caso le epifanie mostrano divergenze anche nell'impiego di pronomi possessivi e articoli:

Buffalo I.A.71	Cornell 17.65
<p>She stands, her book held lightly at her breast, reading the lesson. Against the dark stuff of her dress her face, mild-featured with downcast eyes, rises softly outlined in light; and from a folded cap, set caressely forward, a tassel falls along her brown ring-letted hair...</p> <p>What is the lesson that she reads – of apes, of strange inventions, the legend of martyrs? Who knows how deeply meditative, how reminiscent is this comeliness of Raffaello?</p>	<p>She stands, a book held lightly at her breast, reading the lesson. Against the dark stuff of her dress her face, mild-featured with downcast eyes, rises softly outlined in light; and from a folded cap set caressely forward a tassel falls along her brown ring-letted hair...</p> <p>What is the lesson that she reads – of apes, of strange inventions, the legend of martyrs? Who knows how deeply remini meditative, how reminiscent is this comeliness of Raffaello?</p>

In questo caso, oltre ai cambiamenti nella punteggiatura, le modifiche riguardano un pronome personale che compare nel manoscritto di Joyce («her book»), trasformato in articolo indeterminativo («a book») nella copia di Stanislaus.

La diversa lettura può essere stata introdotta da Joyce in uno stadio di elaborazione che non ci è giunto; tuttavia, è anche probabile che si tratti di una 'svista' di trascrizione di Stanislaus. L'interferenza di una persona esterna al processo di scrittura, infatti, aumenta la probabilità di allontanamenti involontari dal testo autoriale. È necessario tenere presente, quindi, che le copie di Stanislaus potrebbero presentare modifiche non apportate da James Joyce.

Infine, in Cornell 15 sono disponibili due ulteriori copie di tre epifanie, nuovamente in calligrafia di Stanislaus; sono annotate sul verso di «My Crucible» (il cui recto è contrassegnato Cornell 4), su ampi fogli piegati a metà. I testi corrispondono alle copie conservate in Cornell 17.

Complessivamente, quindi, ci sono giunte quaranta delle almeno 71 epifanie che Joyce doveva avere annotato; di questi quaranta testi, ventitré sono disponibili in bella copia olografa di Joyce, e diciassette attraverso la trascrizione di Stanislaus.

Ventidue delle epifanie conosciute appaiono rielaborate in *Stephen Hero e Portrait*¹³⁹; *Epiphanies* rappresenta, quindi, una fonte importante per l'elaborazione di entrambi i romanzi e, all'interno del processo creativo di *Portrait*, assume una funzione di materiale pre-compositivo.

La documentazione esterna alla raccolta suggerisce che, in un primo momento, le epifanie non fossero destinate all'inclusione in altre opere. Oltre ad inviare alcuni

¹³⁹ Alcune delle epifanie compaiono anche in altre opere di Joyce (Cfr. R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit. pp. 11-50, note alle trascrizioni); tuttavia, nel presente studio intendo prendere in esame solamente le relazioni tra *Epiphanies* ed il dossier genetico di *Portrait*.

sketches a George Russell, nel 1902 Joyce aveva chiesto anche a W.B. Yeats di valutare *Epiphanies*. Yeats stesso rievoca l'episodio, avvenuto nell'ottobre di quell'anno:

I went out into the street and there a young man came up to me [...] I asked him to come with me to the smoking room of a restaurant in O'Connell Street, and read me a beautiful though immature and eccentric harmony of little prose descriptions and meditations. He had thrown over metrical form, he said, that he might get a form so fluent that it would respond to the motions of the spirit [...]¹⁴⁰.

È difficile pensare che delle annotazioni potessero avere per Joyce un tale valore da mostrarle ad altri artisti; la funzione dei testi ha probabilmente subito un mutamento e solo dopo il 1902 le epifanie sono state considerate alla stregua di appunti pre-compositivi. Ad ulteriore sostegno di tale ipotesi è possibile menzionare un brano di *Ulysses*, dove Joyce crea un legame tra la propria esperienza artistica e quella del personaggio Stephen Dedalus, anch'egli autore di una raccolta di epifanie:

Remember your epiphanies on green oval leaves, deeply deep, copies to be sent if you died to all the great libraries of the world, including Alexandria? (U 50:13-7)

Stephen ironizza sull'importanza che attribuiva alle proprie «epiphanies». Sebbene queste considerazioni siano inserite in un contesto fittizio, il brano di «Proteus» può fornire indicazioni anche sull'atteggiamento dell'autore nei confronti delle proprie composizioni giovanili.

La raccolta non è mai stata data alle stampe da Joyce. Nel 1956 l'Università di Buffalo ha pubblicato i ventidue testi conservati in I.A, a cura di Silverman¹⁴¹; l'intera documentazione disponibile, comprensiva delle epifanie trascritte da Stanislaus, compare per la prima volta nel 1965 in *The Workshop of Daedalus*¹⁴². Scholes e Kain propongono qui una suddivisione delle epifanie che è ormai generalmente adottata dalla critica:

The *Epiphanies* which have been preserved fall readily into two classes, which correspond, in many respects, to the two facets of Stephen Daedalus' definition in *SH*. In one kind the mind of the writer is most important. These Epiphanies, which may be called narrative (though a case might be made for calling some of them lyric) present for the most part «memorable phases» of Joyce's mind as he observes, reminisces, or dreams. The Epiphanies of the second kind, which may be called dramatic, dispense with the narrator and focus more on «vulgarity of speech or of gesture»¹⁴³.

¹⁴⁰ W.B. Yeats, testimonianza citata in R. Ellmann, *James Joyce*, cit., p. 102.

¹⁴¹ J. Joyce, *Epiphanies*, a cura di O.A. Silverman, Lockwood Memorial Library, Buffalo, 1956.

¹⁴² R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp. 11-50.

¹⁴³ Ivi, pp. 3-4.

3. Procedure di rielaborazione di *Epiphanies* nel dossier di *Portrait*

La sequenza degli sketches all'interno della raccolta è stata ampiamente discussa in ambito critico. Scholes, Kain e Feshbach sottolineano che la calligrafia con cui è numerato il verso dei manoscritti in Buffalo I.A non può essere identificata con certezza; Feshbach ipotizza persino che i numeri non abbiano alcuna relazione con i testi annotati sul recto¹⁴⁴.

L'eventualità che Joyce avesse attribuito un ordine specifico ad *Epiphanies*, tuttavia, è avvalorata da una lettera del marzo 1903 al fratello, in cui lo scrittore rivela di aver composto quindici nuove epifanie, «of which twelve are insertions, and three additions» (L II 35). Le espressioni «insertions» e «additions» suggeriscono che Joyce avesse organizzato le epifanie composte fino a quel momento in una sequenza, poi modificata in corso di composizione¹⁴⁵.

Non c'è corrispondenza tra la successione dei testi indicata dalla numerazione in Buffalo I.A e la disposizione degli stessi nella copia in Cornell 17. Ritengo necessario sottolineare, però, che Stanislaus potrebbe aver copiato le epifanie con un criterio differente rispetto a quello adottato da Joyce per ordinare la propria raccolta; è evidente, ad esempio, che il manoscritto di Stanislaus include solamente epifanie narrative, forse selezionate per «personal preference»¹⁴⁶. Non sono noti i motivi che hanno spinto Stanislaus a trascrivere le epifanie, né che funzione vi attribuisse, e la sua ingerenza nell'opera non può garantire che le scelte autoriali siano state rispettate¹⁴⁷.

In *The Workshop of Daedalus*, Scholes e Kain avanzano un'ipotesi su quale dovesse essere la sequenza dei testi in fase avanzata di composizione. Gli studiosi propongono una successione delle epifanie che non corrisponde né al manoscritto in Buffalo, né alle copie di Stanislaus, ma che rappresenta un 'compromesso' tra la numerazione degli olografi di Joyce e l'ordine in cui le epifanie appaiono rielaborate nel testo di *Stephen Hero*¹⁴⁸.

Tale criterio di organizzazione, come anche Gabler osserva, è fondato su presupposti discutibili¹⁴⁹. Scholes e Kain sembrano ipotizzare che Joyce elaborasse *Stephen Hero* a partire dai testi di *Epiphanies*; a mio avviso, questa prospettiva 'riduce' il romanzo ad una mera 'estensione' della raccolta. Stanislaus testimonia che Joyce inseriva *Epiphanies* all'interno di *Portrait* secondo criteri di attinenza tematica:

¹⁴⁴ Ivi, pp. 4-5. Si veda anche S. Feshbach, *Hunting Epiphany-Hunters*, cit., pp. 304-5.

¹⁴⁵ A tale proposito si veda anche R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp. 5-6.

¹⁴⁶ H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol.7, p. xxvii.

¹⁴⁷ Noel avanza alcune ipotesi riguardo alle motivazioni di Stanislaus e analizza esclusivamente le epifanie da lui trascritte: J. Noel, *De quelques epiphanies de James Joyce, dans le contexte du manuscrit «Cornell 17»*, in C. Jacquet (a cura di), *Genèse et métamorphoses du texte joycien*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1985, pp. 3-24.

¹⁴⁸ Per un'esposizione del metodo adottato cfr. R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp. 5-6; l'ordine delle epifanie è poi assegnato alle trascrizioni dei testi, pp. 11-50.

¹⁴⁹ H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol.7, p. xxiv.

Some of these epiphanies he introduced here and there into A Portrait of the Artist where the occasion offered and some into the imaginary diary at the end¹⁵⁰.

Ritengo possibile, quindi, che Joyce rielaborasse le epifanie in *Stephen Hero* con un procedimento analogo o, in ogni caso, seguendo principi diversi da quelli adottati per strutturare la raccolta.

Feshback sottolinea come le considerazioni esposte in *The Workshop of Daedalus* riguardo alla numerazione delle epifanie tendano a negare l'esistenza di una struttura indipendente a *Epiphanies*¹⁵¹; direi, piuttosto, che appare negata una struttura autonoma a *Stephen Hero*. Altrove, infatti, Scholes definisce *Epiphanies* «a skeletal outline» per il romanzo¹⁵².

L'analisi ed il confronto dei documenti disponibili tendono ad escludere che *Epiphanies* possa rappresentare uno schema per la composizione di *Stephen Hero*. Parte del materiale pre-compositivo del romanzo, infatti, è documentato in Buffalo II.A; l'*outline* di alcuni capitoli contiene, tra l'altro, riferimenti ad epifanie da includere nel testo, come «Epiphany of Thornton», in II.A.16. Infine, è necessario sottolineare che *Epiphanies*, oltre a costituire un documento pre-compositivo ampiamente utilizzato per la stesura di *Stephen Hero* e *Portrait*, presenta rapporti anche con *Ulysses* e non si trova, quindi, in una relazione esclusiva con un solo dossier genetico¹⁵³.

Dal confronto fra i testi di *Epiphanies*, *Stephen Hero* e *Portrait* emerge che ventidue delle quaranta epifanie disponibili sono inserite all'interno dei due romanzi. Alcuni risultati di un simile lavoro di collazione appaiono già in *The Workshop of Daedalus*, dove i curatori evidenziano numerose connessioni fra la raccolta e altre opere di Joyce¹⁵⁴; tuttavia, le modalità di rielaborazione degli sketches non sono mai state analizzate. Intendo, quindi, focalizzare l'attenzione sul processo di riscrittura di *Epiphanies* e sulle trasformazioni apportate al testo epifanico nel suo re-impiego all'interno di *Stephen Hero* e *Portrait*¹⁵⁵.

Dalla collazione tra testi emerge che nella parte disponibile di *Stephen Hero* compaiono tredici delle epifanie oggi conosciute¹⁵⁶. Il fenomeno dell'aggiunta

¹⁵⁰ S. Joyce, *My Brother's Keeper* (ed. orig. 1956), Faber & Faber, London, 1982, citato in: R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., p. 9.

¹⁵¹ S. Feshback, *Hunting Epiphany-Hunters*, cit., p. 305.

¹⁵² R. Scholes, F.L. Walzl, *The Epiphanies of Joyce*, cit., p. 152.

¹⁵³ Cfr. R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp. 11-50, note alle trascrizioni.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Vorrei sottolineare che le lacune nella documentazione di *Epiphanies* rendono necessariamente incompleto qualsiasi confronto tra testi; in particolare, l'analisi delle relazioni tra la raccolta e *Stephen Hero* risulta necessariamente frammentario, poiché entrambe le opere ci sono giunte solo in parte. Sebbene non sia possibile stabilire in che misura realmente gli sketches compaiano rielaborati nei romanzi, gli elementi a disposizione forniscono sufficienti informazioni per avanzare ipotesi su caratteristiche e tendenze del processo di (ri)scrittura.

¹⁵⁶ Prendendo in esame prima le epifanie incluse nella raccolta Buffalo I.A, successivamente quelle conservate in Cornell, nell'ordine del numero di pagina indicato sui manoscritti, le epifanie re-impiegate in *Stephen Hero* sono Buffalo I.A.12 (SH 251), I.A.14 (SH 46), I.A.16 (SH 43), I.A.21 (SH 45), I.A.22 (SH 244), I.A.42 (SH 163), I.A.44 (SH 167), I.A.45 (SH 169), Cornell 17.42 «Dull clouds have covered the sky» (SH 38), Cornell 17.44 «The children who have stayed latest» (SH 67), Cornell 17.61-62 «The

sembra assumere particolare rilievo nel processo di riscrittura: Joyce generalmente ‘espande’ l’epifania attraverso porzioni di testo addizionali, che forniscono nuove e rilevanti informazioni.

L’incremento testuale appare inserito in un fenomeno di trasformazione più ampio, vale a dire l’adattamento della forma epifanica a quella del romanzo. Tale cambiamento caratterizza tutte le epifanie reimpiegate nel testo, ma, naturalmente, è più evidente nel processo di riscrittura dei testi drammatici. La rielaborazione delle epifanie implica importanti cambiamenti formali: si ha un vero e proprio spostamento da un genere letterario ad un altro. Incremento testuale e adattamento formale possono essere esemplificati attraverso il processo di modifica dell’epifania Buffalo I.A.45 in *Stephen Hero*:

<i>Epiphanies</i>	<i>Stephen Hero</i>
[Dublin: in the National Library]	[McCann] shook hands briskly with Stephen:
Skeffington – I was sorry to hear of the death of your brother... sorry we didn’t know in time... to have been at the funeral	– I was sorry to hear of the death of your sister... sorry we didn’t know in time.... to have been at the funeral.
Joyce – O, he was very young... a boy...	Stephen released his hand gradually and said: – O, she was very young... a girl.
Skeffington – Still... it hurts... (Buffalo I.A.45).	McCann released his hand at the same rate of release, and said: – Still.... it hurts. The acme of unconvincingness seemed to Stephen to have been reached at that moment (SH 169).

I nomi dei personaggi cambiano: «Skeffington» e «Joyce» divengono rispettivamente «McCann» e «Stephen»; inoltre, la morte di un fratello in I.A.45 è modificata nella morte di una sorella in *Stephen Hero*. Le caratteristiche formali dell’epifania drammatica appaiono trasformate: in *Stephen Hero*, ad esempio, scompaiono le didascalie. Il cambiamento principale sembra essere, però, l’introduzione di un narratore in *Stephen Hero*: una *tranche de vie*, o testo pseudo-teatrale diviene una *fictional construction*.

In I.A.45, la conversazione è ‘registrata’ in modo apparentemente oggettivo; in *Stephen Hero*, invece, è introdotta dal narratore, che illustra gli eventi e aggiunge commenti. La voce del narratore assume una funzione esplicativa, dal momento che fornisce nuove informazioni e chiarisce il significato che il dialogo assume nel romanzo. Quindi, mentre lo sketch è ambiguo e aperto a diverse interpretazioni, la sua riscrittura acquisisce un significato specifico e perde gran parte della sua oscurità. Ad esempio, la porzione di testo «[t]he acme of unconvincingness seemed to Stephen to have been reached at that moment» mette in luce l’impatto emotivo che l’episodio ha esercitato sul protagonista: Stephen ha percepito dell’ipocrisia nella formula convenzionale di cordoglio di McCann. L’«epifania» in quanto tale scompare in *Stephen*

quick light shower is over» (SH 183-4), Cornell 17.40-41 «The spell of arms and voices» (SH 237), Cornell 17.45-46 «They are all asleep» (SH 165).

Hero: cambiando le strategie di rappresentazione letteraria, gli sketches perdono la propria ‘evanescenza’.

Una simile trasformazione caratterizza anche il re-impiego di Buffalo I.A.42:

<i>Epiphanies</i>	<i>Stephen Hero</i>
[Dublin: in the house in Glengariff Parade: evening]	A form which he knew for his mother's appeared far down in the room, standing in the doorway. In the gloom her excited face was crimson. A voice which he remembered as his mother's, a voice of a terrified human being, called his name. The form at the piano answered:
Mrs Joyce – (<i>crimson, trembling, appears at the pan our door</i>)... Jim!	– Yes?
Joyce – (<i>at the piano</i>)... Yes?	– Do you know anything about the body?....
Mrs Joyce – Do you know anything about the body?... What ought I do?... There's some matter coming away from the hole in Georgie's stomach...	He heard his mother's voice addressing him excitedly like the voice of a messenger in a play.
Did you ever hear of that happening?	– What ought I do? There's some matter coming away from the hole in Isabel's.... stomach.... Did you ever hear of that happening?
Joyce – (<i>surprised</i>)... I don't know....	– I don't know, he answered trying to make sense of her words, trying to say them again to himself.
Mrs Joyce – Ought I send for the doctor, do you think?	– Ought I send for the doctor.... Did you ever hear of that?.... What ought I do?
Joyce – I don't know.... What hole?	– I don't know.... What hole?
Mrs Joyce – (<i>impatient</i>)... The hole we all have... here (<i>points</i>)	– The hole.... the hole we all have.... here (SH 163).
Joyce – (<i>stands up</i>) (Buffalo I.A.42)	

Anche in questo caso, in *Stephen Hero* sono omesse le didascalie; «Mrs Joyce» diviene «Mrs. Daedalus», madre del protagonista, e «Joyce» è nuovamente trasformato in «Stephen». Nel romanzo, il narratore mette in luce nuovi dettagli sulle reazioni emotive di entrambi i personaggi, sottolineando come Stephen percepisca una ‘teatralità’ nell’atteggiamento della madre («like the voice of a messenger in a play»).

La comparsa di Mrs. Daedalus pare cogliere di sorpresa il protagonista, che tarda a rendersi conto di ciò che sta accadendo e, in un primo momento, sembra percepire gli eventi come irreali, pur avvertendone la gravità. Il brano di *Stephen Hero*, quindi, oltre ad essere introdotto da un narratore, tende ad evidenziare il processo percettivo di Stephen di fronte alla subitanea e drammatica situazione: dapprima il protagonista sembra faticare a riconoscere la propria madre, sconvolta («a voice of a terrified human being», «a form which he knew for his mother's», «a voice which he remembered as his mother's»), poi esita a comprendere ciò che lei cerca di dirgli («trying to make sense of her words»). L'espressione «the form at the piano» sembra, invece, riprodurre la percezione di Mrs. Daedalus, che distingue solamente l'ombra del figlio nella stanza buia. La registrazione di un dialogo in Buffalo I.A.42 diviene, quindi, un brano narrativo nel quale il narratore onnisciente ‘si avvicina’ per un

attimo ad entrambi i protagonisti dell'episodio, fornendo al lettore frammenti delle loro percezioni.

La funzione esplicativa del narratore in *Stephen Hero* interessa la rielaborazione degli sketches drammatici così come di quelli narrativi ed è particolarmente evidente nella rielaborazione di Buffalo I.A.12 (SH 251), I.A.14 (SH 46), I.A.16 (SH 43), I.A.21 (SH 45), I.A.42 (SH 163) e I.A.45-6 (SH 165). È possibile affermare, quindi, che il processo di riscrittura di *Epiphanies* in *Stephen Hero* è caratterizzato non solo da una tendenza all'espansione del testo, ma anche da una trasformazione nella natura dell'«epifania». In *Stephen Hero*, la voce del narratore priva l'«epifania» delle caratteristiche formali e dell'ambiguità, trasformandola in un brano narrativo: il testo può ancora alludere a qualche forma di 'rivelazione', ma perde ogni valore epifanico. La frammentarietà del discorso è l'unica peculiarità formale di *Epiphanies* che è mantenuta pressoché invariata nel processo di riscrittura: in *Stephen Hero*, permangono generalmente i puntini di sospensione («...Well... let me see... [...] I think... Goethe», SH 43).

Le epifanie che compaiono nella sezione disponibile di *Stephen Hero* sono tutte marcate con un segno «x» all'interno del manoscritto Buffalo I.A; il simbolo «x», quindi, potrebbe rappresentare un codice di rilettura e segnalare l'avvenuto inserimento dei testi nel romanzo, o l'intenzione di procedere alla rielaborazione. Le ampie lacune sia nella documentazione di *Epiphanies*, sia in quella di *Stephen Hero* rendono impossibile stabilire alcuna precisa corrispondenza tra questo tipo di segno sui manoscritti e il successivo reimpiego degli sketches nel romanzo; tuttavia, ritengo si possa ipotizzare che Joyce potrebbe aver riletto proprio il manoscritto Buffalo I.A nel corso della composizione di *Stephen Hero*. Tale ipotesi è avvalorata dalla presenza di alcune annotazioni in calce alla epifania in I.A.5¹⁵⁷:

Kinahan

Civilizing work of the Jesuit in Paraguay, Mexico and Peru and in the
Seychelle Islands, described as an earthly paradise
The nomad races into reductions, wardance,¹⁵⁸

Il nome «Kinahan» compare anche nel «Pola notebook», vale a dire tra appunti redatti nel corso della stesura di *Stephen Hero*¹⁵⁹. Kinahan era un compagno di studi di Joyce all'Università, al quale lo scrittore si è ispirato nella creazione del personaggio di McCann in *Stephen Hero* (MacCann in *Portrait*)¹⁶⁰. Gli appunti segnati sotto a questo nome in I.A.5 sono invece connessi ad un brano del capitolo XIV di *Stephen Hero*, in cui è menzionato anche «the work done by the missionary fathers in civilizing the Chinese people» (SH 241). Si può quindi pensare che Joyce

¹⁵⁷ Scholes e Kain non trascrivono questi appunti in *The Workshop of Daedalus*; uno studio di *Epiphanies* basato unicamente sulla trascrizione risulterebbe così privato di un collegamento significativo ad altri testi. La presenza di questa porzione di testo in I.A.5 non è mai stata evidenziata finora. Cfr. R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., p. 14.

¹⁵⁸ Il testo è trascritto dal facsimile in: M. Groden et al. (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., vol. 7, p. 3.

¹⁵⁹ Cfr. R. Scholes, R. M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., p. 86.

¹⁶⁰ Per il collegamento tra Kinahan e McCann Cfr. *Ibidem*.

abbia reimpiegato il manoscritto Buffalo I.A per inserire le epifanie in *Stephen Hero*, e che abbia annotato gli appunti nel corso della composizione del romanzo.

La frammentarietà della documentazione pervenutaci lascia aperte molte ipotesi riguardo alle connessioni tra *Epiphanies* e *Stephen Hero*; ad esempio, non è escluso che nella parte disponibile del romanzo compaiano anche alcuni degli sketches oggi andati perduti. All'interno di *Stephen Hero*, infatti, mi sembra possibile segnalare quattro brani che, pur non presentando alcuna specifica corrispondenza lessicale, mostrano analogie di forma e contenuto con i testi disponibili di *Epiphanies*:

One night as he was returning from a party a reporter of one of the Dublin papers, who had been introduced that evening to the prodigy, approached him and after a few exchanges said to him tentatively:

– I was reading of that writer.... what's this you call him.... Maeterlinck the other day.... you know?

– Yes....

– I was reading, *The Intruder* I think was the name of it.... Very... curious play... (SH 39).

– Yes, yes, said Father Butt one day after one of these scenes, I see.... I quite see your point.... It would apply of course to the dramas of Turgénieff? Stephen had read and admired certain translations of Turgénieff's novels and stories and he asked therefore with a genuine note in his voice:

– Do you mean his novels?

– Novels, yes, said Father Butt swiftly ...his novels, to be sure.... but of course they are dramas.... are they not, Mr Daedalus? (SH 42).

Two women stopped beside the holy water font and after scraping their hands vainly over the bottom crossed themselves in a slovenly fashion with their dry hands. One of them sighed and drew her brown shawl about her:

– An' his language, said the other woman.

– Aw yis.

Here the other woman sighed in her turn and drew her shawl about her:

– On'y, said she, God bless the gintleman, he uses the words that you nor me can't intarprit (SH 121).

The young Lady – (drawing discreetly)... O, yes,... I was... at the... cha... pel...

The young Gentleman – (inaudibly)... I... (again inaudibly)... I...

The young Lady – (softly)... O... but you're... ve... ry... wick... ed...(SH 211).

L'epifania, quando appare inserita nel contesto di *Stephen Hero*, perde la propria funzione originaria e ne acquisisce una nuova, di unità compositiva. Tuttavia, si presenta in genere come una 'anomalia' nella continuità della narrazione: mantiene alcune caratteristiche formali proprie che non sono integrate del tutto nello stile del discorso, quali le esitazioni, o le inflessioni del parlato («Aw yis», SH 121). Gli esempi appena citati presentano aspetti simili ai testi epifanici rielaborati in *Stephen Hero*, ma nessun elemento nella documentazione disponibile permette di stabilire un effettivo rapporto con *Epiphanies*.

In *Portrait* compaiono undici delle epifanie disponibili¹⁶¹, rielaborate con criteri differenti. L'analisi della documentazione rivela due tendenze opposte nel processo di riscrittura di *Epiphanies* in *Portrait*: gli sketches sono modificati attraverso procedure sia di incremento, sia di decremento testuale. Se, in alcuni casi, porzioni di testo aggiuntive attribuiscono un significato specifico alle epifanie, in altri casi, procedure di decremento testuale inseriscono ulteriori elementi di ambiguità negli sketches. La rielaborazione di Buffalo I.A.1 in *Portrait* rappresenta un tipico esempio di soppressione:

<i>Epiphanies</i>	<i>Portrait</i>
[Bray: in the parlour of the house in Martello Terrace]	He hid under the table. His mother said: – O, Stephen will apologise.
Mr Vance – (<i>comes in with a stick</i>)... O, you know, he'll have to apologise, Mrs Joyce.	Dante said: – O, if not, the eagles will come and pull out his eyes.
Mrs Joyce – O yes... Do you hear that, Jim?	<i>Pull out his eyes,</i> <i>Apologise,</i>
Mr Vance – Or else – if he doesn't – the eagles'll come and pull out his eyes.	<i>Apologise,</i> <i>Pull out his eyes.</i>
Mrs Joyce – O, but I'm sure he will apologise.	<i>Apologise,</i> <i>Pull out his eyes,</i>
Joyce – (<i>under the table, to himself</i>) – Pull out his eyes, Apologise, Apologise, Pull out his eyes. Apologise, Pull out his eyes, Pull out his eyes, Apologise (Buffalo I.A.1).	<i>Pull out his eyes,</i> <i>Apologise (P 4).</i>

L'epifania in Buffalo I.A.1 è modificata attraverso procedure di decremento testuale, che sottolineano l'oscurità del testo. Ad esempio, è eliminato qualsiasi riferimento al fatto che il protagonista stia ripetendo la formula «to himself». In *Portrait*, il ritornello chiasmico non è esplicitamente attribuito a Stephen, che potrebbe stare solo ascoltando parole altrui.

La trasformazione dell'epifania drammatica in testo narrativo è nuovamente a monte dei fenomeni di eliminazione. In *Portrait* raramente il narratore assume funzione esplicativa, dal momento che nel romanzo gli eventi sono 'filtrati' attraverso la prospettiva di Stephen. Il testo riproduce i processi mentali e cognitivi del protagoni-

¹⁶¹ Prendendo in esame, anche in questo caso, prima le epifanie incluse nella raccolta Buffalo I.A., successivamente quelle conservate in Cornell, le epifanie re-impiegate in *Portrait* sono: Buffalo I.A.-1 (P 4), Cornell 17.40-41 «The spell of arms and voices» (P 275), 17.41 «Her arm is laid for a moment on my knees» (P 164), 17.44 «The children who have stayed latest» (P 72), 17.45 «She is engaged» (P 238), 17.53 «Here are we come together» (P 106), 17.56 «High up in the old, dark-windowed house» (P 71), 17.56-57 «A long curving gallery» (P 272), 17.57-58 «A small field of still weeds» (P 148-9), 17.61-62 «The quick light shower is over» (P 234-5), 17.65 «A moonless night» (P 25).

sta senza introduzioni, o spiegazioni e spesso omettendo i verbi di percezione: l'informazione, quindi, è limitata al campo percettivo del personaggio ed il narratore 'interferisce' solo eccezionalmente.

Le procedure di incremento testuale che caratterizzano la rielaborazione di *Epiphanies* in *Portrait* includono sia amplificazioni, sia aggiunte. Mentre le amplificazioni determinano un'espansione di temi e immagini che già erano presenti nel testo dell'epifania, le aggiunte forniscono nuove informazioni e attribuiscono un significato diverso ai testi. Queste due procedure di modifica possono essere esemplificate rispettivamente attraverso la rielaborazione degli sketches Cornell 17.57-58 e 17.56-57:

<i>Epiphanies</i>	<i>Portrait</i>
<p>A small field of still weeds and thistles alive with confused forms, half-men, half-goats. Dragging their great tails they move hither and thither, aggressively. Their faces are lightly bearded, pointed and grey as india-rubber. A secret personal sin directs them, holding them now, as in reaction, to constant malevolence. One is clasping about his body a torn flannel jacket; another complains monotonously as his beard catches in the stiff weeds. They move about me, enclosing me, that old sin sharpening their eyes to cruelty, swishing through the fields in slow circles, thrusting upwards their terrific faces. Help! (Cornell 17.57-58)</p>	<p>Creatures were in the field: one, three, six: creatures were moving in the field, hither and thither. Goatish creatures with human faces, hornybrowed, lightly bearded and grey as indiarubber. The malice of evil glittered in their hard eyes, as they moved hither and thither, trailing their long tails behind them. A rictus of cruel malignity lit up greyly their old bony faces. One was clasping about his ribs a torn flannel waistcoat, another complained monotonously as his beard stuck in the tufted weeds. Soft language issued from their spittleless lips as they swished in slow circles round and round the field, winding hither and thither through the weeds, dragging their long tails amid the rattling canisters. They moved in slow circles, circling closer and closer to enclose, to enclose, soft language issuing from their lips, their long swishing tails besmeared with stale shite, thrusting upwards their terrific faces... (P 148-9).</p>
<p>A long curving gallery: from the floor arise pillars of dark vapours. It is peopled by the images of fabulous kings, set in stone. Their hands are folded upon their knees, in token of weariness, and their eyes are darkened for the errors of men go up before them for ever as dark vapours (Cornell 17.56-57).</p>	<p>A troubled night of dreams. Want to get them off my chest. A long curving gallery. From the floor ascend pillars of dark vapours. It is peopled by the images of fabulous kings, set in stone. Their hands are folded upon their knees in token of weariness and their eyes are darkened for the errors of men go up before them for ever as dark vapours (P 272).</p>

Il processo di riscrittura di Cornell 17.57-58 in *Portrait* è caratterizzato dall'introduzione di dettagli descrittivi che arricchiscono e sviluppano ulteriormente le immagini illustrate, ma non forniscono informazioni aggiuntive sulla loro natura.

Nella rielaborazione di Cornell 17.56-57, invece, l'aggiunta della porzione di testo «a troubled night of dreams» (P 272) specifica che la descrizione concerne visioni notturne: il significato onirico che assume l'epifania in *Portrait* è quindi reso esplicito.

La rielaborazione degli sketches in *Portrait* presenta due procedure di amplificazione, che caratterizzano la rielaborazione di Cornell 17.57-58 e Cornell 17.44. Esclusa la già menzionata epifania Cornell 17.56-57, l'aggiunta interessa solamente un'altra epifania, Cornell 17.56. Sono modificate attraverso procedure di decremento testuale, invece, sei epifanie: Cornell 17.1, 41, 45, 53, 61-62 e 65. Quindi, mentre l'aggiunta di porzioni di testo esplicative caratterizza il processo di riscrittura di *Epiphanies* in *Stephen Hero*, in *Portrait* la tendenza fondamentale consiste nell'inserire ulteriori elementi di ambiguità nel testo.

La diversa modalità di rielaborazione degli sketches è solamente uno degli aspetti che distingue l'impiego di *Epiphanies* in *Stephen Hero* e *Portrait*. Nella parte disponibile di *Stephen Hero*, vale a dire circa metà dell'opera, compaiono tredici delle epifanie conosciute; nell'intero testo di *Portrait* sono individuabili undici degli sketches. L'impiego di *Epiphanies* è quindi meno ampio in *Portrait* rispetto a *Stephen Hero*, in parte, forse, per la diversa estensione dei due testi¹⁶². Soprattutto, però, all'interno dei romanzi cambiano le epifanie inserite, almeno da quanto testimonia la documentazione disponibile: in *Stephen Hero* sono rielaborate soprattutto epifanie drammatiche, mentre in *Portrait* appaiono quasi esclusivamente epifanie narrative. Solo tre degli sketches inseriti in *Stephen Hero* compaiono anche in *Portrait*, «The spell of arms and voices» (Cornell 17.40-41), «The children who have stayed last» (Cornell 17.44) e «The quick light shower is over but tarries» (Cornell 17.61-62).

La documentazione disponibile, quindi, suggerisce che Joyce possa aver inserito le epifanie in *Portrait* usando due diverse fonti: lo stesso manoscritto di *Epiphanies* ed il 'testo intermedio' *Stephen Hero*. Un confronto tra le rielaborazioni dei tre sketches che compaiono in entrambi i romanzi può fornire indicazioni più specifiche in proposito:

<i>Epiphanies</i>	<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
The spell of arms and voices – the white arms of roads, their promise of close embraces and the black arms of tall ships that stand against the moon, their tale of distant nations. They are held out to say: We are alone, – come. And the voices say with them: We are your people. And the air is thick with their company	[Pagine mancanti] nations. They were held out to say: We are alone – come: and the voices said with them: We are your people: and the air grew thick with their company as they called to him, their kinsman, making ready to go, shaking the wings of their exultant and terrible youth (SH 237).	The spell of arms and voices: the white arms of roads, their promise of close embraces and the black arms of tall ships that stand against the moon, their tale of distant nations. They are held out to say: We are alone. Come. And the voices say with them: We are your kinsmen. And the air is thick with their

¹⁶² Gli appunti precompositivi in Buffalo II.A confermano che anche nella parte oggi andata perduta di *Stephen Hero* dovevano essere inserite delle epifanie; Joyce, infatti, segnala nello schema dei capitoli gli sketches che presumibilmente intendeva reimpiegare nel romanzo.

as they call to me their kinsman, making ready to go, shaking the wings of their exultant and terrible youth (Cornell 17.40-41).

company as they call to me, their kinsman, making ready to go, shaking the wings of their exultant and terrible youth (P 275).

In *Stephen Hero*, l'epifania è trasformata attraverso l'uso del tempo verbale al passato («They were held out») e l'inserimento dei pronomi in terza persona singolare («they called to him»), che hanno la funzione di adattare lo sketch alla forma narrativa del romanzo. In *Portrait*, invece, il brano è inserito all'interno di una sezione caratterizzata da sperimentazione stilistica, il 'diario di Stephen' (P 270-6). Qui il personaggio annota riflessioni o impressioni, rese con tempi verbali al presente ed in prima persona; per la realizzazione di questo brano, Joyce sembra riprendere in considerazione il testo in Cornell 17 («they call to me»), modificandolo attraverso la sostituzione di «people» in «kinsmen».

<i>Epiphanies</i>	<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
<p>The children who have stayed latest are getting on their things to go home for the party is over. This is the last tram. The lank brown horses know it and shake their bells to the clear night, in admonition.</p> <p>The conductor talks with the driver; both nod often in the green light of the lamp. There is nobody near. We seem to listen, I on the upper step and she on the lower. She comes up to my step many times and goes down again, between our phrases, and once or twice remains beside me, forgetting to go down, and then goes down..... Let be; let be.... And now she does not urge her vanities — her fine dress and sash and long black stockings — for now (wisdom of children) we seem to know that this end will please us better than any end we have laboured for (Cornell 17.44).</p>	<p>One rainy night when the streets were too bad for walking she took the Rathmines tram at the Pillar and as she held down her hand to him from the step, thanking him for his kindness and wishing him goodnight, that episode of their childhood seemed to magnetize the minds of both at the same instant (SH 67).</p>	<p>In the hall the children who had stayed latest were putting on their things: the party was over. [...] It was the last tram. The lank brown horses knew it and shook their bells to the clear night in admonition. The conductor talked with the driver, both nodding often in the green light of the lamp. On the empty seats of the tram were scattered a few coloured tickets. [...] They seemed to listen, he on the upper step and she on the lower. She came up to his step many times and went down to hers again between their phrases and once or twice stood close beside him for some moments on the upper step, forgetting to go down, and then went down. His heart danced upon her movements like a cork upon a tide [...]. He saw her urge her vanities, her fine dress and sash and long black stockings, and knew that he had yielded to them a thousand times (P 72).</p>

In *Stephen Hero* è presente solo un'allusione all'epifania, che appare rielaborata principalmente attraverso fenomeni di eliminazione; in *Portrait*, invece, è inserita una rilettura del tutto diversa del testo in Cornell 17.44, che risulta ampliato attraverso aggiunte descrittive. Anche in questo caso, quindi, è possibile individuare un collegamento diretto tra *Epiphanies* e *Portrait*.

<i>Epiphanies</i>	<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
<p>The quick light shower is over but carries, a cluster of diamonds, among the shrubs of the quadrangle where an exhalation arises from the black earth. In the colonnade are the girls, an April company. They are leaving shelter, with many a doubting glance, with the prattle of trim boots and the pretty rescue of petticoats, under umbrellas, a light armoury, upheld at cunning angles. They are returning to the convent-demure corridors and simple dormitories, a white rosary of hours — having heard the fair promises of Spring, that well-graced ambassador. Amid a flat rain-swept country stands a high plain building, with windows that filter the obscure daylight. Three hundred boys, noisy and hungry, sit at long tables eating beef fringed with green fat and vegetables that are still rank of the earth (Cornell 17.61-2).</p>	<p>The quick light shower was over, tarrying, a cluster of diamonds, among the shrubs of the quadrangle where an exhalation ascended from the blackened earth. The company in the colonnade was leaving shelter, with many a doubting glance, with a prattle of trim boots, a pretty rescue of petticoats, under umbrellas, a light armoury, upheld at cunning angles. He saw them returning to the convent-demure corridors and simple dormitories, a quiet rosary of hours — while the rain-clouds retreated towards the west [...]. He saw far away amid a flat rain-swept country a high plain building with windows that filtered the obscure daylight. Three hundred boys, noisy and hungry, sat at long tables eating beef fringed with green fat like blubber and junks of white damp bread [...](SH 183-4).</p>	<p>The quick light shower had drawn off, tarrying in clusters of diamonds among the shrubs of the quadrangle where an exhalation was breathed forth by the blackened earth. Their trim boots prattled as they stood on the steps of the colonnade, talking quietly and gaily, glancing at the clouds, holding their umbrellas at cunning angles against the few last raindrops, closing them again, holding their skirts demurely (P 234-5).</p>

In questo caso, le letture «tarrying» e «blackened earth» accomunano entrambi i romanzi; è probabile, quindi, che Joyce abbia rielaborato l'epifania 17.61-62 in *Portrait* non sulla base del manoscritto di *Epiphanies*, ma del brano già rielaborato in *Stephen Hero*, apportandovi sostituzioni ed eliminazioni che rendono il testo più implicito.

Alla luce delle precedenti considerazioni, mi è possibile avanzare un'ipotesi: è probabile che Joyce abbia rielaborato gli sketches di *Epiphanies* in *Portrait* sia a partire dal testo originario, sia attraverso la 'mediazione' di *Stephen Hero*. Le epifanie rappresentano, quindi, una fonte diretta per la composizione di entrambi i romanzi: la raccolta sembra essere stata presa nuovamente in considerazione, in tempi diversi, per la stesura delle due opere.

Capitolo 4

Il quaderno di Mabel Joyce

1. «A Portrait of the Artist»

Su un quaderno per gli esercizi scolastici della sorella minore Mabel, Joyce ha annotato «A Portrait of the Artist», un breve testo collocabile tra narrativa e saggistica, datato dall'autore 7 gennaio 1904¹⁶³. Nelle pagine successive al racconto compaiono schemi pre-compositivi per *Stephen Hero*, che includono liste di nomi e di episodi finalizzati alla composizione dei capitoli VIII-XI del romanzo.

Il quaderno di Mabel è conservato presso la University of Buffalo e contrassegnato II.A.¹⁶⁴ Il manoscritto di «A Portrait of the Artist» consiste in 15 fogli scritti fittamente (Buffalo II.A.1-15), senza alcun margine per annotazioni. Il testo è redatto in calligrafia molto accurata e poco modificato; è lecito pensare, quindi, che si possa trattare di una bella copia¹⁶⁵.

Ulteriori informazioni sulle caratteristiche del documento sono fornite da H.W. Gabler:

The book's format is oblong, but Joyce inscribed it, across the ruling in upright columns of text to the full width of its pages, in alternating outward-inward direction (p. 1: outwards from the spine; p. 2: towards the spine, and so on)¹⁶⁶.

La carta si è deteriorata sul margine superiore del quaderno, rendendo illeggibile parte del testo: appaiono particolarmente danneggiati i fogli II.A.1, 2, 9 e 10, di cui

¹⁶³ «A Portrait of the Artist» è comunemente definito un saggio (Cfr. ad esempio R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp. 56-7); tuttavia, in «A Portrait of the Artist» è descritto lo sviluppo di un personaggio fittizio attraverso varie fasi della sua vita. Sebbene la sperimentazione narrativa che lo contraddistingue possa generare ambiguità, ritengo che il testo possa definirsi un racconto, piuttosto che un saggio.

¹⁶⁴ Il manoscritto è riprodotto in bianco e nero in *The James Joyce Archive*, cit., vol. 7. Il testo di «A Portrait of the Artist» e gli appunti segnati sui fogli successivi del quaderno sono trascritti in R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp. 56-74. Scholes e Kain sottolineano collegamenti con *Stephen Hero* e *Portrait*; tuttavia, i riferimenti menzionati dagli studiosi rappresentano solo una parte delle connessioni che è possibile individuare attraverso un'accurata collazione tra testi. Intendo, quindi, mettere in luce nuove relazioni tra il materiale annotato nel quaderno di Mabel, *Stephen Hero* e *Portrait*.

¹⁶⁵ Gabler stesso suggerisce questa eventualità in: H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol. 7, p.xxviii.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

sono andate perdute parti della prima o dell'ultima riga, secondo la direzione delle annotazioni sulla pagina.

«A Portrait of the Artist» è disponibile in altre due copie, non redatte da James Joyce. In Cornell 34 è conservata una copia dattiloscritta, forse realizzata su commissione di Stanislaus, che Gabler definisce «thoroughly corrupt text»¹⁶⁷; il testo riportato sul dattiloscritto, infatti, differisce ampiamente dal racconto riportato sul quaderno di Mabel.

Infine, in Cornell 35 è custodita una trascrizione manoscritta di «A Portrait of the Artist», opera di Stanislaus Joyce; ci è giunta solo la prima parte del racconto. Gabler giustifica la lacuna sostenendo che Stanislaus «began to copy the essay in longhand, but soon abandoned the attempt»¹⁶⁸, ma non specifica perché escluda l'ipotesi che gli ultimi fogli della trascrizione siano andati perduti.

Pare che le copie Cornell 34 e 35 siano molto posteriori alla composizione del racconto; furono realizzate probabilmente negli anni 1927-28, quando Joyce decise di far dono dei propri manoscritti a Sylvia Beach. La carta del quaderno di Mabel stava già iniziando a deteriorarsi e Stanislaus, nel tentativo di conservare intatto il testo del racconto, ricorse prima ad un dattilografo, poi iniziò la trascrizione del testo a mano¹⁶⁹.

Scholes e Kain propongono una trascrizione di «A Portrait of the Artist» basata principalmente su Buffalo II.A, ovvero sul testo olografo di Joyce; nei punti in cui il manoscritto presenta lacune dovute al danneggiamento della carta, gli studiosi inseriscono porzioni di testo tratte dal dattiloscritto commissionato da Stanislaus Joyce (Cornell 34)¹⁷⁰. Viste le differenti letture che caratterizzano le copie in Cornell rispetto al testo redatto da Joyce, nella presente analisi ho scelto di prendere in considerazione solo il manoscritto olografo dell'autore conservato in Buffalo II.A¹⁷¹. Al problema della possibilità di deviazioni dal testo autoriale, già insito nell'intervento di una persona estranea al processo di scrittura, si aggiunge il cattivo stato della carta, che può aver posto ulteriori difficoltà nel momento in cui è stato trascritto il testo. Si può solo supporre, quindi, che la parte 'recuperata' attraverso i testi in Cornell non si allontani dalla stesura di James Joyce; in mancanza di certezze, e ai fini di un'attendibile analisi genetica, ritengo opportuno analizzare ogni manoscritto come testo indipendente.

1.1. Struttura di «A Portrait of the Artist»

«A Portrait of the Artist» ha ricevuto finora scarsa attenzione critica in quanto opera indipendente: è trattato principalmente da Ellmann e da Cixous¹⁷². Il racconto de-

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ Ivi, p. xxix.

¹⁶⁹ Ivi, p. xxix; R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., p. 59.

¹⁷⁰ *Ibidem*. Per la completa trascrizione del racconto cfr. Ivi, pp. 60-8.

¹⁷¹ Ho consultato questo manoscritto attraverso il facsimile riprodotto in: M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., vol. 7, pp. 71-85.

¹⁷² R. Ellmann, *James Joyce*, cit., pp. 144-7; H. Cixous, *The Exile of James Joyce*, David Lewis, New York, 1972, pp. 205-22 (*L'exil de James Joyce*. Éditions Bernard Grasset, Paris, 1972). Il racconto è

scrive cinque stadi nella vita di un protagonista il cui nome non è mai menzionato, ed è organizzato in sette sezioni.

La prima sezione (Buffalo II.A-1) rappresenta una sorta di introduzione: il narratore definisce il concetto di 'ritratto dell'artista', in cui riconosce un processo dinamico («the curve of an emotion») anziché un'immagine statica («identificative paper»), come invece potrebbe suggerire il riferimento pittorico nel titolo. L'elemento dinamico, la successione di diverse fasi, o periodi, è sottolineato non solo all'interno delle vicende personali del protagonista, ma anche in una più ampia dimensione storica: «the past assuredly implies a fluid succession of presents, the development of an entity of which our actual present is a phase only» (II.A.1). Un concetto simile compare anche in *Portrait*, all'interno del diario di Stephen: «[t]he past is consumed in the present and the present is living only because it brings on the future» (P 273).

Nella seconda sezione del racconto (II.A.1-2) ha inizio la narrazione dello sviluppo dell'artista, che attraversa una prima fase di entusiasmo religioso. Nella terza sezione è descritta la seconda fase (II.A.2-6), il periodo universitario; le caratteristiche del personaggio sono delineate attraverso il confronto con i suoi coetanei, vale a dire i compagni di studi. Alcune porzioni di testo possono essere messe in relazione con il *broadside* «The Holy Office», che Joyce compose nel 1905; «he flung them disdain from flashing antlers» (II.A.3) ha probabilmente ispirato il verso 88 della poesia, «I flash my antlers on the air»¹⁷³.

Nella quarta parte di «A Portrait of the Artist» (II.A.6-8) sono introdotti due nuovi elementi: l'isolamento dell'artista e l'influenza che su di lui esercita la filosofia degli 'eretici' «Joachim Abbas, Bruno the Nolan, Michael Sendivogius» (II.A.6). Nella sezione successiva (II.A.8-10) è approfondita l'idea dell'isolamento, condizione necessaria all'artista; la solitudine permette di dedicarsi alla meditazione e il protagonista giunge così a riconoscere «the beauty of mortal condition» (II.A.9). In questa sezione del racconto compare una breve citazione di S. Agostino, che è inserita anche nell'episodio «Eolus» di *Ulysses*:

It was revealed to me that those things are good which yet are corrupted which neither if they were supremely good nor unless they were good could be corrupted. Ah, curse you! That's saint Augustine (U 180:15-8).

Il brano «Isolation, he had once written, is the first principle of artistic economy» (II.A.8), inoltre, presenta delle relazioni con «The Day of the Rabblement», un *pamphlet* che Joyce pubblicò nel 1901 per contestare il provincialismo dell'Irish National Theatre¹⁷⁴:

brevemente trattato da Ian Crump in una più ampia considerazione sulle teorie estetiche e sulle tecniche narrative di Joyce: I. Crump, *Refining Himself Out of Existence: The Evolution of Joyce's Aesthetic Theory and the Drafts of A Portrait*, in V.J. Cheng e T. Martin, *Joyce in Context*, Cambridge, Mass, Cambridge U.P., 1992, p. 225.

¹⁷³ Cfr. J. Joyce, *Poems and Exiles*, a cura di J.C.C. Mays, Penguin, Harmondsworth, 1992, p. 105.

¹⁷⁴ Cfr. H.M. Block, *The Critical Theory of James Joyce*, cit., p. 174.

No man, said the Nolan, can be a lover of the true or the good unless he abhors the multitude, and the artist, though he may employ the crowd, is very careful to isolate himself. This radical principle of artistic economy applies specially to a time of crisis [...] ¹⁷⁵.

La quinta parte di «A Portrait of the Artist» (II.A.10-12) consiste principalmente in un omaggio indirizzato ad una donna, la cui immagine è messa più volte in relazione con l'iconografia sacra della Madonna. Lo stile ed il lessico usati in questa sezione ricordano, tra l'altro, alcune liriche di *Chamber Music*; ad esempio, «Thou hadst put thine arms about him» e «thy heart had spoken to his heart» (II.A.11) richiamano rispettivamente le poesie XXII (v. 3) e XXXII (v. 8) della raccolta ¹⁷⁶. L'espressione «cunningest angles» (II.A.11), inoltre, compare anche nell'epifania in Cornell 17.61-62.

La settima ed ultima sezione del racconto (II.A.12-15) offre una sorta di epilogo del percorso artistico e, nel manoscritto, è preceduta da uno spazio di separazione. Il personaggio ha ora preso coscienza della propria condizione e delle proprie capacità di artista; il tono della narrazione si fa quasi 'profetico'. Anche in questo caso possono essere evidenziate alcune relazioni con «The Day of the Rabblement»; nella conclusione del *pamphlet* Joyce usa espressioni simili al racconto, affermando che un artista non può ritenersi tale se «courts the favour of the multitude» e «until he has freed himself from the mean influences about him» ¹⁷⁷.

«A Portrait of the Artist» è quindi costituito da cinque sezioni, o fasi evolutive, più un'introduzione ed una parte conclusiva. Tale organizzazione del testo fa pensare alla struttura di *Portrait*, anch'esso suddiviso in cinque capitoli; tuttavia sussistono alcune rilevanti differenze. La vita del protagonista prima del periodo universitario è narrata solo nella seconda sezione di «A Portrait of the Artist»; nel racconto sono prese in considerazione principalmente le fasi di evoluzione successive all'adolescenza. In *Portrait* e, forse, anche in *Stephen Hero*, invece, lo sviluppo del protagonista è descritto sin dalla prima infanzia ¹⁷⁸; esiste, quindi, una corrispondenza strutturale, alla quale sono apportate, però, variazioni sostanziali.

1.2. Rielaborazione di «A Portrait of the Artist»

Nel 1904 Joyce presentò «A Portrait of the Artist» agli editori del periodico irlandese *Dana*; Magee rifiutò di pubblicarlo e, tempo dopo l'accaduto, ne espone le motivazioni come segue:

¹⁷⁵ E. Mason, R. Ellmann (a cura di), *The Critical Writings of James Joyce*, Faber & Faber, London, 1959, p. 69.

¹⁷⁶ Cfr. J. Joyce, *Poems and Exiles*, cit., pp. 25, 35.

¹⁷⁷ E. Mason, R. Ellmann (a cura di), *The Critical Writings*, cit., p. 71.

¹⁷⁸ Sebbene i primi capitoli di *Stephen Hero* non siano disponibili, la documentazione esterna fornisce alcune informazioni in proposito: le prime sezioni del romanzo erano dedicate al periodo pre-scolare di Stephen. Cfr. S. Joyce, diari non pubblicati, citato in R. Ellmann, *James Joyce*, cit., p. 264.

He observed me silently as I read, and when I handed it back to him with the timid observation that I did not care to publish what was to myself incomprehensible, he replaced it silently in his pocket¹⁷⁹.

Stanislaus attribuisce il rifiuto del racconto alle esperienze sessuali che vi erano narrate, anziché alla sua complessità¹⁸⁰. Tuttavia, in «A Portrait of the Artist» compaiono solamente cenni alla sessualità del protagonista (II.A.10), mentre il carattere sperimentale del testo richiede effettivamente uno sforzo interpretativo da parte del lettore, causa più plausibile della mancata pubblicazione.

La documentazione esterna informa che, in seguito alle critiche di Magee, Joyce impiegò «A Portrait of the Artist» alla stregua di annotazioni per una successiva riscrittura¹⁸¹; il racconto è divenuto una delle fonti per la composizione di *Stephen Hero*. Quindi, la funzione di «A Portrait of the Artist» all'interno del processo creativo ha subito un mutamento: un testo in fase di pre-pubblicazione è stato successivamente ricondotto ad uno stadio pre-compositivo.

Tale cambiamento nella funzione di «A Portrait of the Artist» è testimoniato dal manoscritto II.A.1-15, che presenta almeno due livelli principali di rielaborazione; queste due fasi possono essere definite 'interna' ed 'esterna'.

Le modifiche 'interne' sono finalizzate ad apportare cambiamenti al testo di «A Portrait of the Artist» e consistono in dodici interventi dell'autore. Sono individuabili sette fenomeni di sostituzione (Buffalo II.A.5, 13, 14), tre di aggiunta (II.A.10, 12, 13) ed uno di eliminazione (II.A.2). La fase di elaborazione interna include esclusivamente modifiche dei microlivelli discorsivi; alcuni degli interventi sembrano apportare cambiamenti a 'sviste' nella copiatura, come ad esempio in II.A.13, dove «I need the thousand pounds» è trasformato in «I need two thousand pounds». Il testo, in questo stadio, è finalizzato alla pubblicazione; Gabler ipotizza che il quaderno in Buffalo II.A «was the extant faircopy manuscript itself that was submitted to W.K. Magee [...] of the Irish periodical *Dana*»¹⁸².

La fase di elaborazione esterna presenta una complessità molto maggiore, ed apre la strada a diverse congetture riguardo al processo di scrittura. I dossier di *Ulysses* e *Finnegans Wake* testimoniano una procedura tipica che caratterizza il passaggio dallo stadio pre-compositivo allo stadio compositivo delle opere di Joyce: nel riprendere in considerazione le proprie annotazioni, lo scrittore cancella alcune parti del testo, generalmente con pastelli colorati; gli studiosi convengono nell'interpretare tali cancellazioni come segnale di rielaborazione in un'opera successiva¹⁸³. Una simile procedura è adottata anche nel manoscritto di «A Portrait of the Artist», dove ampie porzioni di testo sono barrate o segnate da tratti obliqui; tali cancellazioni non

¹⁷⁹ W.K. Magee, fonte della testimonianza non specificata, citato in: R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., p. 56.

¹⁸⁰ Cfr. S. Joyce, *The Complete Dublin Diary*, a cura di G. H. Healey, Cornell U.P., Ithaca, 1971, pp. 11-2.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol. 7, p. xxviii. Lo studioso non chiarisce ulteriormente su quali elementi basi questa supposizione.

¹⁸³ Cfr. Capitolo 2 del presente studio, nota 8.

rappresentano modifiche al racconto, ma costituiscono segnali di rilettura in funzione della composizione di *Stephen Hero*.

Il manoscritto in Buffalo II.A presenta due diversi tipi di segnali di rilettura: cancellazioni e barra obliqua. La maggior parte del testo di «A Portrait of the Artist» è barrato con tratti orizzontali sulle righe, che interessano quasi interamente i fogli II.A.2-5, metà dei fogli 6 e 10 e parte del 14. Varie porzioni di testo così cancellate appaiono rielaborate nella parte disponibile di *Stephen Hero*, con piccole modifiche, o riportate alla lettera; solamente brani segnati nei fogli 10 e 14 non vi trovano alcuna corrispondenza.

Dal confronto tra testi emerge che, nel processo di rielaborazione dal racconto al romanzo, la dislocazione appare il fenomeno più rilevante a livello macro- e micro-strutturale; le parti cancellate in «A Portrait of the Artist» sono suddivise in porzioni di testo più brevi e variamente dislocate all'interno di *Stephen Hero*.

Nel processo di riscrittura, il testo barrato in Buffalo II.A.2 è stato suddiviso in almeno quattro brani, che compaiono rispettivamente nei capitoli XXI (SH 156), XVIII (SH 69), XXII (SH 177) e XV (SH 27) di *Stephen Hero*. Le parti cancellate in II.A.3, invece, sono rielaborate e inserite in vari punti del capitolo XV (SH 30, 34-5). La maggior parte del testo barrato in II.A.4 è suddiviso in tre diverse parti del romanzo, rispettivamente nei capitoli XVI (SH 35), XVII (SH 53), XXII (SH 173). L'intero foglio 5 e parte del 6 di «A Portrait of the Artist» sono segnati con una linea ininterrotta; il testo sottostante la cancellatura è inserito in tre punti diversi di *Stephen Hero*. La prima parte è rielaborata nel capitolo XV (SH 29), dove segue di poco il materiale tratto da II.A.3; gran parte del testo marcato è dislocato nel capitolo XXIII (SH 193-4), mentre l'ultima frase, «I have left the Church», compare nel capitolo XX (SH 138). La prima porzione di testo cancellata in II.A.4 («These young men [...] English liberalism») è l'unica a non apparire frammentata, ma inserita quasi senza cambiamenti nel capitolo XXII di *Stephen Hero* (SH 172-3).

Dal confronto tra i testi disponibili emerge che il materiale tratto da «A Portrait of the Artist» è confluito principalmente nei capitoli XV-XXV di *Stephen Hero*: il racconto è rielaborato in questa sezione del romanzo probabilmente per affinità tematica e strutturale. Infatti, tanto i capitoli XV-XXV di *Stephen Hero* quanto gran parte del testo di «A Portrait of the Artist» narrano gli anni universitari di un protagonista.

Tuttavia, anche l'unico brano che descrive il periodo pre-universitario del 'futuro artista' in «A Portrait of the Artist» (II.A.1-2) compare dislocato nella stessa sezione di *Stephen Hero*, all'interno del capitolo XXI:

He ran through his measure like a spendthrift s[?], astonishing many by ejaculatory [?]vours, offending many by airs of the cloister. One day in a wood near Malahide a labourer had marvelled to see a boy of fifteen praying in an ecstasy of Oriental posture. It was indeed a long time before this boy understood the nature of that most marketable goodness which makes it possible to give comfortable assent to propositions without ordering one's life in accordance with them. The digestive value of religion he never appreciated and he chose, as more fitting his case, those poorer humbler orders in which a confessor did not seem anxious to reveal himself, in theory at least, a man of the world (II.A-2).

He thought of his own fervid religiousness spendthrift religiousness and airs of the cloister, he remembered having astonished a labourer in a wood near Malahide by an ecstasy of oriental posture and no more than half-conscious under the influence of her charm he wondered whether the God of the Roman Catholics would put him into hell because he had failed to understand that most marketable goodness which makes it possible to give comfortable assent to propositions without in the least ordering one's life in accordance with them and had failed to appreciate the digestive value of the sacraments (SH 156).

La descrizione di una fase evolutiva del protagonista in «A Portrait of the Artist», in *Stephen Hero* diviene un ricordo di Stephen, che, ormai distaccatosi dalla Chiesa, ripensa al proprio passato di credente. Si può notare che nel processo di riscrittura le porzioni di testo rielaborate sono dislocate, ma continuano ad afferire allo stesso periodo della vita del protagonista: ad esempio, il materiale che, nel racconto, descrive gli anni universitari del protagonista, in *Stephen Hero* è reimpiegato nella narrazione degli anni universitari di Stephen. La riscrittura, quindi, preserva una coerenza di contenuti e sembra procedere per attinenza tematica.

È anche necessario sottolineare che la modifica principale apportata all'episodio di Malahide, vale a dire la trasformazione in analepsi di un episodio originariamente inserito in una narrazione cronologicamente lineare, rappresenta una procedura di trasformazione molto diffusa nel dossier di *Portrait*, che ho definito «condensazione». Questo tipo di cambiamento caratterizza non solo il testo di «A Portrait of the Artist», ma anche la rielaborazione degli appunti pre-compositivi e, soprattutto, la riscrittura di *Stephen Hero* in *Portrait*; sarà, quindi, illustrata dettagliatamente nel corso della collazione tra i due romanzi¹⁸⁴.

Le porzioni di testo barrate nei fogli II.A.10 e II.A.14 sono le uniche a non comparire nella parte disponibile di *Stephen Hero*. Gran parte del testo cancellato in II.A.10, però, presenta relazioni lessicali con *Portrait*:

The yellow gaslamps arising in his troubled vision, against an autumnal sky, gleaming mysteriously there before that violet altar — the groups gathered at the doorways arrayed as for some rite — the glimpses of revel and fantasmal mirth — the vague face of some welcomer seeming to awaken from a slumber of centuries under his gaze — the blind confusion (iniquity! iniquity!) suddenly overtaking him — in all that ardent adventure of lust didst thou not even then communicate? (II.A.10)

The yellow gasflames arose before his troubled vision against the vapoury sky, burning as if before an altar. Before the doors and in the lighted halls groups were gathered, arrayed as for some rite. He was in another world: he had awakened from a slumber of centuries (P 107).

È probabile che Joyce avesse inserito i brani cancellati in una parte oggi andata perduta di *Stephen Hero*; non si può escludere, però, che siano stati presi in considerazione per la sola composizione di *Portrait*. Le lacune nella documentazione non

¹⁸⁴ Cfr. Capitolo 6 del presente studio.

permettono di stabilire con certezza se «A Portrait of the Artist» sia stato reimpiegato come fonte diretta per entrambi i romanzi.

Mentre la cancellazione è un segnale di rilettura molto diffuso all'interno del manoscritto, il secondo 'codice' impiegato da Joyce nella rielaborazione esterna interessa solo due fogli del quaderno. Due barre diagonali («/») tracciate attraverso il rigo individuano una porzione di testo in Buffalo II.A-8 e 9:

In summer it had led him seaward. Wandering over the arid, grassy hills or along the strand, avowedly in quest of shellfish, he had grown almost impatient of the day. Waders, into whose childish or girlish hair, girlish or childish dresses, the very wilfulness of the sea had entered— even they had not fascinated. But as day had waned it had been pleasant to watch the few last figures islanded in distant pools; and as evening deepened the grey glow above the sea he had gone out, out among the shallow waters, the holy joys of solitude uplifting him, singing passionately to the tide.

Questo brano non compare nella parte disponibile di *Stephen Hero*, ma presenta relazioni lessicali con *Portrait*, dove è frammentariamente rielaborato in chiusura del quarto capitolo:

He was alone and young and wilful and wildhearted, alone amid a waste of wild air and brackish waters and the seaharvest of shells and tangle and veiled grey sunlight and gayclad lightclad figures of children and girls and voices childish and girlish in the air (P 185).

[...] and the tide was flowing in fast to the land with a low whisper of her waves, islanding a few last figures in distant pools (P 187).

Anche in questo caso, l'incompletezza della documentazione non permette di stabilire se «A Portrait of the Artist» sia stato impiegato quale fonte diretta per entrambi i romanzi del dossier genetico.

L'uso di due diversi codici per segnare il testo, la cancellatura e le barre diagonali, era forse finalizzato a trasmettere uno specifico messaggio all'autore. È possibile avanzare due ipotesi a riguardo: segnali differenti possono indicare, da un lato, una diversa fase di rilettura del testo, dall'altro, differenti destinazioni del testo all'interno di *Stephen Hero*, o *Portrait*.

Non è da sottovalutare una componente di casualità nell'uso dei diversi codici; non tutte le porzioni di testo inserite in *Stephen Hero* e *Portrait*, infatti, appaiono marcate in qualche modo all'interno di «A Portrait of the Artist». Ad esempio, un esteso brano non segnato in II.A.12 appare suddiviso in due parti e rielaborato rispettivamente nei capitoli XXII (SH 178) e XXI (SH 162) di *Stephen Hero*; altre porzioni di testo non cancellate in II.A.6 («Extravagance followed») e II.A.8 («Isolation [...] is the first principle of artistic economy») compaiono rispettivamente nei capitoli XXII (SH 179) e XVI (SH 33). Infine, una parte non marcata in II.A.10-11, «an envoy from the fair courts of life», compare nel quarto capitolo di *Portrait* (P 187). Non esiste, quindi, sistematicità nel procedimento di cancellazione e rielaborazione del testo.

2. Appunti pre-compositivi

Nelle pagine che seguono il saggio «A Portrait of the Artist», il quaderno di Mabel contiene anche appunti pre-compositivi, ovvero schemi di capitoli e liste di nomi finalizzate alla stesura di alcune sezioni di *Stephen Hero*. Tali appunti sono annotati, senza alcun ordine apparente, sui fogli contrassegnati Buffalo II.A.16-23¹⁸⁵. La datazione di questo materiale è dubbia; non esistono elementi per poterne collocare con certezza la stesura in una determinata fase del processo creativo. Secondo le indicazioni fornite da Stanislaus, Joyce potrebbe averne iniziato la redazione attorno al gennaio 1904¹⁸⁶.

Gli schemi di ogni capitolo, escluso l'ottavo, sono associati a date e intervalli di tempo specifici che riguardano gli eventi narrati, come ad esempio «Chapter IX», «February 1893 to June 1893»; «Chapter X», «June 1893 to September 1893» (II.A.20). Né in *Stephen Hero* né in *Portrait* sono specificati gli anni in cui hanno luogo le vicende narrate e, in entrambi i romanzi, i riferimenti temporali rimangono piuttosto oscuri: probabilmente le indicazioni cronologiche rappresentano solo un criterio per ordinare i vari episodi nella vita del protagonista.

Buffalo II.A.16 contiene una lista di episodi per «Chapter XI», preceduti dall'indicazione «August 1893 to December 1893». Lo schema consiste di quattro elementi numerati, l'ultimo dei quali è ulteriormente sviluppato in sei sottosezioni, anch'esse numerate. In calce al testo, il foglio è attraversato da quattro linee orizzontali; alcune porzioni degli appunti sono barrate dall'autore. II.A.18 contiene una porzione di testo di quattordici righe; nell'angolo superiore sinistro del foglio è segnato «Chap. I». Joyce interviene sul brano in tre punti, apportando due sostituzioni ed un'aggiunta. Il foglio 19 si compone di una lista di dieci annotazioni non numerate, l'ultima delle quali è modificata attraverso un'aggiunta. Sull'angolo superiore destro è annotato trasversalmente «For “University College”»: l'indicazione sembra inserita successivamente agli appunti, poiché sovrascritta in parte alle virgolette che chiudono una delle annotazioni, «We cannot educate our fathers».

Il foglio 20 è diviso in tre parti da più linee orizzontali che attraversano tutta la pagina. La prima sezione del foglio presenta sei righe di appunti precedute dalle indicazioni «Chapter IX», «February 1893 to June 1893». Nella parte centrale del foglio è annotato «Chapter X», «June 1893 to September 1893», seguito da una lista di cinque elementi; infine, nella sezione inferiore del foglio, sono inserite due porzioni di testo numerate, «(1) The [day?] in Edinburgh»¹⁸⁷ e «(2) “We cannot educate our fathers”», che compaiono anche nella lista «For “University College”» in II.A.19.

Buffalo II.A.21 contiene varie annotazioni di carattere religioso, incentrate sulla figura di Gesù Cristo; alcune sono cancellate con un tratto orizzontale. Si possono ri-

¹⁸⁵ I manoscritti sono riprodotti in: M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., vol. 7, pp. 86-92.

¹⁸⁶ Cfr. S. Joyce, *The Complete Dublin Diary*, cit., pp. 11-2.

¹⁸⁷ La parola seguita dal punto interrogativo è difficilmente decifrabile. Mentre in II.A.19 l'interpretazione più probabile è «The day in Edinburgh», in II.A.20 l'analoga annotazione sembra potersi leggere «The dog in Edinburgh». Cfr. M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., vol. 7, p. 90.

levare tre interventi sul testo, due aggiunte ed una sostituzione. Infine, il foglio 22 contiene quattro liste di nomi, separate dal segno «∞»; l'interruzione tra la seconda e la terza lista sembra essere inserita in un secondo momento, poiché appare compressa tra le righe. Nell'angolo inferiore destro del foglio, trasversalmente alla pagina, sono annotati cinque episodi numerati sotto all'indicazione «Chap VIII».

In Buffalo II.A.16-23 Joyce utilizza gli spazi in modo irregolare, impiegando solo parte del foglio (II.A.19), scrivendo sui margini (II.A.21) o diagonalmente sugli angoli della pagina (II.A.22). La calligrafia è parimenti incostante: ad esempio, il foglio II.A.16 appare annotato rapidamente, mentre in II.A.20 la grafia è accurata e Joyce si sofferma persino a decorare il numero «3» in «1893»; in II.A.21 i caratteri sono piccoli e allungati, in II.A.22 molto più ampi e rialzati. L'eterogeneità nell'andamento della scrittura suggerisce che gli appunti siano stati redatti nel corso di diverse stesure.

Gli *outlines* dei capitoli sono disposti sui fogli del quaderno nella seguente successione: XI (II.A.16), I (II.A.18), IX, X (II.A.20) e VIII (II.A.22); il foglio 17 è vuoto. L'ordine apparentemente casuale in cui sono disposti gli schemi e la presenza di una pagina bianca fanno pensare che Joyce non riempisse i fogli del quaderno nella loro successione. Probabilmente, redigeva le proprie annotazioni senza rispettare la sequenza delle pagine, servendosi poi degli spazi vuoti in momenti successivi.

La possibilità che gli appunti non siano stati composti nella successione in cui appaiono sul quaderno è presa in considerazione anche da Gabler, che propone un ipotetico ordine di composizione delle varie annotazioni. Secondo lo studioso, Joyce avrebbe redatto la porzione di testo per il primo capitolo (II.A.18), poi la lista di nomi e lo schema per il capitolo VIII (II.A.22), IX, X (II.A.20) e XI (II.A.16). Successivamente, avrebbe composto gli appunti per il periodo universitario (II.A.19) e le annotazioni di argomento religioso (II.A.21)¹⁸⁸.

Le ipotesi di Gabler si basano su appunti nel diario di Stanislaus, che segnalano varie fasi del processo compositivo¹⁸⁹; la sequenza suggerita dallo studioso sembra in parte ricostruire la successione in cui le annotazioni dovevano essere rielaborate in *Stephen Hero*. Non sono forniti ulteriori dettagli per illustrare il procedimento adottato nel ricostruire il percorso creativo.

Nel presente lavoro non intendo avanzare alcuna ipotesi sulla sequenza da attribuire alle varie annotazioni, poiché ritengo non vi siano elementi sufficienti per poter determinare quante e quali fasi di elaborazione si siano succedute. Mi sembra più importante ai fini della discussione stabilire in che modo e in che misura questo materiale sia stato successivamente rielaborato, aspetto che finora ha ricevuto scarsa attenzione dalla critica. Di seguito, intendo analizzare prima gli schemi e gli appunti relativi ai vari capitoli (II.A.16, 18, 19, 20), successivamente le annotazioni religiose (II.A.21) e le liste di nomi (II.A.22), che non sono invece attribuite ad alcuna

¹⁸⁸ Le osservazioni di Gabler riguardo agli appunti precompositivi non sono inserite nella prefazione al volume 7 del *James Joyce Archive*, che ne contiene anche il facsimile, ma nel volume 8, dove sono invece riprodotti i manoscritti disponibili di *Stephen Hero*. H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol. 8, pp. vii-xii.

¹⁸⁹ S. Joyce, *The Complete Dublin Diary*, cit., pp.11-2, 19-20.

specifica sezione di *Stephen Hero*. Per maggiore chiarezza, infine, analizzerò i vari *outlines* dei capitoli seguendo l'ordine della loro numerazione, iniziando cioè con le note per il primo capitolo, fino a quelle per l'undicesimo.

2.1. *Outlines* dei capitoli

Gli appunti annotati sul quaderno di Mabel rappresentano la più estesa fonte di informazioni sulla sezione di *Stephen Hero* oggi andata perduta, poiché contengono indicazioni del contenuto dei capitoli VIII-XI, oltre ad una breve porzione di testo afferente al primo capitolo e schemi per le ultime sezioni.

Con l'esclusione delle note «For "University College"», gli appunti del quaderno di Mabel possono essere messi in relazione solamente con *Portrait*; il confronto tra il romanzo pubblicato e gli schemi dei capitoli rivelano elementi significativi al fine di ricostruire il processo creativo. È possibile, infatti, mettere in luce trasformazioni nelle macrostrutture narrative, quali ad esempio frequenti dislocazioni o eliminazioni di temi ed episodi.

In II.A.18, una porzione di testo è annotata sotto all'indicazione «Chap. I». Si tratta non solo dell'unica testimonianza che afferisce a capitoli precedenti all'ottavo, ma anche del solo caso in cui gli appunti precompositivi includono un brano narrativo, anziché una lista di episodi, o di brevi porzioni di testo¹⁹⁰:

«The middle age discovered America; our age has discovered heredit[ar]ity.» Thus do the ages exchange civilities like outgoing and incoming mayors. *The spirit of* Our age is not to be confounded with its works; these are novel and progressive, mechanical bases for life; but the spirit ~~is everywhere~~ ~~preterist~~ wherever it is able to assert itself in this medley of machines is romantic and preterist. Our vanguard of politicians put up the banners of anarchy and communism; our artists seek the simple liberation of rhythms; our evangelists are pagan or neo-Christian, reactionaries.

Curran, amico di Joyce sin dagli anni universitari, ebbe occasione di leggere *Stephen Hero* prima che le sezioni iniziali andassero perdute e, nelle proprie memorie, menziona alcuni dettagli di tali parti del romanzo. Queste indicazioni appaiono spesso ambigue e riguardano soprattutto aspetti stilistici del testo; Curran confronta, infatti, i primi capitoli di *Stephen Hero* con *Le vergini delle rocce* di D'Annunzio, riconoscendo un «diffused lyricism» comune alle due opere¹⁹¹.

Gabler fa notare che il brano in II.A.18 è esente da lirismo e non conforme alla menzionata descrizione, ritenendolo perciò incompatibile con *Stephen Hero*; lo studioso ipotizza che si possa trattare di una trascrizione da una fonte esterna¹⁹². Non

¹⁹⁰ Le trascrizioni sono tutte basate sui facsimile riprodotti in M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., vol. 7, pp. 86-92. Nella trascrizione seguente e in tutte le successive, le parti di testo addizionali sono segnalate in corsivo, le parti eliminate sono barrate, le parole di dubbia interpretazione sono tra parentesi quadre e seguite da un punto interrogativo.

¹⁹¹ C.P. Curran, *James Joyce Remembered*, Oxford U.P., London, 1968, p. 53. Cfr. anche R. Ellmann, *James Joyce*, cit., p. 148.

¹⁹² H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol. 8, pp. x-xi.

condivido la posizione di Gabler, in primo luogo nei suoi presupposti: mi pare problematico avanzare supposizioni sulla base delle testimonianze di Curran, che non fa riferimento a porzioni di testo specifiche. Curran rammenta solamente che il capitolo I di *Stephen Hero* conteneva oscure descrizioni di eventi lontani nel tempo, osservazione che è soggetta a varie interpretazioni; vi si possono riconoscere, ad esempio, proprio i cenni a diverse «ages» presenti negli appunti in II.A.18. In secondo luogo, a mio parere, gli interventi sul testo apportati al brano in questione fanno pensare che non si tratti di una trascrizione.

Alcune relazioni testuali tra gli appunti per «Chap. I» e l'introduzione (o prima sezione) di «A Portrait of the Artist» (II.A.1) appaiono più significative delle memorie di Curran ai fini dell'analisi compositiva. I due brani menzionati sono accomunati da riferimenti alla dinamicità del processo creativo e del tempo («Works [...] are novel and progressive», II.A.18, «the past assuredly implies a fluid succession of presents», II.A.1) e presentano analoghe definizioni dell'attività dell'artista, che in entrambi i casi si dedica alla 'liberazione del ritmo' («liberation of rhythms», II.A.18, «liberate from the personalised lumps of matter that which is their individuating rhythm», II.A.1). Alla luce di queste connessioni, ritengo possibile che Joyce avesse inserito una parte introduttiva in *Stephen Hero*, così come in «A Portrait of the Artist»; parziale sostegno a questa ipotesi viene dallo stesso Curran, secondo il quale lo scrittore si riferiva spesso a «A Portrait of the Artist» come ad un «introductory chapter» per il romanzo¹⁹³.

Non è possibile verificare se la porzione di testo in II.A.18 sia stata poi effettivamente reimpiegata in *Stephen Hero*; gli elementi a disposizione indicano, però, che questa era la finalità degli appunti in fase pre-compositiva. Le connessioni con «A Portrait of the Artist» suggeriscono, inoltre, che il brano in II.A.18 fosse destinato all'incipit di *Stephen Hero*; forse Joyce ha prima sperimentato sul quaderno l'inizio del romanzo, per poi proseguirne la stesura su altri fogli.

Le annotazioni per i capitoli VIII-XI di *Stephen Hero*, come sottolineano Scholes e Kain, comprendono eventi e personaggi che compaiono nel secondo e terzo capitolo di *Portrait*¹⁹⁴. Il materiale destinato alla realizzazione di quattro sezioni di *Stephen Hero*, quindi, è 'sintetizzato' all'interno di due capitoli di *Portrait*; pur non disponendo del testo integrale di *Stephen Hero*, è lecito supporre che le procedure di decremento siano i fenomeni più diffusi nel processo di riscrittura.

Sul foglio II.A.22 del quaderno di Mabel è annotato lo schema del capitolo VIII, articolato in cinque punti numerati:

¹⁹³ C.P. Curran, *James Joyce Remembered*, cit., p. 54.

¹⁹⁴ Nelle note alle trascrizioni, Scholes e Kain propongono un confronto preliminare tra tutti gli *outlines* dei capitoli e *Portrait* (R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp. 68-71). Mancando parte di *Stephen Hero*, vale a dire la fase di elaborazione che si colloca tra gli schemi e il testo pubblicato, la collazione può dar luogo ad ambiguità: alla stessa annotazione è possibile, in alcuni casi, associare più di un brano di *Portrait*. Alcune relazioni segnalate da Scholes e Kain possono essere diversamente interpretate. Ho scelto, quindi, di eseguire una nuova collazione tra gli appunti in II.A e *Portrait*.

Chap. VIII

- 1) Business complications
- 2) Aspect of the city
- 3) Christmas party
- 4) Visits to friends
- 5) Belvedere decided on

Gli episodi indicati nella lista, con l'esclusione di «Christmas Party», compaiono nel secondo capitolo di *Portrait* (P 67-86)¹⁹⁵. «Christmas Party» è verosimilmente dislocato nel primo capitolo di *Portrait*, dove è narrata la riunione familiare per la cena di Natale (P 25-39). È anche possibile che l'annotazione si riferisca all'episodio del «children's party at Harold's Cross» cui partecipa anche Stephen (P 71-2); non è chiaro se questa festa avesse una precisa attinenza con il periodo natalizio. Secondo quest'ultima interpretazione, in *Portrait* il terzo episodio dello schema comparirebbe dislocato tra «Visits to friends» e «Belvedere decided on». Sulla base degli appunti pre-compositivi, quindi, la sequenza di eventi del capitolo VIII di *Stephen Hero* è modificata in *Portrait* attraverso un fenomeno di dislocazione, riguardante l'episodio «Christmas Party».

Gli appunti per il nono capitolo di *Stephen Hero* (II.A.20) sono articolati in sei punti, non numerati; la quarta annotazione è composta da più elementi eterogenei:

Chapter IXFebruary 1893 to June 1893

Rivalry with Vincent Heron

Letter from Eileen Dixon

Eileen and Emma

Belvedere. Essays. Reading. (*Mr. Casey & himself*) Fight with Heron.

Epiphany of Mr. Tate

The Play at Whitsuntide: Emma again

Non è possibile riscontrare alcuna relazione precisa tra le annotazioni «Letter from Eileen Dixon», «Eileen and Emma», «Mr. Casey and himself» (inserita nello schema tra «Reading» e «Fight with Heron») e *Portrait*. Un collegamento tra Eileen ed Emma è presente solo nei ricordi di Stephen al termine del «children's party at Harold's Cross» (P 72-3).

Gli altri episodi menzionati nello schema sono individuabili nel secondo capitolo di *Portrait*. Il principio strutturale, però, cambia dalla lista al romanzo; in *Portrait* alcuni eventi non seguono la linea cronologica indicata dallo schema, poiché appaiono come ricordi di Stephen, che riflette durante i preparativi per «The Play at Whitsuntide» (P 76-91). Nella memoria di Stephen appaiono combinati tra loro «Rivalry with Vincent Heron» (P 79-82), «Belvedere. Essays. Reading», (P 83-4), «Fight with Heron» (P 85-6), oltre al riferimento ad «Emma again» (P 90). «Belvedere. Essay. Reading», infatti, può essere collegato alle considerazioni degli

¹⁹⁵ Presumibilmente, «Business complications» è rielaborato in P 67-8, «Aspect of the city» in P 69, «Visits to friends» in P 70-1, «Belvedere decided on» in P 74-5.

insegnanti sui «crude writings» di Stephen (P 83); è qui menzionato anche il professore d'inglese Mr. Tate, sul quale però non ci è giunta alcuna epifania («Epiphany of Mr. Tate»).

Sebbene lo sketch segnato per l'inclusione non sia incluso tra quelli conosciuti, è possibile ipotizzare che sia rielaborato nel dialogo tra Stephen e l'insegnante a proposito della terminologia adatta alle questioni di fede (P 83-4). Il brano mostra affinità tematiche con l'«epifania»: il rimprovero davanti ad altri studenti è vissuto da Stephen come un'umiliazione, e rivela una sorta di «malignant joy» (P 84) dell'insegnante che lo costringe alla 'sottomissione'.

Almeno tre episodi indicati nell'*outline* non sono solo dislocati, ma divengono analessi in *Portrait* e sono 'assorbiti' da un altro episodio, «The play at Whitsuntide»: questa procedura di modifica costituisce un ulteriore esempio di «condensazione», che già si è riscontrata nel corso della rielaborazione di «A Portrait of the Artist» e che assumerà rilievo ancora maggiore nel confronto tra *Stephen Hero* e *Portrait*.

Gli appunti per il decimo capitolo di *Stephen Hero*, in II.A.20, corrispondono ancora ad eventi e situazioni inserite nel secondo capitolo di *Portrait*:

Chapter X

June 1893 to September 1893

The affairs of Mr. Daedalus.

The journey to Cork

Meeting with godfather in tram coming home *Her reprovng eyes, his dreams*¹⁹⁶

Bray: Eileen and Wells.

Soixante-Neuf. (after a walk)

Solo due degli episodi nella lista trovano corrispondenza all'interno di *Portrait*, «The journey to Cork» (P 91-102) e «Soixante-Neuf» (probabilmente l'incontro di Stephen con una prostituta, P 105-8). «The affais of Mr. Dedalus» conteneva forse anticipazioni sui motivi che avrebbero portato Mr. Dedalus a Cork, poi eliminate in *Portrait*. Qui, inoltre, il personaggio del «godfather» non è mai menzionato, mentre, nella parte disponibile di *Stephen Hero*, il protagonista trascorre parte dell'estate presso di lui (capitolo XIV, SH 237-53).

I referenti dei pronomi possessivi in «Her reprovng eyes, his dreams» sono ignoti. Si può supporre che i «reprovng eyes» siano quelli di Miss Howard, nipote del padrino; nel capitolo XIV di *Stephen Hero* il narratore dice di questo personaggio:

¹⁹⁶ La trascrizione pubblicata in *The Workshop of Daedalus* presenta una diversa interpretazione della scrittura di Joyce: «Meeting with godfather in train coming home. His reprovng eyes, his dreams». Il senso della annotazione cambia notevolmente, poichè la parola «train» permette di associare l'episodio al viaggio a Cork; in realtà tale relazione non sembra sussistere. Inoltre, le occhiate di biasimo provengono da un personaggio femminile («her reprovng eyes»), non da un uomo. Cfr. R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., p. 71.

Her presence did not awe him as it had done when he had last met her and he thought that perhaps the uncontaminated nature which he had then imagined accusing him was no more than an unusual dignity of manner (SH 240).

È quindi possibile che Miss Howard comparisse già nel capitolo X del romanzo, e che in lei Stephen abbia avvertito un atteggiamento di disapprovazione nei propri confronti. Così come non è presente nessuna menzione del padrino, in *Portrait* non compare neanche il personaggio di Miss Howard. Rimane oscura anche l'annotazione successiva, «Bray: Eileen and Wells».

Sulla base della documentazione disponibile, quindi, la struttura del capitolo X di *Stephen Hero* appare rielaborata soprattutto attraverso fenomeni di eliminazione; in *Portrait* sono inseriti solo due dei cinque episodi qui indicati.

Nel foglio II.A.20, sotto agli appunti per i capitoli IX e X, sono segnate tre linee orizzontali seguite da due porzioni di testo:

- 1) The day in Edinburgh
- 2) We cannot educate out fathers

Non è chiaro se queste annotazioni appartengano allo schema dei capitoli; potrebbero essere state aggiunte in un secondo momento, quando già Joyce aveva segnato le linee orizzontali a delimitare gli *outlines*. Tuttavia, non è presente alcun segno di inserimento; la numerazione fa pensare, piuttosto, che lo scrittore stesse iniziando un nuovo schema in calce al foglio. Entrambe le annotazioni compaiono anche nel materiale «For “University College”», in II.A.19. Non vi sono elementi sufficienti, però per privilegiare alcuna tesi sulla collocazione dei due episodi in II.A.20; i romanzi non forniscono elementi a riguardo, poiché non sussistono connessioni tra queste annotazioni e la parte disponibile di *Stephen Hero*, o *Portrait*.

Gli episodi inclusi nella traccia per il capitolo XI di *Stephen Hero* compaiono in parte nel terzo capitolo di *Portrait*. Lo schema in II.A.16 si differenzia dai precedenti perché due porzioni di testo sono cancellate, non è chiaro se per segnalare un'eliminazione, o un re-impiego successivo del materiale:

Chapter XI

- 1) ~~Sensations coming home.~~
- 2) Gradual irreligiousness (~~Epiphany of Thornton~~)
- 3) Return to Belvedere: in second class: prefect at sodality: Fr MacNally.
- 4) Retreat before feast of S. Francis Xavier.

Six lectures

	1) Introductory	evening before 1 st Day
	2) Death	} 2 nd Day
(Epiphany of Hell)	3) Judgment	
	4) Hell	
	5) Hell	} 3 rd Day
	6) Heaven	morning after 4 th Day

«Sensations coming home», suggeriscono Scholes e Kain, può essere connesso al ritorno da Cork narrato nel secondo capitolo di *Portrait* (P 102). Tuttavia, è possibile anche ipotizzare una relazione con «day in Edinburgh» (II.A.20), o potrebbe trattarsi

di riflessioni nel percorso verso casa dopo l'esperienza sessuale cui si allude in «Soixante-Neuf» (II.A.20). Non è possibile, comunque, stabilire alcun preciso collegamento con *Portrait*. Tutti gli altri episodi presentano connessioni con il testo pubblicato¹⁹⁷, sebbene non sia disponibile alcuna «Epiphany of Thornton»¹⁹⁸. «Thornton» non si riferisce ad un personaggio di *Stephen Hero*, ma ad una persona reale, un vicino di casa dei Joyce, il cui nome era probabilmente menzionato all'interno dell'epifania¹⁹⁹. In generale, sembra che l'eliminazione rappresenti il fenomeno più consistente nella rielaborazione dell'ottavo capitolo.

Parte degli appunti marcati «For "University College"», in II.A.19, trovano riscontro nella parte disponibile di *Stephen Hero*. Tali connessioni sono già evidenziate da Scholes e Kain²⁰⁰ e non mi sembra opportuno qui riproporre l'intero lavoro di collazione già svolto, al quale non vi sono da aggiungere ulteriori osservazioni; vorrei soltanto sottolineare che le uniche annotazioni con una corrispondenza certa in *Stephen Hero* sono «The marsupials», termine che Stephen usa per indicare le ragazze di Dublino (SH 176), «Literature, Poetry», tra le quali è suggerita una differenziazione nel capitolo XVIII (SH 78) e «Lyric epic, Dramatic», ulteriore distinzione che caratterizza la poetica del protagonista tanto in *Stephen Hero* (SH 77) quanto in *Portrait* (P 232).

Sulla base della documentazione disponibile, eliminazione e dislocazione sembrano essere le procedure più impiegate nella rielaborazione delle macrostrutture di *Stephen Hero*. Non è da sottovalutare, inoltre, il fatto che la eliminazione degli episodi segnati nelle liste debba essere stata accompagnata da numerose aggiunte: infatti, non tutti gli eventi narrati nei capitoli II-III di *Portrait* sono menzionati negli *outlines* di *Stephen Hero*.

2.2. Appunti religiosi e liste di nomi

Nessuna indicazione associa le annotazioni sul foglio II.A.21 del quaderno di Mabel ad una specifica sezione di *Stephen Hero*. In questo caso, gli appunti non sembrano accomunati dalla medesima destinazione all'interno del romanzo, ma da affinità tematica: riguardano, infatti, diversi aspetti della figura di Gesù Cristo²⁰¹.

¹⁹⁷ «Gradual irreligiousness» può riferirsi al momento in cui Stephen si reca in chiesa dopo l'incontro con una prostituta e «the falsehood of his position did not pain him» (P 111-2). Successivamente è menzionata la «prefecture in the college of the sodality of the Blessed Virgin Mary» (P 111), connessa con il testo degli appunti «Prefect at sodality». In *Portrait*, però, non appare nessun padre gesuita di nome MacNally. Infine, «Retreat before feast of S. Francis Xavier» è presumibilmente rielaborata in P 116-46 e la «Epiphany of Hell» è inserita nel romanzo in P 148-9.

¹⁹⁸ Dato che la «Epiphany of Hell» menzionata nello schema del capitolo XI è documentata tra i manoscritti di *Epiphanies* oggi disponibili, non credo che Joyce abbia annotato qui un'idea per uno sketch ancora da comporre; in tal caso, sarebbe anche difficile spiegare il riferimento a «Thornton» anziché ad un personaggio di *Stephen Hero*. Tuttavia, vale la pena di segnalare anche questa eventualità.

¹⁹⁹ Cfr. R. Ellmann, *James Joyce*, cit., p. 43 e S. Joyce, *My Brother's Keeper*, cit., p. 224, dove però compare il nome «Dick Thornton» anziché «Ned».

²⁰⁰ Cfr. R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp. 69-70 (note 31-41).

²⁰¹ Poco dopo la pubblicazione delle trascrizioni degli 'appunti religiosi' in *The Workshop of Daedalus*, Virginia Moseley ha proposto alcune considerazioni generali sui significati che tali appunti possono

~~Christ's unique relations with prostitutes.~~
 Enigmatical Christ — enigmatical *men* [*connected?*] with him.
 Christ and his Father: he knows him.
~~Father recognises him only once~~
 Satan and Christ: objectivised.
 A more imperfect type than Buddha or S. Francis
 Muhammad a maniac *Comparison with Hamlet Simple and complex.*
 His methods of generalship
 Man of Grief: «Cause of our sorrow»
 His pride and hatred of his race
 Knowledge of men's hearts: writing in the sand.
 Jesus wept. // Christ and Leonardo: ~~the~~ *exoteric and esoteric.*
 «Whoso looketh upon a woman».
~~Not a eunuch priest.~~ Melchisedec.
 A more intellectual type than Buddha or Francis
 His two interpreters: Blake and Dante. [*Creeping?*] *Jesus*²⁰²

Alcune porzioni di testo compaiono disseminate nella parte disponibile di *Stephen Hero*. L'affermazione di Stephen riferita a Gesù nel capitolo XX, «I am sure he is was no eunuch priest. His interest in loose women is too persistently humane» (SH 141) può essere collegata alle annotazioni barrate «Christ's unique relations with prostitutes» e «Not a eunuch priest». «Enigmatical Christ» può essere connesso a «the enigmatic utterances of Jesus» (SH 112) e «the enigmas of a disdainful Jesus» (SH 178); termini quali 'enigmatic' o 'enigma' sono spesso associati anche al protagonista, il cui «enigma of a manner» (SH 27) è spesso ribadito (SH 35, 209). I modi enigmatici non sono l'unico elemento che avvicina il personaggio di Stephen all'immagine di Cristo che emerge da queste note; anche l'orgoglio («pride») e la repulsione per il nazionalismo irlandese («hatred of his race») caratterizzano il protagonista di *Stephen Hero*.

«Jesus wept» è inserito nel capitolo XXII, («Christ wept in the gardens of Gethsemane», SH 178); nello stesso capitolo di *Stephen Hero*, un brano (SH 189-91) presenta rielaborazioni di tre annotazioni: «Jesus was a maniac» (SH 189) richiama «Muhammad a maniac»; lo stesso termine è riferito a due figure chiave delle religioni monoteiste. Il confronto tra il 'più divino' Budda rispetto al 'terreno' Gesù (SH 190) presenta relazioni con gli appunti «A more imperfect type than Buddha or S. Francis». Compare, inoltre, l'espressione «Whoso looketh upon a woman» (SH 191). Le altre annotazioni in II.A.21 non mostrano collegamenti evidenti con la parte disponibile di *Stephen Hero*.

Le idee sviluppate sul foglio 21 del quaderno di Mabel devono aver accompagnato Joyce a lungo, poiché gli appunti presentano affinità lessicali e tematiche con brani di *Ulysses*. In particolare, «Comparison with Hamlet» richiama le varie

acquisire alla luce dell'intero corpus joyceano: V. Moseley, *Stephen Hero: «The Last of the First»*, «James Joyce Quarterly», 3, 4, 1966, pp. 278-87.

²⁰² All'interno del manoscritto, ciascuna riga di appunti è separata dalla successiva attraverso un tratto orizzontale, che non è riprodotto in questa trascrizione.

menzioni dell'opera di Shakespeare che compaiono nel romanzo; ad esempio, in «Scylla and Charibdis» si crea una rete di associazioni tra figure di padri e figli, tra cui Gesù, figlio di Dio, Amleto e il fantasma del padre, Stephen e il 'quasi padre' Bloom. Un brano di «Hades» collega la figura di Amleto all'annotazione «Knowledge of men's hearts»: «Gravediggers in Hamlet. Shows the profound knowledge of the human heart» (U 138:4-6). La seconda parte della stessa annotazione in II.A.21, «writing in the sand», ricorda il momento in cui Bloom scrive con un bastoncino nella sabbia «I», «AM. A.», alla fine dell'episodio «Nausicaa» (U 498:1,9). «Jesus wept» compare anche in «Proteus» (U 47:26), mentre un'espressione simile a «Not a eunuch priest», «He's no eunuch», è riferito a Bloom in «Circe» (U 652:32-3). Infine, «Melchisedec» è menzionato in «Ithaca», con uno spelling leggermente variato, in «rite of Melchizedek» (U 859:27). Non si può escludere, quindi, che Joyce abbia ripreso in considerazione alcuni di questi appunti anche per *Ulysses*; più probabilmente, però, lo scrittore ha continuato a interrogarsi sulle questioni esposte in II.A.20 anche dopo la stesura di *Stephen Hero*.

Oltre alle annotazioni religiose, solo un altro foglio di appunti nel quaderno di Mabel non presenta riferimenti ad una precisa collocazione in *Stephen Hero*: in II.A.22 compare una lista di personaggi suddivisa in quattro sezioni, in cui Joyce utilizza nomi sia fittizi sia di persone realmente esistite.

Il primo gruppo include cinque membri della famiglia Daedalus, i genitori Mary e Simon e i figli Stephen, Maurice e Isabel. È probabile che questi personaggi fossero introdotti già nei primi capitoli di *Stephen Hero*; la documentazione esterna informa che le prime sezioni erano dedicate agli anni prescolari di Stephen e, quindi, le figure note al protagonista dovevano essere quelle dei genitori e dei fratelli²⁰³. Anche in *Portrait*, i primi personaggi a comparire sono i genitori (P 3). Mentre in *Stephen Hero* il protagonista sembra avere solo un fratello e una sorella, in *Portrait* sono menzionate tre sorelle, oltre al fratello Maurice: Katey, Boody e Maggy Dedalus.

Il secondo gruppo di nomi include undici personaggi, tutti presenti in *Stephen Hero*, o in *Portrait*: solo su «Richard Sleater» non è disponibile alcuna informazione. Sono menzionati ulteriori parenti del protagonista, amici di famiglia e due sacerdoti, che in *Stephen Hero* assumono il ruolo di insegnanti.

Il terzo gruppo è costituito da diciassette nomi, per lo più amici del protagonista Stephen, o sacerdoti. Molti dei personaggi qui menzionati, come «James Brennan», «Matthew Lister» e «Father Webster» non trovano riscontro nella documentazione disponibile. Si può supporre che «Patrick», «Owen» e «Annie Hoey» siano i membri della famiglia Daniel, della quale è menzionata la figlia Annie in *Stephen Hero* (SH 43-6): il cognome potrebbe essere stato modificato da «Hoey» a «Daniel». «Miles Davin», invece, può essere connesso a Davin (del quale non si conosce il nome), compagno di studi di Stephen in *Portrait*. Questo personaggio è chiamato Madden in *Stephen Hero*; Joyce potrebbe aver modificato il nome «Davin» in «Madden», per poi tornare alla prima lettura in *Portrait*.

Il quarto gruppo consiste di soli nomi femminili, otto in tutto:

²⁰³ S. Joyce, diari non pubblicati, citato in R. Ellmann, *James Joyce*, cit., p. 264.

Eileen Dixon *Clare Howard*
 Emma Clery ~~*Gertrude Mayne*~~
~~Martha~~ *Sarah Albin*
 Charlotte Harrington
 Esther Osvalt
 Elinor Forde

Non sono disponibili informazioni su tre personaggi, «Gertrude Mayne», «Charlotte Harrington» e «Elinor Forde». «Esther Osvalt» compare solamente in *Ulysses*, nei ricordi di Stephen sul suo periodo a Parigi («But you were delighted when Esther Osvalt's shoe went on you: girl I knew in Paris», U 62:9); non si può fare a meno di notare, infine, la comparsa di nomi femminili che ricorrono in *Ulysses*, quali «Gertrude» (Gerty MacDowell) e «Martha». «Sarah Albin», infine, potrebbe essere la «Nurse Sarah» che Stephen ricorda nel capitolo XIX di *Stephen Hero* (SH 101).

Le lacune nella documentazione non permettono di stabilire quali personaggi inseriti nelle liste comparissero effettivamente in *Stephen Hero*; certamente, però, gli schemi non comprendono tutti i personaggi menzionati nella parte disponibile del romanzo. Mancano molte delle figure principali, quali Lynch e Cranly. Il criterio con il quale sono suddivisi i nomi non è chiaro: si può escludere che fossero ordinati a seconda della sezione di *Stephen Hero* in cui dovevano essere introdotti, poiché l'ultima lista è composta di soli personaggi femminili, che non sembrano avere tra loro altra attinenza a parte il genere.

La stesura di un elenco di personaggi in fase pre-compositiva non caratterizza solamente il dossier di *Stephen Hero*; Joyce adotta questo procedimento anche per *Ulysses*. La documentazione disponibile testimonia, infatti, che lo scrittore aveva redatto una lista di personaggi per l'episodio «Cyclops», annotata sul retro di una lettera per Henri Davray; il documento è oggi conservato in Cornell, e contrassegnato dal numero 55²⁰⁴. Sono riscontrabili, quindi, analogie nel processo creativo di opere diverse.

²⁰⁴ Cfr. M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive. Ulysses, «Wandering rocks», «Sirens», «Cyclops» & «Nausicaa» : A Facsimile of Manuscripts & Typescripts for Episodes 10-13*, Garland, New York, London, 1977, vol. 13.

Capitolo 5

Notebooks

1. «Paris» e «Pola» notebooks

Due notebooks, comunemente conosciuti come «Paris» (1902-3) e «Pola» (1904)²⁰⁵, includono annotazioni di argomento filosofico, che sono confluite nell'esposizione delle teorie estetiche del protagonista in *Stephen Hero* e in *Portrait*²⁰⁶. Nel «Pola notebook», le annotazioni filosofiche sono seguite da appunti eterogenei, composti da brevi porzioni di testo o singole parole, molte delle quali mostrano connessioni, oltre che con i due romanzi menzionati, con *Dubliners* e *Ulysses*²⁰⁷. I documenti, sebbene presumibilmente composti in momenti diversi, possono essere analizzati congiuntamente perché accomunati da affinità di contenuti.

Entrambi i taccuini, inoltre, hanno una funzione pre-compositiva per *Stephen Hero*; finora non è stato evidenziato come anche il «Pola notebook» rappresenti una fonte importante per il romanzo. Il fatto che tale notebook sia stato annotato nel 1904, e quindi quando Joyce aveva già iniziato la stesura di *Stephen Hero*, ha portato la critica a sottovalutare l'eventualità che potesse comunque contenere materiale pre-compositivo per il romanzo. Ad esempio, Scholes e Kain osservano che il «Pola notebook» è stato redatto quando Joyce «was still working on *Stephen Hero*»²⁰⁸, senza sottolineare come gran parte delle annotazioni fossero destinate all'inclusione in questo testo. Il 'materiale filosofico' del «Pola notebook» è datato novembre 1904 dall'autore; appare inserito principalmente nei capitoli XXII e XXIV di *Stephen Hero*, che sono stati redatti all'incirca nella primavera del 1905²⁰⁹. Quindi, presumibilmente, nel corso della composizione delle sezioni precedenti del romanzo,

²⁰⁵ Le annotazioni sono datate dallo stesso autore in calce ai fogli. I notebooks sono trascritti in R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp. 52-55 («Paris notebook») e pp. 80-91 («Pola notebook»). Gabler fornisce una breve descrizione dei documenti, senza menzionare alcuna caratteristica 'fisica' dei manoscritti, nel volume di *The James Joyce Archive* che ne contiene i facsimile: H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol. 7, p.xxix. Ho consultato i manoscritti attraverso le riproduzioni fotografiche in questo volume.

²⁰⁶ Tali connessioni sono evidenziate, senza alcun commento, in R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp. 52-5 e 80-91.

²⁰⁷ Cfr. R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp. 80-91. Le relazioni tra il «Pola notebook» e i romanzi sono segnalate tra parentesi quadre all'interno delle trascrizioni.

²⁰⁸ Ivi, p. 80, corsivo mio.

²⁰⁹ Cfr. Capitolo 2 del presente studio, paragrafo 2.

Joyce stava pianificando i contenuti di questi capitoli, annotando porzioni di testo da inserirvi.

Numerose relazioni di analogia lessicale connettono le annotazioni incluse nel «Pola notebook», gli appunti per l'episodio «University College» di *Stephen Hero*, inclusi nel quaderno di Mabel (II.A.19) e porzioni di testo presenti nel taccuino MS 36,639/2/A (I.ii). Quest'ultimo documento è stato rinvenuto solo recentemente tra le carte di Paul Léon ed acquisito dalla National Library di Dublino nel 2002²¹⁰. Gli appunti che mostrano connessioni con il dossier di *Portrait* sono inclusi nei fogli 37 e 38 (recto e verso della stessa pagina). Tale materiale sembra collocabile in uno stadio pre-compositivo di *Stephen Hero* (1903-4), ma non esistono certezze riguardo alla data della stesura.

Nel novembre del 1902, Joyce lasciò l'Irlanda per recarsi a Parigi; cinque mesi più tardi, la scomparsa della madre lo condusse nuovamente a Dublino, dove rimase fino all'ottobre del 1904. In quel periodo partì con Nora Barnacle per stabilirsi definitivamente nel continente ed iniziare l'«esilio volontario» in Europa. Durante il soggiorno a Parigi del 1902-3, Joyce svolse ricerche sulla filosofia scolastica; annotò varie porzioni di testo riguardanti teorie aristoteliche e tomistiche su un blocco per appunti, oggi conosciuto come «Paris notebook». Proseguì poi tale lavoro di ricerca nel 1904, quando si stabilì permanentemente nel continente; il «Pola notebook» trae il proprio nome dalla prima «tappa» europea della famiglia Joyce e testimonia come lo scrittore stesse allora approfondendo lo studio della filosofia di S. Tommaso²¹¹.

Ci è giunto ben poco materiale olografo per entrambi i notebook; i manoscritti oggi disponibili consistono solamente in due documenti conservati presso la Yale University. La documentazione del «Paris notebook» è composta da un unico foglio, scritto sul recto e sul verso, contrassegnato Yale I.I:1 e I.I:1v. Del «Pola notebook» sono disponibili testimonianze ancora più lacunose; del taccuino, infatti, è stato rinvenuto solo un breve frammento, oggi in Yale I.I:2²¹². I manoscritti di entrambi i notebooks sono annotati fittamente, in calligrafia accurata e con caratteri molto piccoli; ciascuna annotazione porta in calce la firma «James A Joyce» o le iniziali «JAJ» seguite da indicazioni di luogo e data.

Materiale aggiuntivo dei «Paris» e «Pola» notebooks è disponibile attraverso la testimonianza di Herbert Gorman, che in *James Joyce* ha inserito la trascrizione di entrambi i documenti; i testi riportati da Gorman sono molto più estesi di quelli che

²¹⁰ Per informazioni sull'acquisizione della National Library si veda M. Groden, *The National Library of Ireland's New Joyce Manuscripts: An Outline and Archive Comparisons*, «Joyce Studies Annual», 14, 2003 (pubblicato nel maggio 2004), pp. 5-17; M. Groden, *The National Library of Ireland's New Joyce Manuscripts: A Narrative and Document Summaries*, «Journal of Modern Literature», 26, 1, 2002 (pubblicato nel marzo 2004), pp.1-16, ed infine *The National Library of Ireland's New Joyce Manuscripts: A Statement and Document Descriptions*, «James Joyce Quarterly», 39, 1, 2001 (pubblicato nel febbraio 2003), pp. 29-51.

²¹¹ Cfr. H.M. Block, *The Critical Theory of James Joyce*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 8, 3, 1950, pp. 177-8; oltre all'analisi dei saggi giovanili di Joyce, l'opera di Block contiene anche brevi considerazioni sulle teorie esposte nei notebooks. Si veda anche R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp. 52, 80.

²¹² Questo materiale è riprodotto all'interno di: M. Groden et al. (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., vol 7; ho consultato tutti i manoscritti attraverso i facsimile qui contenuti.

ci sono giunti attraverso gli olografi di Joyce²¹³. In particolare, il manoscritto del «Pola notebook» disponibile in Yale I.I:2 contiene solamente un breve frammento riguardante la filosofia di S. Tommaso; le annotazioni riportate da Gorman includono, invece, tre «brani filosofici», seguiti da varie annotazioni, ovvero brevi porzioni di testo e singole parole, che Scholes e Kain così descrivono:

Gorman called these fragmentary notes a «selection» from the [Pola] notebook — how complete we cannot tell. But the notes he printed were separated into five groups, perhaps representing five pages of manuscript. The first group includes a number of phrases Joyce associated with Yeats and his circle. The second seems mainly made up of reminders of actual incidents and bits of local color, many copied from Stanislaus Joyce's Dublin diary [...]. The third, on J.F. Byrne, is made up almost exclusively of materials from the Dublin diary. The fourth, labelled «Dubliners» but hard to trace in the stories, is a mixture of quotations, figurative speech, and idiomatic expressions, some of which were used in *Ulysses*. The fifth group is composed of three witty and outrageous sayings destined for S.D. (Stephen) who is twitted about one of them by John Eglinton in *Ulysses*²¹⁴.

Scholes e Kain non propongono le trascrizioni dei manoscritti disponibili, ma solamente le testimonianze pubblicate sulla biografia di Gorman²¹⁵. Tuttavia, per fornire la documentazione completa di un'opera non è sufficiente proporre il testo più esteso a disposizione; l'opera di Gorman riporta un maggior numero di annotazioni rispetto ai manoscritti in Yale, ma è una fonte indiretta. I testi olografi dell'autore, per quanto lacunosi, rappresentano l'unica testimonianza diretta disponibile dei notebooks, e non possono essere trascurati in un'analisi filologica. Omettendo la trascrizione dei manoscritti disponibili, inoltre, in *The Workshop of Daedalus* non è evidenziata un'importante discrepanza: da un confronto tra gli appunti olografi di Joyce e le annotazioni riportate da Gorman emergono divergenze significative nei testi sia del «Paris» che del «Pola notebook», che finora non sono state sottolineate. Se, da un lato, è possibile che Gorman abbia involontariamente inserito alcune modifiche nel trascrivere il materiale, d'altra parte, le diverse letture potrebbero indicare l'esistenza di più stesure dei due notebooks. Quest'ultima ipotesi è avvalorata da alcuni interventi sul testo che Joyce apporta al «Paris notebook»:

Desire, therefore, can only be excited in us by a comedy (a work of comic art) [...]²¹⁶.

Desire, therefore, can ~~only~~ be excited in us only by a work of comic art [...]²¹⁷.

²¹³ H. Gorman, *James Joyce*, Farrar & Rinehart, New York, 1939, pp. 133-8.

²¹⁴ R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., p. 80.

²¹⁵ Ivi, pp. 81-91.

²¹⁶ Trascrizione di Gorman. Il testo è riportato in R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., p. 53.

²¹⁷ Olografo in Yale I.I:1. La dislocazione di «only» è una modifica inserita in corso di scrittura; il termine, dopo essere stato cancellato, è introdotto nel rigo senza segni d'inserimento.

In Yale I.I:1, «only» è dislocato più avanti nel testo, in corso di scrittura; è adottata la lettura «a work of comic art», che nel testo riportato da Gorman è inserita tra parentesi, apparentemente quale alternativa a «comedy». Le modifiche in Yale I.I:1 sembrano apportate a partire dal testo trascritto da Gorman; a mio parere, quindi, l'olografo può costituire una stesura più tarda dello stesso materiale.

Scholes e Kain evidenziano già connessioni lessicali e tematiche tra i notebooks e *Stephen Hero*, *Dubliners*, *Portrait* e *Ulysses*, includendo i riferimenti all'interno delle trascrizioni²¹⁸. Non intendo, quindi, specificare qui tutte le relazioni testuali che legano tra loro queste opere; vale la pena evidenziare, però, che mentre il materiale del «Paris notebook» sembra rielaborato esclusivamente in *Stephen Hero* e *Portrait*, le annotazioni 'frammentarie' del «Pola notebook» riportate da Gorman appaiono anche in *Dubliners* e *Ulysses*²¹⁹.

Alcuni brani dei notebooks riguardanti riflessioni sul pensiero di Aristotele e S. Tommaso sono inseriti, spesso *verbatim*, in *Stephen Hero* e, successivamente, compaiono ampiamente modificate in *Portrait*. Non vi sono elementi sufficienti per stabilire se il «Paris» ed il «Pola notebook» possano costituire una fonte diretta di materiale anche per *Portrait*, o se vi siano rielaborati solamente attraverso la 'mediazione' di *Stephen Hero*. I confronti fra testi forniscono scarse indicazioni in proposito, proprio perchè gli appunti sono generalmente riportati in *Stephen Hero* quasi alla lettera. Anche quando Joyce apporta modifiche al testo, non emergono elementi testuali determinanti per stabilire con certezza su quale fonte lo scrittore si sia basato nella composizione di *Portrait*²²⁰.

Il «Paris notebook» contiene appunti riguardanti principi tomistici e aristotelici; l'arte è qui suddivisa in tre categorie, corrispondenti a diverse forme di rappresentazione «the lyrical, the epical and the dramatic» (Yale I.I:1v). Tale distinzione compare nel capitolo XVIII di *Stephen Hero* (SH 77) e nell'ultima sezione di *Portrait* (P 231-2).

Nel «Pola notebook», parte delle annotazioni riguardano la concezione del buono e del bello in S. Tommaso²²¹; seguono riflessioni sulle tre fasi di apprendimento estetico, introdotte dal titolo «The Act of Apprehension»²²². Stephen espone le proprie interpretazioni di tali concetti nel capitolo XXII di *Stephen Hero* (SH 171) e nel capitolo V di *Portrait* (P 229-31).

Alcune delle teorie estetiche illustrate nel «Paris notebook» appaiono già tratteggiate in alcuni saggi giovanili di Joyce: in *Ecce Homo* (1899) e *Drama and Life* (1900), ad esempio, è discussa la forma di rappresentazione drammatica. Inoltre, nel

²¹⁸ Cfr. R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp. 52-5, 80-91.

²¹⁹ Ivi, pp. 80-91.

²²⁰ Si veda, ad esempio, il brano « Truth is desired by intellectual appetite which is appeased by the most satisfying relations of the intelligible; beauty is desired by the esthetic appetite which is appeased by the most satisfying relations of the sensible» (Yale I.I-2), che compare rielaborato sia in *Stephen Hero* (SH 171), sia in *Portrait* (P 225).

²²¹ Le annotazioni ci sono giunte solo in parte, in Yale I.I:2; più materiale è riportato in H. Gorman, *James Joyce*, cit., pp. 133-8 e trascritto in R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp. 81-2.

²²² Questa parte degli appunti è disponibile solamente attraverso le trascrizioni; Cfr. H. Gorman, *James Joyce*, cit., pp. 133-8 e R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp. 82-3.

«Paris notebook» emerge una concezione dell'arte come puro piacere estetico, ovvero come «the human disposition of sensible or intelligible matter for an aesthetic end»²²³; questa idea sembra prendere forma già in *Drama and life* (1900) e in *The Day of the Rabblement* (1901), dove Joyce condanna l'asservimento dell'arte rispettivamente alla morale religiosa e al nazionalismo politico²²⁴.

Le relazioni con i saggi giovanili fanno pensare che le teorie estetiche espone nei notebooks fossero condivise da Joyce, e non costituissero solo materiale finalizzato ad una successiva rielaborazione nei romanzi. A tale proposito, Schiralli avanza un'ipotesi:

[...] the manner in which [the notes] were recorded, i.e. formal, usually signed «James A. Joyce», and dated, lends support to the thesis that the aesthetic theory enjoyed an independent existence²²⁵.

In realtà, non siamo in grado di stabilire in che misura le annotazioni nel «Paris» e «Pola notebook» fossero frutto di personali riflessioni filosofiche. A mio parere, è probabile che il «Pola notebook», redatto nel corso della composizione di *Stephen Hero*, sia stato concepito sin dall'inizio come materiale precompositivo per il romanzo, mentre permangono maggiori incertezze per quanto riguarda le funzioni del «Paris notebook».

Gli elementi a disposizione fanno pensare ad una duplice natura, privata e 'letteraria', del «Paris notebook». Questo documento è stato composto nel 1902-3, ma sembra essere divenuto materiale pre-compositivo solamente dopo 'l'abbandono' di «A Portrait of the Artist», nel gennaio 1904. Infatti, sebbene nel racconto sia esposta la teoria estetica del protagonista, non sono individuabili connessioni con gli appunti del taccuino. Joyce, quindi, prese in considerazione il materiale del «Paris notebook» per l'inclusione nelle proprie opere solamente in seguito, durante la stesura di *Stephen Hero*. Mi pare plausibile che, in un primo momento, Joyce abbia annotato osservazioni emerse nel corso delle proprie ricerche filosofiche, senza progettarne una successiva rielaborazione in altri testi; la funzione del «Paris notebook» avrebbe subito un mutamento solo in un secondo tempo.

Lernout e Landuyt, in un saggio dedicato soprattutto al dossier genetico di *Finnegans Wake*, osservano che lo studio di notebooks pre-compositivi delle opere di Joyce rivela come lo scrittore «acquired the apparent erudition that went into his novels from secondary and even tertiary sources»²²⁶. Gli studiosi offrono vari esempi in cui le citazioni di opere filosofiche e letterarie all'interno dei testi di Joyce appaiono tratte non dalle fonti primarie, ma da letteratura secondaria; richiamando

²²³ Anche questa annotazione è testimoniata solamente attraverso le trascrizioni. Cfr. H. Gorman, *James Joyce*, cit., pp. 133-8 e R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., p. 55.

²²⁴ Cfr. H. M. Block, *The Critical Theory of James Joyce*, cit., p. 178; lo studioso non evidenzia questo collegamento, ma sottolinea «the measure of Joyce's effort to accommodate his earlier training to critical canons implicit in contemporary literature» (*Ibidem*).

²²⁵ M. Schiralli, *Art and the Joycean Artist*, cit., p. 42.

²²⁶ I. Landuyt e G. Lernout, *Joyce's Sources: «Les grands fleuves historiques», «Joyce Studies Annual »*, 6, 1995, p. 103.

The Aesthetics of James Joyce di Jacques Aubert²²⁷, inoltre, dimostrano che anche la conoscenza di Stephen è ‘second-hand’. Joyce sembra aver costruito la teoria estetica derivata da S. Tommaso d’Aquino basandosi non su di uno studio della *Summa Theologica*, ma sull’opera *A History of Aesthetic* (1892) di Bernard Bosanquet²²⁸.

La scelta di rivolgersi alla letteratura secondaria potrebbe essere determinata da ragioni pratiche, come l’impossibilità di consultare il testo primario. Tuttavia, a mio parere, è possibile che Joyce trovasse particolari motivi d’interesse in alcune prospettive critiche sul pensiero tomistico. Concordo, infatti, con un’osservazione di Scholes e Kain, che vedono nella ricerca filosofica di Joyce uno studio non sistematico:

Joyce’s practice with Aristotle and Aquinas was not to work out their theories but to borrow single phrases which caught his fancy and work out his own interpretations of the possibilities inherent in those phrases²²⁹.

Almeno nel caso del «Pola notebook», vi sono elementi per ipotizzare che la scelta di consultare la letteratura secondaria si basasse su progetti specifici, e non fosse determinata dalle circostanze. Schiralli, infatti, evidenzia come alcune delle definizioni derivate da S. Tommaso che appaiono nel «Pola notebook», in *Stephen Hero* ed in *Portrait* mostrino discrepanze con la concezione tomistica vera e propria²³⁰. Uno degli esempi menzionati dallo studioso riguarda l’esposizione delle successive tappe dell’*act of apprehension*, che caratterizza l’estetica del protagonista sia in *Stephen Hero*, sia in *Portrait*. In *Stephen Hero*, il protagonista afferma²³¹:

[...] For a long time I couldn’t make out what Aquinas meant. He uses a figurative word (a very unusual thing for him) but I have solved it. *Claritas* is *quidditas*. After the analysis which discovers the second quality the mind makes the only logically possible synthesis and discovers the third quality. This is the moment which I call epiphany. First we recognize that the object is one integral thing, then we recognize that it is an organized composite structure, a thing in fact: finally, when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognize that it is that thing which it is (SH 213).

Schiralli osserva che «quiddity [...] cannot tell us what makes “that thing which it is [...]”, as Joyce wants it to tell us»²³²; la concezione di S. Tommaso manca del

²²⁷ J. Aubert, *The Aesthetics of James Joyce*, The Johns Hopkins U.P., Baltimore, 1992.

²²⁸ Cfr. Ivi, p. 107.

²²⁹ R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., p. 52.

²³⁰ M. Schiralli, *Art and the Joycean Artist*, cit., pp. 43-6.

²³¹ Schiralli cita il corrispondente passaggio di *Portrait*, ovvero: «I understand it so. When you have apprehended that basket as one thing and have then analysed it according to its form and apprehended it as a thing you make the only synthesis which is logically and esthetically permissible. You see that it is that thing which it is and no other thing. The radiance of which he speaks in the scholastic quidditas, the whatness of a thing. This supreme quality is felt by the artist when the esthetic image is first conceived in his imagination. The mind in that mysterious instant Shelley likened beautifully to a fading coal» (P 230-1).

²³² M. Schiralli, *Art and the Joycean Artist*, cit., p. 45.

principio di individuazione che Joyce vi attribuisce. Tale principio, però, sembra una componente fondamentale nell'esposizione del concetto di «epifania»; il brano sopra menzionato, infatti, prosegue:

Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany (SH 213).

Mi sembra possibile, a questo punto, avanzare un'ipotesi: Joyce era forse interessato a fornire una spiegazione teorica dell'epifania nel romanzo e, a tale scopo, avrebbe tratto dalla letteratura secondaria le interpretazioni degli scritti di S. Tommaso che meglio si adattavano alla propria concezione, annotandole sul «Pola notebook». Infatti, anche il personaggio di Stephen «began to explore the language for himself and to choose [...] the words and phrases most amenable to his theory» (SH 26)²³³.

Lernout avanza una teoria degna d'interesse a proposito della consultazione di fonti indirette: la 'conoscenza approssimativa' di Stephen potrebbe essere intenzionale e mirata a gettare uno sguardo ironico sul personaggio²³⁴. L'argomentazione dello studioso è in parte basata su un'annotazione del notebook Buffalo VI.B.10, in cui Joyce rivela la cultura superficiale di Stephen: «discussing Aden war SD [Stephen Dedalus] said that he had read Motley's Rise of Dutch Republic (had read title)»²³⁵.

La tesi di Lernout suggerisce parimenti l'idea di un uso 'strumentale' della letteratura secondaria nel «Pola notebook», che, alla luce degli elementi emersi dall'analisi, condivido pienamente. È possibile che Joyce non avesse tratto annotazioni dai testi primari poiché le interpretazioni degli studiosi si mostravano più confacenti alla teoria estetica di Stephen che pianificava di inserire in *Stephen Hero*.

2. Notebook MS 36,639/2/A (I.ii)

Il notebook MS 36,639/2/A (I.ii) non è ancora stato oggetto di analisi approfondite, da un lato per il ritrovamento relativamente recente del materiale (2002) e, dall'altro, per le restrizioni imposte dai diritti d'autore, che ne rendono complessa la trattazione²³⁶. Di seguito, non mi sarà possibile menzionare esempi esplicativi;

²³³ Vorrei sottolineare che anche in «A Portrait of the Artist» il protagonista esprime una propria teoria estetica; è quindi verosimile che Joyce pianificasse di introdurre le teorie di Stephen anche in *Stephen Hero*.

²³⁴ G. Lernout, testo dell'intervento *Joyce as a Reader* presentato presso la «James Joyce Summer School», Dublino, 1996 (dattiloscritto).

²³⁵ Il notebook menzionato da Lernout è riprodotto in M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive, Finnegans Wake: A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9-VII.B.12*, Garland, New York, London, 1978, vol. 31.

²³⁶ Si vedano le informazioni sul copyright delle opere di Joyce inserite nel sito web della «International James Joyce Foundation», in particolare: M. Groden, P. Saint-Amour, C., Shloss, R., Spoo, *James Joyce:*

sebbene nell'analisi del notebook non saranno inseriti riferimenti al testo, vorrei sottolineare che le considerazioni qui avanzate sono circostanziate da uno scrupoloso lavoro di collazione, che, per i motivi summenzionati, può essere reso noto solo in piccola parte.

I fogli 37 e 38 del notebook MS 36,639/2/A (I.ii) contengono 50 annotazioni, costituite da brevi porzioni di testo, o da singole parole, esplicitamente destinate alla composizione di *Stephen Hero*. Molti di questi appunti mostrano collegamenti con *Stephen Hero* e con altri documenti del dossier genetico. Trentuno delle cinquanta annotazioni menzionate coincidono con porzioni di testo del «Pola notebook» riportate in *James Joyce* di Gorman, che sono trascritte tra le «fragmentary notes» del «Group 2» in *The Workshop of Daedalus*²³⁷. Tra i due notebooks è possibile rilevare anche considerevoli analogie nell'ordine in cui sono inserite le porzioni di testo.

In MS 36,639/2/A (I.ii), un gruppo di sette annotazioni interrompe la stessa sequenza degli appunti del «Pola notebook», suddividendola in due parti. Questi sette brani compaiono anche nel quaderno di Mabel, tra le note pre-compositive per *Stephen Hero*: sono riportati quasi nello stesso ordine all'interno della sezione «for “University College?”» (II.A.19).

Delle rimanenti dodici porzioni di testo contenute in MS 36,639/2/A (I.ii), sette non presentano alcuna connessione con opere di Joyce, o con la documentazione disponibile; due appaiono molto ravvicinate nel testo di *Stephen Hero* («that football chap in the knickerbockers», SH 216, «However with the help of God and His Holy Mother I'll write to Mullingar», SH 216), un'annotazione presenta connessioni con *Portrait* («The dear knows you might try to be in time for your lectures», P 188) ed una con *Ulysses* («both of them being e.d. ed», U 704:22). Infine, è rilevabile una corrispondenza con «A Portrait of the Artist» («He lumped the emancipates together – Venomous Butter», Buffalo II.A.8); si tratta del primo caso in cui è possibile evidenziare relazioni tra appunti pre-compositivi e il racconto. Il foglio 38 di MS 36,639/2/A (I.ii) si chiude con una strofa tratta dalla canzone tradizionale irlandese «The Braes of Mar»²³⁸.

L'esatta entità delle già numerose relazioni di MS 36,639/2/A (I.ii) con altri documenti pre-compositivi del dossier non può essere valutata, poiché parte dei testi disponibili sono incompleti: ad esempio, le porzioni di testo del «Pola notebook» riportate da Gorman rappresentano solamente «a selection» dell'intero materiale²³⁹. Non è facile, inoltre, ricostruire una linea cronologica certa in tutta la documentazione pre-compositiva, per stabilire quale sia la fonte originaria del materiale; tuttavia, di seguito intendo avanzare alcune ipotesi sulla probabile data di composizione delle pagine 37 e 38 di MS 36,639/2/A (I.ii).

Copyright, Fair Use, and Permissions FAQ, «The International James Joyce Foundation» <<http://english.osu.edu/research/organizations/ijjf/copyrightfaqs.cfm>> (10/08/08).

²³⁷ H. Gorman, *James Joyce*, cit., pp. 133-8; R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp. 85-8.

²³⁸ L'origine della canzone è forse scozzese; tuttavia, era molto popolare nell'Irlanda dell'ovest perché associata alla danza chiamata «the Fling». Cfr. M. Tubridy (a cura di), *Irish Traditional Music*, Craobh Naithi Branch of Comhaltas Ceoltóirí Éireann, Dublin, 1999, vol. 1, p. 12.

²³⁹ Cfr. R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., p. 80.

In base al contenuto, Groden ha avanzato l'ipotesi che il notebook (nella sua totalità) sia stato redatto tra il 1903 ed il 1904. Per quanto riguarda i due fogli in questione, Joyce segnala esplicitamente che le annotazioni sono destinate all'inclusione in *Stephen Hero*: ciò indica che durante la stesura degli appunti, lo scrittore aveva almeno già pianificato la redazione del romanzo. Sulla base delle testimonianze disponibili riguardo al 'concepimento' di *Stephen Hero*, si deduce che le annotazioni contenute nelle pagine 37 e 38 di MS 36,639/2/A (I.ii) non possono essere datate in un periodo precedente al 2 febbraio 1904²⁴⁰.

La stesura di MS 36,639/2/A (I.ii) si potrebbe collocare tra «A Portrait of the Artist» e *Stephen Hero*; la connessione testuale tra il racconto ed il notebook indica che Joyce intendeva inserire una porzione di testo di «A Portrait of the Artist» in una stesura successiva, sebbene nessuna parte di «He lumped the emancipates together – Venomous Butter» (Buffalo II.A.8) compaia nella documentazione disponibile.

Joyce modifica una delle annotazioni presenti nel notebook MS 36,639/2/A (I.ii) attraverso un procedimento di sostituzione, inserendo il nuovo vocabolo in interlinea. La lettura più tarda di tale porzione di testo, che non può essere qui menzionata, corrisponde ad uno degli appunti presenti nel «Pola notebook». Ritengo, quindi, che la stesura dei fogli 37 e 38 del manoscritto MS 36,639/2/A (I.ii) si collochi temporalmente in un periodo antecedente alla redazione del «Pola notebook». In quest'ultimo documento, le annotazioni filosofiche sono datate dall'autore dal 7 al 16 novembre 1904; è probabile, quindi, che la redazione degli appunti su *Stephen Hero* in MS 36,639/2/A (I.ii) sia datata tra l'inizio dei mesi di febbraio e novembre del 1904.

Non è possibile, invece, stabilire se gli appunti sul quaderno di Mabel precedano o seguano cronologicamente i fogli 37 e 38 di MS 36,639/2/A (I.ii); in quest'ultimo documento, un'annotazione appare più esplicita rispetto alle note per lo «University College», poiché è presente un termine aggiuntivo che ne chiarisce il significato; tuttavia, tale elemento non si dimostra indicativo per stabilire una successione temporale.

Il testo nei fogli 37 e 38 di MS 36,639/2/A (I.ii) presenta una sola modifica, la già menzionata sostituzione di un termine; tuttavia, parte delle annotazioni sono cancellate con tratti orizzontali. Come si è visto, tale procedura nei manoscritti di Joyce indica solitamente una rilettura del testo e un successivo impiego del materiale in altre opere. In questo caso, le cancellature potrebbero indicare che le annotazioni siano state inserite nel «Pola notebook»; non tutte le porzioni di testo collegate al «Pola notebook», però, appaiono barrate in MS 36,639/2/A (I.ii). Anche due degli appunti presenti nel quaderno di Mabel sono cancellati; l'assenza di sistematicità nel procedimento di rilettura impedisce, comunque, di avanzare ipotesi circostanziate in proposito.

In ogni caso, la presenza di annotazioni analoghe su più documenti mostra che Joyce preparava varie stesure dei propri appunti pre-compositivi e li trascriveva spesso con piccole variazioni nella loro sequenza. Probabilmente questa procedura permetteva all'autore di stabilire di volta in volta rapporti differenti tra le idee da sviluppare nei romanzi; riorganizzando il materiale per la stesura, Joyce creava collegamenti molteplici tra gli argomenti da trattare, valutando varie possibilità del testo prima ancora di redigerlo.

²⁴⁰ Per la cronologia della composizione di *Stephen Hero*, si veda il Capitolo 2 del presente studio.

Capitolo 6

Stephen Hero

1. Il manoscritto di *Stephen Hero*

Il manoscritto di *Stephen Hero*, come già menzionato, è conservato in tre diverse istituzioni: Harvard, Yale and Cornell²⁴¹. A Harvard, con i fogli 519-902 di *Stephen Hero* è conservato un ulteriore foglio, rinvenuto unitamente alla documentazione del romanzo²⁴². Il documento in questione contiene delle *liturgical notes*, annotazioni riguardanti le tradizioni religiose del periodo pasquale. Sulla sinistra del foglio sono segnate e sottolineate quattro porzioni di testo, «Tenebrae», «Maundy Thursday», «Good Friday», «Holy Saturday», seguite da appunti sul lato destro della pagina, tutti di carattere religioso.

Questi appunti sembrano connessi in parte a *Stephen Hero*, in parte a *Portrait*. Nel capitolo XIX di *Stephen Hero*, ambientato nel periodo pasquale, Stephen e Cranly discutono di varie funzioni religiose, menzionando «Tenebrae» (SH 116), «Good Friday» (SH 116 e 117) e «Holy Saturday» (SH 117). «Maundy Thursday» compare, invece, nel capitolo V di *Portrait* (P 227), quando Stephen discute la propria teoria estetica con l'amico Lynch; le altre festività non vi sono menzionate. I brani di *Stephen Hero* e *Portrait* collegati al 'manoscritto liturgico' presentano alcune affinità: in entrambi gli episodi, Stephen canta parte di un inno religioso, facendo apprezzare le proprie qualità vocali (SH 116, P 227-8).

Non è possibile stabilire con certezza se il 'manoscritto liturgico' sia stato redatto in vista della stesura di *Stephen Hero* o successivamente, nel corso della elaborazione di *Portrait*. Il fatto che «Maundy Thursday» compaia solo nel testo più tardo sembra indicare che Joyce, basandosi in parte su *Stephen Hero*, abbia raccolto annotazioni religiose per l'inserimento in *Portrait*, reimpiegandone poi solamente una piccola parte. Non esistono, tuttavia, elementi sufficienti a sostegno di questa ipotesi e la datazione del 'manoscritto liturgico' rimane problematica.

²⁴¹ Cfr. Capitolo 2 del presente studio. Mi è stato possibile analizzare tutto il materiale attraverso i facsimile dei manoscritti raccolti e riprodotti in *The James Joyce Archive*, dove i documenti sono fotografati in bianco e nero, ordinati per numero di pagina e introdotti da una prefazione di Hans Walter Gabler: M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., 1978, vol. 8.

²⁴² Il manoscritto è riprodotto anche nella edizione di Spencer: J. Joyce, *Stephen Hero*, cit., (1963), p. 23.

Hans Walter Gabler fornisce una breve descrizione del manoscritto di *Stephen Hero* ed alcune informazioni sulla numerazione delle pagine:

The extant manuscript pages of *Stephen Hero*, uniformly identical in size – approximately 8 ¼ x 6 ¾ inches – with those of the later *Portrait* holograph, and consecutively numbered on their versos, collate as follows: 477-506, 519-523, 526-732, 734, 736-765, 765a-766, 777-902. The lacunae 507-518 and 524-525 are real, while the absent numbers 733, 735, and 767-776 represent misnumberings with no corresponding lack of text²⁴³.

I fogli sono scritti fittamente; il margine sinistro, molto regolare, è riservato a modifiche o commenti. La calligrafia è chiaramente leggibile e accurata, tanto da far pensare che il manoscritto non costituisca una prima stesura, ma una trascrizione da un altro documento. Nel testo sono presenti alcune modifiche, ma gli interventi di revisione coinvolgono raramente più di un solo termine, come se si trattasse di sviste nel corso della copiatura, o di una fase avanzata di rilettura del testo.

La numerazione delle pagine è segnata sul verso dei fogli, al centro, in cifre molto grandi. In alcuni casi Joyce contrassegna i fogli in modo discontinuo: ad esempio, i fogli 534 e 872 sono stati rinumerati ed esiste sia una pagina «765» sia una «765 a», presumibilmente per preservare la successione di due pagine successive per le quali era stata adottata la stessa numerazione.

Il corpo del testo è redatto in inchiostro, ma sono presenti annotazioni e segni in matita, in pastello rosso e blu²⁴⁴. La prima sezione disponibile del romanzo (fogli 477-506) contiene solo una nota in blu (foglio 477), tutte le altre annotazioni e modifiche sono inserite a matita, o in inchiostro. Nella seconda sezione del manoscritto (fogli 519-902) le modifiche in inchiostro sono meno diffuse, mentre è ampiamente usato il colore. Pastello rosso e blu sono qui impiegati secondo cinque distinte procedure:

1. Uno o più termini sono sottolineati. Immediatamente sotto ad alcune parole sono tracciati tratti molto rapidi, quasi obliqui, inclinati verso l'alto o il basso. Tali segni interessano solo una porzione molto limitata di testo.
2. Una o più linee oblique barrano porzioni di testo più o meno ampie. Le linee sono rapidamente tracciate attraverso la pagina, spesso disegnano delle curve: non sembrano generalmente comprendere alcuna unità testuale definita.
3. Una o più linee verticali sono tracciate lungo il margine sinistro del foglio. In questo caso, le linee non attraversano direttamente il testo, ma ne marcano parti generalmente ampie.
4. Una o più linee verticali sono tracciate sul testo. Anche in questo caso è difficile stabilire con precisione quale porzione di testo sia interessata. Come per le linee

²⁴³ H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol. 8, p. ix.

²⁴⁴ Tutte le informazioni riguardanti uso di materiali e colori sul manoscritto di *Stephen Hero* sono tratte dalle note a piè di pagina della trascrizione del romanzo (J. Joyce, *Stephen Hero*, cit., 1963) e da H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol. 8, *passim*.

oblique, in genere i segni sono tracciati molto rapidamente e non sembrano marcare un'unità testuale specifica.

5. Sono segnate annotazioni e modifiche. Frasi o singole parole sono annotate sul margine, oppure sovrascritte al testo; soprattutto in quest'ultimo caso, i caratteri sono molto grandi, sebbene le note in colore presentino tutte una calligrafia più ampia rispetto al corpo del testo.

Le cancellazioni in colore, come si è visto, sono generalmente apportate in fase di rilettura; di solito, barrando un brano, Joyce ne segnala l'avvenuto inserimento all'interno di una stesura successiva²⁴⁵. L'uso del colore nelle cancellazioni e nelle annotazioni è comunemente riconosciuto dalla critica come segnale di rielaborazione 'esterna'; nel riprendere in considerazione un testo per l'inserimento in un'altra opera, Joyce si serviva generalmente di pastelli colorati o matita. Sembra che non vi sia alcun metodo specifico sotteso all'uso dei pastelli, in altre parole, non è chiaro se a colori diversi corrispondessero anche funzioni diverse del testo segnato; nessuna ipotesi in proposito sembra trovare pieno riscontro nei manoscritti.

Solo alcuni brani di *Stephen Hero* segnati in colore appaiono successivamente inseriti in *Portrait*; in pochi casi le porzioni di testo sono rielaborate in *Ulysses*, mentre minori connessioni si possono riscontrare con *Dubliners*²⁴⁶. I fogli 519-902 del manoscritto presentano in tutto 143 segni in rosso o blu; trentacinque porzioni di testo marcate in colore presentano relazioni con *Portrait*, quindi circa il 25%, mentre sette sono connesse con *Ulysses*, vale a dire il 5%. Tuttavia, più del 65% del testo segnato non mostra connessioni con altre opere di Joyce.

Non essendo disponibile quasi nessun documento esteso attribuibile ad una stesura intermedia tra *Stephen Hero* e la bella copia di *Portrait* oggi custodita a Dublino²⁴⁷, non si può stabilire quanto del materiale marcato in colore sul manoscritto di *Stephen Hero* sia stato effettivamente reimpiegato in fasi di riscrittura successive: è possibile che Joyce abbia apportato ulteriori modifiche al testo nel 'percorso' compositivo tra i due romanzi. I brani di *Stephen Hero* (fogli 712-3, 874) che compaiono nel «Trieste notebook» (Cornell 25:1-4), suggeriscono che il romanzo sia stato rielaborato anche 'indirettamente' in *Portrait*, attraverso stesure intermedie, oggi perdute.

²⁴⁵ Cfr. Capitolo 2 del presente studio, nota 8.

²⁴⁶ Sono connesse con *Portrait* le porzioni di testo segnate nei fogli manoscritti di *Stephen Hero* numerati: 519 (P192, 208), 527 «a garner of» (P 191), 530 (P 203, 210 e 216), 240 «He doubled...» (P 232), 542 «Tell us...» (P 200), 550 (P190), 555 «Henrik Ibsen» (P 190), 562 «by his Christian name...» (P 238), 563 «Jesus...» (P 239), 566 «about to trust him» (P 238), 567 «She said...» (P 219), 575 (P 215), 612 (P 227 e 232), 613 (P 227), 625 (P 83), 636 (P 221), 664 «a few minutes» (P 211), 674 «to a weaker...» (P 127), 692 (P 262), 712 (P 218), 713 «a shock» (P 80) e «He execrated in yellow» (P 221), 720 (P 267), 759 (P 111), 760 (P 105), 762 (P 242 e 183), 807 (P 253), 867 (P 259), 874 (P 268) e 891 (P 88). Le connessioni con *Ulysses* sono riscontrabili nel testo segnato nei fogli: 562 (U 828:6-7), 601 «hampered by the sitting posture» (U 718:17-8) e «Dolphin's Barn» (U 492: 2-5), 655 (U 166:22-3), 677 (U 619:16), 778 (U 127:14-7), e 818 (U 730:13-4). Le porzioni di testo segnate che compaiono anche in *Dubliners* si trovano nei fogli: 743 (J. Joyce, *Dubliners*, Penguin, Harmondsworth, 1996, p. 59, «Two Gallants»), 896 (p. 54-5 «Two Gallants»), 899 (p. 191, «Grace») e 901 (p. 77, «A Little Cloud»).

²⁴⁷ Il frammento «Late Portrait», in BL49975, comprende solamente quattro fogli di testo inedito. Si veda il Capitolo 7, paragrafo 3 del presente studio.

Alcuni termini sottolineati in colore nel manoscritto di *Stephen Hero* sembrano assumere una funzione analoga alle annotazioni che Joyce era solito redigere prima della fase compositiva di ogni opera: una sola parola poteva indicare l'idea per l'elaborazione di un'intera scena o di un episodio²⁴⁸. Porzioni di testo quali «matters artistic» (foglio 659) o «shackles of the Church» (foglio 584), a mio parere, potrebbero alludere a tematiche da sviluppare all'interno di *Portrait*, più che costituire specifici elementi lessicali da reintrodurre nel testo. Ad esempio, sebbene le porzioni di testo «Isolation is the first principle of artistic economy» (foglio 540) e «adopt different lines of life» (foglio 665) non compaiano nel testo pubblicato, riguardano elementi centrali nello sviluppo interiore del protagonista, come dimostra anche la seguente affermazione di Stephen:

I will tell you what I will do and what I will not do. I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile and cunning (P 268-9).

La prima pagina disponibile del manoscritto di *Stephen Hero* (foglio 477) si apre con la rielaborazione dell'epifania in Cornell 17.40.1 («The spell of arms and voices [...]»); su questo brano, Joyce annota le parole «Departure for Paris». È già noto il collegamento tra gli appunti nel foglio 477 e *Portrait*: la stessa epifania compare qui in chiusura del capitolo V ed è datata 16 aprile nel diario di Stephen (P 275). Nello stesso diario, il 17 aprile, il protagonista annuncia che sta per lasciare Dublino («I go to encounter for the millionth time the reality of experience [...]», P 275-6). L'annotazione «Departure for Paris» sul manoscritto, quindi, ha la funzione di segnalare la dislocazione dell'epifania dall'episodio di Mullingar in *Stephen Hero* al momento della partenza di Stephen in *Portrait*. Similmente a «Departure for Paris» (foglio 477), anche le annotazioni «End of first episode of V» (foglio 538) e «End of Second Episode of V» (foglio 610) presentano delle relazioni con il testo pubblicato; i fogli 538 e 610 di *Stephen Hero* contengono, infatti, materiale rielaborato in *Portrait* nei primi due episodi del capitolo V (P 118-93).

In alcuni casi, la distinzione tra appunti e aggiunte appare dubbia, nonostante la presenza di segnali di inserimento; ad esempio, nel foglio 682 è presente il simbolo «^», ma non c'è alcuna continuità tra l'aggiunta e il testo preesistente. In «If I told them there is no water in the font to symbolise that when Christ has washed us in blood we have no need of other aspersions» (foglio 688), invece, il fatto che l'annotazione presenti l'uso della prima persona singolare fa pensare ad una sorta di commento; tuttavia, il brano è segnato immediatamente sotto al testo, in calce al foglio, come se si trattasse di una sua estensione. Infine, nel foglio 685, «a gentleman butcher» non presenta alcun segnale di inserimento; la coerenza di contenuti con il

²⁴⁸ Tale procedura nel processo creativo è segnalata per *Ulysses* da Frank Budgen: F. Budgen, *James Joyce and the Making of «Ulysses»* (ed. orig. 1934), Oxford U.P., Oxford, 1989, mentre in *Finnegans Wake* è testimoniato dai numerosi *notebooks* di annotazioni riprodotte in M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., voll. 28-31.

testo di *Stephen Hero* può suggerire, però, che si tratti un'aggiunta: l'annotazione compare a fianco del brano in cui Cranly espone il progetto di aprire una macelleria.

Il fenomeno di eliminazione e successivo reinserimento del testo nei fogli 610-11 necessita di ulteriori chiarimenti, poiché non si tratta di una dislocazione. Le ultime righe del foglio 610 sono barrate, e vi è sovrascritto «End of Second Episode of V»; la parte cancellata è poi riportata sul margine sinistro del foglio 611. Qui, sul margine superiore è annotato nuovamente il numero del capitolo. Come nota anche Gabler, la ripetizione di «XVIII» in 611 ha portato Spencer a introdurre una nuova suddivisione di capitolo e rinumerare ogni sezione della trascrizione; probabilmente egli ha ritenuto che Joyce intendesse qui segnalare l'inizio del diciannovesimo capitolo, scrivendo per errore «XVIII» anziché «XIX»²⁴⁹. Tuttavia, «XVIII» sembra segnato in una fase di rielaborazione successiva alla prima stesura; i caratteri sono piccoli, costretti sul margine esterno dal corpo del testo, che quindi molto probabilmente era già presente sulla pagina.

È possibile avanzare un'ipotesi: Joyce aveva forse rimosso la prima parte del capitolo XVIII, fino al foglio 610, per rielaborarla nella quinta sezione di *Portrait*, come testimonierebbe la nota «End of Second Episode of V». Per mantenere un riferimento al numero del capitolo nel resto del manoscritto avrebbe poi ripetuto «XVIII» in blu nel foglio 611²⁵⁰. Si spiegherebbe così anche l'eliminazione dell'ultimo paragrafo del foglio 610, poi trascritto in 611: riutilizzando pagina 610 come annotazioni per una nuova stesura, Joyce potrebbe averne cancellato la parte che non intendeva inserire in *Portrait*. Per preservare comunque l'integrità del testo preesistente, poi, avrebbe trascritto lo stesso paragrafo sulla pagina successiva, che ancora non stava rielaborando.

Si può notare, infine, che alcune modifiche apportate al testo di *Stephen Hero* presentano una calligrafia diversa da quella di Joyce; è ipotizzabile, quindi, una 'collaborazione' nelle revisioni. La scrittura 'estranea' è particolarmente evidente nella nota «(should be in Irish)», segnata in matita sotto al testo «*Aur revoir*» (foglio 747).

Spencer suggerisce che alcuni appunti siano attribuibili a Stanislaus²⁵¹: tale ipotesi è avvalorata dal fatto che Joyce, solito consigliarsi con il fratello riguardo alle proprie opere, gli aveva inviato alcuni capitoli del romanzo da Trieste (cfr. L II 75). È probabile che nel corso della lettura Stanislaus abbia anche inserito annotazioni, o commenti al testo.

La distinzione tra calligrafie diverse non è sempre facilmente percepibile e, quindi, è possibile trarne solo scarse indicazioni; tuttavia, altri elementi sembrano suggerire interventi 'esterni' sul manoscritto. Nel manoscritto di *Stephen Hero* i microcambiamenti sono apportati sempre nello stesso modo: nei fenomeni di sostituzione, la parola eliminata è barrata con più segni e il nuovo inserimento è annotato in interlinea. Questo 'codice' è variato ogni qualvolta lo spazio in interlinea non sia sufficiente, o se è modificata la prima parola della riga; solo allora Joyce

²⁴⁹ H.W. Gabler, *The Seven Lost Years*, cit., p. 55.

²⁵⁰ Cenni ad una simile ipotesi sono anche riportati da Gabler in Ivi, p. 55.

²⁵¹ J. Joyce, *Stephen Hero*, cit. (1963), p. 155 (nota).

utilizza il margine sinistro, come nei fogli 528 («though»\«that»), 779 («gait»\«gate»), e 734 («Glynn»\«O'Neill»).

Questo *modus operandi* presenta alcune eccezioni significative. In tre casi, la parola da sostituire è sottolineata e non barrata, ed il nuovo termine è inserito nel margine sinistro anziché in interlinea. I tre interventi di questo tipo sono tutti segnati in matita:

1. Foglio 488: sostituzione di «that» con «than»;
2. Foglio 493: sostituzione di «life» con «lives»;
3. Foglio 760: sostituzione di «eyes» con «eye»²⁵².

È difficile stabilire se la calligrafia appartenga a James Joyce, poiché si tratta di minime porzioni di testo. Oltre che dai segnali testuali, queste modifiche sono accomunate da due ulteriori caratteristiche: sono tutte scritte a matita e sembrano riguardare ‘errori autoriali’, sviste grammaticali e sintattiche, o lievi incoerenze, come il riferimento ad entrambi gli occhi dell’orbo Mr. Wilkinson (foglio 760).

Altri tre interventi sul testo presentano caratteristiche analoghe: sono segnati con lo stesso strumento di scrittura e collegate a ‘lapsus’ dell’autore. La nota tra parentesi nel foglio 747, «(should be in Irish)», è scritta sotto al saluto in francese della nazionalista Emma e, quindi, pare inserirsi nella stessa tipologia di modifiche.

Nel foglio 588, inoltre, un’aggiunta in matita presenta un segnale di collocazione insolito: «citizen», soggetto prima mancante della proposizione, è annotato nel margine; al di sotto della parola è presente il segno «x», collegato al testo con una freccia. Il termine «citizen» appare annotato nella calligrafia di Joyce. È possibile ipotizzare, tuttavia, che la croce e la freccia siano state tracciate in un momento diverso, per richiamare l’attenzione sull’assenza di soggetto nella frase: ad esempio, Stanislaus avrebbe potuto così segnalare al fratello l’omissione e, in un secondo momento, Joyce avrebbe provveduto ad inserire «citizen».

Infine, un’altra annotazione presenta caratteristiche interessanti: nell’ultima riga del foglio 534, in corrispondenza di «that fever-fit on holiness», «on» è probabilmente sostituito: «of», infatti, è segnato nel margine inferiore del foglio a matita, seguito da un punto interrogativo. La parola da sostituire non presenta cancellazioni né sottolineature; il punto interrogativo in «of?» sembra segnalare una lettura alternativa da prendere in considerazione, piuttosto che una modifica acquisita.

Sebbene non si possa affermare con certezza che Stanislaus sia intervenuto sul testo, la documentazione esterna al manoscritto di *Stephen Hero* sembra fornire ulteriore sostegno a questa ipotesi. In una lettera al fratello del 7 febbraio 1905, James Joyce scrive: «Again, no old toothless Irishman says “Divil an elephant”: he would say “divil elephant” Nora says “Divil up I’ll get till you come back”. Naif sequence!»

²⁵² In questa pagina altri due termini, «first» e «retired», sono segnati sul margine, ma sostituiscono la prima parola rispettivamente della nona e tredicesima riga, e non vi è altro spazio per l’inserimento; «eyes» non si trova invece accanto al margine ed è disponibile molto spazio per una eventuale annotazione in interlinea.

(L II 79). Nel foglio 488, il testo «divil elephant» è modificato attraverso un'aggiunta: sopra «divil» è annotato a matita «an»²⁵³. Sebbene la lettera non fornisca ulteriori indicazioni riguardo a chi avesse apportato la modifica «divil an elephant», è possibile che Joyce intendesse mettere in discussione una diversa lettura proposta da Stanislaus.

2. Il processo di riscrittura di *Stephen Hero*

Il confronto tra *Stephen Hero* e *Portrait* si rivela particolarmente significativo per l'individuazione dei procedimenti di modifica che caratterizzano l'intero processo creativo. Per comprendere appieno tale processo di riscrittura, è necessario introdurre una premessa fondamentale: va sottolineato che qualsiasi dislocazione, aggiunta, eliminazione o sostituzione si inserisce nel contesto di una più ampia trasformazione, che coinvolge aspetti stilistici e narratologici dei due romanzi²⁵⁴. Vale la pena, quindi, di soffermarsi brevemente su questo macro-fenomeno, per sottolineare la base comune sottesa a tutte le mutazioni testuali.

Stephen Hero fu definito dallo stesso Joyce «a schoolboy's production»²⁵⁵, ed è comunemente considerato un testo 'spontaneo', di 'immediato impatto'²⁵⁶, in cui «characters and incidents had proliferated»²⁵⁷; la parte disponibile, infatti, è molto estesa e ricca di dettagli descrittivi. La narrazione procede attraverso una successione di episodi tra loro apparentemente indipendenti, il cui carattere sequenziale ricorda la struttura di un *factual record*.

Molti paragrafi si aprono con *markers* temporali che non individuano un preciso punto nel tempo e non collocano gli eventi in uno specifico ordine cronologico:

[...] One morning, however, he arrived at school earlier than usual. [...] One morning [he] Stephen arrived three quarters of an hour late [...] (SH 24).

One day a big countrified student came over to Stephen [...] (SH 34).

One evening when Maurice came back from school he brought with him the news that the retreat would begin in three days' time (SH 56).

One evening as Stephen was coming down the Library staircase [...] he heard a dress brushing the steps behind him (SH 152).

²⁵³ Per quanto riguarda le presunte 'interferenze' di Stanislaus nel manoscritto di *Stephen Hero* si veda anche L. Daly, *James Joyce and the Mullingar Connection*, Dolmen Press, Dublin, 1975, p. 33.

²⁵⁴ È necessario ricordare che il testo disponibile di *Stephen Hero* consiste solamente in due frammenti; non essendo possibile prendere in considerazione l'intera opera, l'analisi narratologica risulta necessariamente incompleta e soggetta a congetture.

²⁵⁵ Testimonianza di P. Léon, in una lettera a T. Spencer. Cfr. T. Spencer, *Introduction*, cit., p. 8.

²⁵⁶ Cfr. F. Harvey, *Stephen Hero and A Portrait of the Artist as a Young Man: the Intervention of Style in a Work of the Creative Imagination*, in J. Ryan (a cura di), *A Bash in the Tunnel: James Joyce by the Irish*, Clifton Books, Brighton, 1970, p. 203.

²⁵⁷ D. Hayman, *The Fractured Portrait*, cit., p. 79.

Le ripetizioni di formule analoghe nelle indicazioni temporali attribuiscono un carattere ciclico alla narrazione, che pure non è esente da frammentarietà; nessun legame pare, infatti, connettere i vari episodi. La maggior parte dei capitoli si apre con notizie riassuntive su un determinato periodo di tempo, o sui personaggi, mostrando il progressivo sviluppo di una situazione:

Stephen's home-life had by this time grown sufficiently unpleasant: the direction of his development was against the stream of tendency of his family (SH 48).

Between Easter and the end of May Stephen's acquaintance with Cranly progressed night by night (SH 122).

Nella prima parte del capitolo sono alternati, di solito, sommario e racconto iterativo; tuttavia, in *Stephen Hero* il sommario assume caratteristiche lievemente diverse rispetto alla definizione di Genette. Sebbene la narrazione descrittiva, in effetti, «vari giorni [...] di esistenza, senza particolari di azioni o parole»²⁵⁸, il sommario sembra avere la funzione di presentare ciò che successivamente è narrato in modo più dettagliato. L'«introduzione» al capitolo, infatti, è poi seguita da una narrazione episodica (o, spesso, «epifanica») di vari momenti specifici. Nel testo, come si è già visto, sono inserite rielaborazioni delle epifanie conservate Buffalo I.A e Cornell 17; alcuni brani, però, pur non presentando precise connessioni con *Epiphanies*, mostrano caratteristiche simili agli sketches della raccolta. In alcune «scene», infatti, i dialoghi sono caratterizzati da frammentazione di frasi e parole, ripetizioni di termini, inserimento di puntini di sospensione, tutti procedimenti tipici delle epifanie drammatiche:

– Of course, you know, Stephen, he treats of subjects... of which I know very little myself... subjects... (SH 86).

La linearità della storia, resa al passato, è interrotta principalmente da descrizioni di personaggi e riflessioni del protagonista, che sono generalmente introdotte da verbi indicanti processi cognitivi («The bursar, Stephen thought, fitted his title», SH 23). La narrazione è in terza persona, con uso prevalente di stile diretto e indiretto; solo raramente è usato l'indiretto libero.

Il narratore illustra eventi e pensieri sin nei particolari, lasciando poco spazio all'immaginazione e interpretazione del lettore; la minuta descrizione di circostanze spesso tratte dall'esperienza personale di Joyce ha portato la critica a definire il romanzo un'autobiografia. Ad esempio, David Hayman parla di una «fictionalized autobiography» carica di un accentuato aspetto identificativo tra autore e protagonista, immedesimazione che secondo lo studioso è notevolmente attenuata in *Portrait*²⁵⁹.

²⁵⁸ G. Genette, *Figure III. Discorso nel racconto*, Einaudi, Torino, 1976, p. 145 (*Figures III*, Editions du Seuil, Paris, 1972).

²⁵⁹ D. Hayman, *The Fractured Portrait*, cit., p. 79.

Stephen Hero, a mio parere, non è più autobiografico di qualsiasi altra opera di Joyce e le differenze con *Portrait* sembrano riguardare molto marginalmente aspetti di 'autonarrazione'. Sebbene in entrambi i romanzi Joyce attinga largamente dalla propria esperienza personale, quest'ultima è stata trasformata e convertita in fiction. Persino il titolo, *Stephen Hero*, pare scoraggiare un'interpretazione strettamente autobiografica; si ispira, infatti, a quello della ballata tradizionale *Turpin Hero*, riferimento che colloca il protagonista in una dimensione leggendaria e fantastica²⁶⁰.

La 'semplicità' e convenzionalità del testo di *Stephen Hero*, inoltre, è solo apparente, poiché il romanzo non manca di aspetti di sperimentazione narrativa. In alcuni casi, la voce del narratore e del personaggio si confondono, e non è chiaro a chi siano attribuibili i pensieri espressi:

The idea that the power of an empire is weakest at its borders require some modification for everyone knows that the Pope cannot govern Italy as he governs Ireland nor is the Tsar so terrible an engine to the tradesmen of St Petersburg as he is to the little Russian of the Steppes. In fact in many cases the government of an empire is strongest at its borders and it is invariably strongest there in the case when its power at the centre is on the wane (SH 147).

Questa tecnica anticipa le modalità narrative non solo di *Portrait*, ma anche di *Ulysses*. Il brano portato ad esempio, infatti, può essere definito «monologo interiore indiretto»²⁶¹; il narratore riferisce una riflessione di Stephen senza inserire alcun verbo di percezione e condivide l'atteggiamento e le conoscenze del personaggio. Lo Zar è oggetto di una discussione tra Stephen e MacCann nell'episodio del *testimonial* (SH 112) e, probabilmente, alla luce di quanto accaduto in tale occasione, il protagonista rievoca proprio la situazione russa in rapporto a quella irlandese. Stilisticamente, inoltre, l'assenza di virgole sembra mirata a riprodurre il flusso dei pensieri di Stephen.

La tecnica del «monologo interiore indiretto» è ampiamente impiegata in *Portrait*, il cui testo è caratterizzato da una narrazione polistilistica e autoreferenziale. Lo stile appare il protagonista principale del romanzo, accanto a Stephen: a partire dal *babytalk* iniziale, la complessità del linguaggio cresce con il personaggio e si adatta alle sue varie età²⁶². Nel discorso indiretto libero, che

²⁶⁰ Per i collegamenti tra il titolo *Stephen Hero* e la ballata *Turpin Hero* si veda H. Kenner, *The Portrait in Perspective*, cit., pp. 27-30.

²⁶¹ P. Pugliatti e D. Pallotti mettono in evidenza gli effetti del «monologo interiore indiretto» nell'episodio «Wandering Rocks» di *Ulysses* in: P. Pugliatti, D. Pallotti, *Oltre i limiti del monologo interiore. Sperimentazione narrativa e discorsiva nel decimo episodio di Ulysses*, «LEA. Letterature d'Europa e d'America», 1, 2004, pp. 137-9. Si veda anche la modalità narrativa «The Uncle Charles Principle», descritta in: H. Kenner, *Joyce's Voices*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1978, pp. 15-38.

²⁶² A tale proposito si veda anche J. Naremore, «Style as Meaning in *A Portrait of the Artist*», *James Joyce Quarterly*, 4, 4, 1967, pp. 331-42.

caratterizza il romanzo, emerge quindi «il lessico, il formato delle conoscenze e l'atteggiamento valutativo» di Stephen nelle diverse fasi della sua vita²⁶³.

Nonostante il fatto che anche *Portrait* sia basato su una struttura singolare che attribuisce al testo un'apparente frammentarietà, il romanzo nel suo complesso appare caratterizzato da una forte coerenza, sostenuta da *patterns* iterativi e simmetrie testuali. L'uso del linguaggio è mirato a creare connessioni interne, quali continui rimandi tra i capitoli, o echi di costruzioni verbali che si ripresentano in vari punti del testo: basti pensare alle ripetizioni di termini quali «path»/«road», «hot»/«cold» in particolare nelle prime sezioni del libro. Brown sottolinea, ad esempio, l'esistenza di strutture tematiche e simboliche reiterate, quali 'acqua e fuoco', che di volta in volta sono trattate secondo prospettive diverse secondo la fase evolutiva attraversata dal protagonista²⁶⁴.

Rispetto a *Stephen Hero*, in *Portrait* il punto di vista della narrazione è cambiato, e Stephen assume la funzione di personaggio-riflettore; in altre parole, gli eventi sono filtrati attraverso la sua percezione ed il narratore fornisce solo le informazioni che egli acquisisce. Conseguentemente, aumentano anche le fratture nella continuità temporale della storia; il racconto segue spesso le associazioni mentali di Stephen, che è portato a rievocare il passato da una sensazione, o un'emozione.

Altre caratteristiche narratologiche e stilistiche di *Portrait* sono state ampiamente discusse dalla critica²⁶⁵; non ritengo opportuno dilungarmi qui in ulteriori dettagli sul testo pubblicato, dal momento che già da queste poche considerazioni emergono le differenze fondamentali tra i due romanzi. Nella riscrittura di *Stephen Hero*, quindi, è

²⁶³ «Il cosiddetto 'monologo interiore indiretto' è, nella sostanza, una forma particolare di discorso indiretto libero; particolare perché il narratore non solo riferisce, omettendo il verbo di pensare, un pensiero che appartiene al personaggio, ma del personaggio assume il lessico, il formato delle conoscenze e l'atteggiamento valutativo.» Pugliatti e Pallotti si riferiscono qui alle tecniche narrative adottate nel decimo episodio di *Ulysses*. Cfr. P. Pugliatti, D. Pallotti, *Oltre i limiti del monologo interiore*, cit., pp. 137-8.

²⁶⁴ T. Brown, *Introduction*, in J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, CIDEB, Genova, 1955, pp. xvii-xxiv. Per la reiterazione di motivi e simboli in *Portrait* si veda anche: J. Delbaere-Garant, *From the Moo-cow to Navellus Eve: The Spiral Growth of Stephen Dedalus*, «*Révue des Langues Vivantes*», 43, 1977, pp. 131-41; R.L. Carothers, *The Hand and Eye in Joyce's Portrait*, «*Serif*», 4, 1967, pp. 17-29; J. Carens, *The Motif of Hands in A Portrait of the Artist as a Young Man*, «*Irish Renaissance Annual*», 2, 1980, pp. 139-57; T.E. Connolly, *Kinesis and Stasis: Structural Rhythm in Joyce's Portrait*, «*Irish Renaissance Annual*», 2, 1980, pp. 166-84.

²⁶⁵ I seguenti testi trattano tutti del problema della prospettiva e voce narrativa in *Portrait*: C. Rossman, *The Reader's Role in A Portrait of The Artist as a Young Man*, in S. Bushrui, B. Benstock (a cura di), *James Joyce: An International Perspective*, Colin Smythe, Gerrards Cross, 1982, pp. 19-36; E. Linguanti, *Towards the Basketness of It: Readings into A Portrait of the Artist as a Young Man*, in R.M. Bosinelli, P. Pugliatti, R. Zacchi (a cura di), *Myriadminded Man*, cit., pp. 89-94; R. Chierici, *Variation Parameters in Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*, in Ivi, pp. 111-20. J.A. Buttigieg, *A Portrait of the Artist in Different Perspective*, Ohio U.P., Athens, 1987; G. Bendelli, *Configurations in A Portrait*, in T. Kemeny (a cura di), *Differences Similar. More Jottings on Joyce*, Campanotto, Udine, 1990, pp. 7-14. Anche sul periodico «*James Joyce Quarterly*» sono pubblicati alcuni studi riguardo all'uso della prospettiva in *Portrait*: Z. Bowen, *Epiphanies, Stephen's Diary, and the Narrative Perspective of A Portrait of the Artist as a Young Man*, «*James Joyce Quarterly*», 16, 4, 1979, pp. 485-88; J.P. Riquelme, *Pretexts for Reading and for Writing: Title, Epigraph, and Journal in A Portrait of the Artist as a Young Man*, «*James Joyce Quarterly*», 18, 3, 1981, pp. 301-21; E.B. Gose, *Destruction and Creation in A Portrait of the Artist as a Young Man*, «*James Joyce Quarterly*», 22, 3, 1985, pp. 259-70.

intervenuta una macromodifica nella prospettiva enunciazionale, che è necessario tenere presente nel corso dell'analisi genetica: tutti gli altri procedimenti di trasformazione del testo, a qualsiasi livello, ne sono interessati.

Come ultima ma non meno importante premessa al confronto tra *Stephen Hero* e *Portrait*, vorrei proporre un'osservazione generale sul rapporto tra i due romanzi. Il testo disponibile di *Stephen Hero* descrive principalmente gli anni universitari del protagonista; comprende la maggior parte degli episodi e degli argomenti trattati nel quinto capitolo di *Portrait*. Tuttavia, le modifiche apportate nel corso della riscrittura appaiono molto estese sia a livello di micro- che di macrostrutture testuali e narrative.

Dal punto di vista tematico, nei fogli 519-902 del manoscritto di *Stephen Hero* sono già espressi concetti fondamentali sviluppati all'interno dell'intero *Portrait*. In particolare, nei capitoli XV e XVI sono introdotte numerose pause della storia, in cui la voce del narratore tratteggia idee e atteggiamenti del protagonista. Tali digressioni sembrano avere la funzione di introdurre le caratteristiche principali di Stephen; particolare rilievo assume il dissenso che il suo pensiero suscita nei compagni di studi all'università:

[...] he [Stephen] came to be regarded as a very unequilibrated ~~youth~~ young man who took more interest than young men usually take in theories which might be permitted as pastimes (SH 27).

No-one would listen to his theories: no-one was interested in art (SH 34).

I contrasti con altri studenti illustrati in queste sezioni descrittive sembrano contraddistinguere anche l'esperienza del protagonista in *Portrait*; tuttavia, anziché essere narrate esplicitamente, sono deducibili attraverso eventi e dialoghi nel corso di tutto il romanzo:

– And who do you think is the greatest poet? asked Boland, nudging his neighbour.

– Byron, of course, answered Stephen. Heron gave the lead and all three joined in a scornful laugh.

– What are you laughing at? asked Stephen.

– You, said Heron. Byron the greatest poet! He's only a poet for uneducated people (P 85).

– Dedalus, said MacCann crisply, I believe you're a good fellow but you have yet to learn the dignity of altruism and the responsibility of the human individual. A voice said:

– Intellectual crankery is better out of this movement than in it (P 215).

È difficile, quindi, stabilire una precisa relazione tra il manoscritto oggi disponibile di *Stephen Hero* e una specifica sezione di *Portrait*. Prescott afferma che «the 383 pages of manuscript [...] coincide with the last 93 pages of the *Portrait*»²⁶⁶; a

²⁶⁶ J. Prescott, *Exploring James Joyce*, Southern Illinois U.P., Carbondale, 1964, p. 17. All'affermazione dello studioso possono essere mosse alcune obiezioni; in primo luogo, il manoscritto di *Stephen Hero*

mio parere, è più opportuno affermare che il testo di *Stephen Hero*, così come è giunto fino a noi, presenta relazioni particolarmente consistenti con il capitolo quinto di *Portrait*, dove è narrato lo stesso periodo della vita di Stephen.

Dal confronto tra le due opere emerge che il procedimento di modifica più diffuso ad ogni livello strutturale è l'eliminazione; tuttavia, all'interno di ampie porzioni testuali eliminate, spesso 'sopravvivono' microstrutture (una frase, o parte di essa) poi inserite in contesti, o co-testi del tutto diversi in *Portrait*. In alcuni casi, inoltre, brani di *Stephen Hero* che sono soppressi in *Portrait* compaiono, invece, in altre opere di Joyce; le corrispondenze testuali più significative riguardano *Ulysses*.

Sebbene l'eliminazione abbia un ruolo fondamentale all'interno del processo creativo, è parimenti necessario sottolineare la centralità dell'aggiunta. I brani di *Stephen Hero* effettivamente rielaborati nel quinto capitolo di *Portrait* rappresentano solo una parte del testo pubblicato; quindi, nella fase creativa intermedia tra i due romanzi, Joyce ha composto nuove sezioni, oltre a modificare ampiamente il testo preesistente.

L'analisi delle modifiche testuali ha evidenziato, in primo luogo, la contemporaneità di più fenomeni di trasformazione del testo; ad esempio, i movimenti di ampie masse testuali sono generalmente accompagnati da soppressioni, decrementi e vari procedimenti di micromodifica. Per illustrare tale procedura, vorrei menzionare un breve episodio che compare per la prima volta in «A Portrait of the Artist», ed è poi rielaborato in entrambi i romanzi: il momento di raccoglimento religioso di Stephen presso il bosco di Malahide²⁶⁷. In *Stephen Hero*, il protagonista rievoca di aver pregato nel bosco dopo un colloquio con Emma, mentre si interroga sulla intensità della fede religiosa dell'amata; in *Portrait*, il brano è dislocato in un contesto diverso, ed il ricordo emerge quando Stephen riflette su alcuni cambiamenti nell'atteggiamento dell'amico Cranly:

He thought of his own ~~fervid religiousness~~ spendthrift religiousness and airs of the cloister, he remembered having astonished a labourer in a wood near Malahide by an ecstasy of oriental posture and no more than half-conscious under the influence of her charm he wondered wether the God of the Roman Catholics would put him into hell because he had failed to understand that most marketable goodness wich makes it possible to give comfortable assent to propositions without in the least ordering one's life in accordance with them and had failed to appreciate the digestive value of the sacraments (SH 156).

consta di 371 fogli, e non 383. Prescott non considera la lacuna di due fogli e un errore di numerazione inserito da Joyce. In secondo luogo, lo studioso sta qui confrontando l'estensione di *Stephen Hero*, menzionandone il numero di pagine manoscritte, e la lunghezza del V capitolo di *Portrait*, facendo riferimento al numero di pagine di un'edizione pubblicata; a mio avviso sarebbe più corretto basare questa stima su due documenti della stessa natura, ad esempio confrontando il manoscritto di *Stephen Hero* con la bella copia olografa di *Portrait*, conservata a Dublino.

²⁶⁷ Il brano è trattato anche nel capitolo 4 del presente studio, paragrafo 1; un'interpretazione dell'episodio è fornita in R. Scholes, *Stephen Dedalus: Eiron and Alazon*, «Texas Studies in Literature and Language», III, 1, 1961, pp. 8-15.

And he remembered an evening when he had dismounted from a borrowed creaking bicycle to pray to God in a wood near Malahide. He had lifted up his arms and spoken in ecstasy to the sombre nave of the trees, knowing that he stood on holy ground and in a holy hour. And when two constabularymen had come into sight round a bend in the gloomy road he had broken off his prayer to whistle loudly an air from the last pantomime (P 252).

La dislocazione del brano all'interno della macrostruttura narrativa è accompagnata da altri fenomeni di modifica, quali eliminazioni e sostituzioni, che ne cambiano completamente il senso e la funzione. In *Stephen Hero*, l'episodio rivela un grande cambiamento nello sviluppo interiore del personaggio, che, nel momento in cui ricorda il proprio entusiasmo religioso, ha abbandonato la Chiesa; il confronto tra il 'prima' ed il 'dopo' sottolinea una frattura nel suo percorso di crescita interiore. In *Portrait*, l'estasi religiosa a Malahide è ironicamente ricondotta ad una farsa teatrale; ripensando a tale evento, Stephen sembra riconoscervi elementi anticipatori della propria presente condizione di non credente e, quindi, percepisce una continuità nella propria evoluzione spirituale.

L'episodio nel bosco di Malahide evidenzia una particolarità del processo creativo, ovvero come ogni brano di *Stephen Hero* compaia in *Portrait* generalmente trasformato attraverso più procedimenti di modifica; all'interno di questa simultaneità di mutazioni, mi pare possibile, però, rilevare procedure ricorrenti, che assumono così una particolare rilevanza nel processo creativo.

L'analisi che ho condotto sui mutamenti testuali, infatti, rivela che il 'percorso' da *Stephen Hero* a *Portrait* è caratterizzato da tre tipi di modifica basilari, sui quali poi si innestano ulteriori trasformazioni del testo. Queste tre procedure non rientrano in alcuna classificazione standard delle modifiche testuali²⁶⁸: al fine di illustrarne le caratteristiche mi è stato necessario, quindi, ricorrere a tre nuove definizioni²⁶⁹.

Nel corso della riscrittura di *Stephen Hero*, lo spostamento di masse testuali appare seguire due tendenze opposte, che ho definito «combinazione» e «disseminazione», 'sottocategorie' del più generico fenomeno della dislocazione. La combinazione comporta la 'fusione' di diversi brani di *Stephen Hero*, che, ulteriormente modificati, formano poi un solo passaggio in *Portrait*. A livello di strutture narrative, un episodio di *Stephen Hero* assume una funzione di 'magnete' per altri, che assimila parzialmente o completamente; le parti così combinate formano un unico episodio in *Portrait*. Uno dei casi più evidenti di combinazione è costituito dall'episodio del *testimonial*, che sarà analizzato nella sezione seguente del presente studio.

La disseminazione rappresenta il fenomeno diametralmente opposto alla combinazione: nel corso della rielaborazione del testo, un brano di *Stephen Hero* si 'frantuma' in molteplici porzioni di testo più piccole, che si 'disperdono' poi in diversi

²⁶⁸ Per 'classificazione standard delle modifiche' intendo la già menzionata suddivisione proposta in: P. Pugliatti, *Avantesto e Spazio della Scrittura*, cit., pp. 117-53.

²⁶⁹ Ho basato le tre nuove definizioni dei cambiamenti testuali sulla classificazione delle procedure standard di mutamento testuale proposte da Pugliatti in *Ibidem*. I fenomeni che ho individuato possono essere considerati 'variazioni' delle procedure di dislocazione e di eliminazione.

contesti all'interno di *Portrait*. Tale procedura, come si vedrà di seguito, riguarda soprattutto i brani descrittivi di *Stephen Hero*.

La terza modifica che caratterizza il processo di riscrittura, che è già emersa nell'analisi del quaderno di Mabel, può essere definita «condensazione». Come la combinazione e la disseminazione, anche questa procedura è legata allo spostamento di masse testuali, sebbene possa considerarsi derivata principalmente dal decremento. Attraverso la condensazione, un episodio indipendente di *Stephen Hero* subisce una notevole abbreviazione in *Portrait*, dove appare subordinato ad un altro evento principale. Generalmente, la procedura è accompagnata da una trasformazione a livello narratologico: mentre in *Stephen Hero* l'episodio è inserito nella linearità della storia, in *Portrait* diviene una analessi, un ricordo rievocato da Stephen.

La caratteristica principale del processo di riscrittura, ovvero la contemporaneità di più fenomeni di modifica, fa sì che combinazione, disseminazione e condensazione siano sempre accompagnati da altre procedure, o che, in alcuni casi, si trovino in un rapporto di interdipendenza; ad esempio, nell'episodio di *Stephen Hero* in cui Stephen ha una discussione religiosa con la madre (SH 131), parti di brani disseminati appaiono poi differentemente ricombinati in *Portrait* (P 259-60, 265). Non è possibile, quindi, segnare linee di demarcazione precise tra i procedimenti sopra descritti, che spesso interessano contemporaneamente un solo episodio.

Di seguito mi propongo, comunque, di illustrare ogni procedura che caratterizza il processo di creazione artistica attraverso gli esempi più significativi. È necessario tenere presente che le modifiche interessano anche ulteriori porzioni di testo, che non sono qui menzionate per ragioni di spazio.

2.1. Combinazione

La combinazione è osservabile principalmente nelle macrostrutture narrative; per meglio descrivere tale procedura si rende necessario prendere in considerazione prima il testo pubblicato, per poi ricostruire a ritroso il percorso di rielaborazione, individuando quali episodi di *Stephen Hero* compongono un solo episodio di *Portrait*. Per illustrare la combinazione, vorrei analizzare quattro principali episodi-magnete, tutti contenuti nel quinto capitolo di *Portrait*: il colloquio che Stephen intrattiene con il *dean of studies*, la petizione sostenuta da MacCann, ovvero l'episodio del *testimonial*, la conversazione tra Stephen e Lynch in cui il protagonista illustra la propria teoria estetica e il dialogo tra Stephen e Cranly riguardo alla religione, ovvero l'episodio *Easter duty*.

a) Dialogo Stephen-dean of studies

La fonte principale del dialogo intrattenuto da Stephen con il *dean of studies* in *Portrait* è costituita da due distinti episodi di *Stephen Hero*. Nel capitolo XV, Stephen si prodiga «into a copious explanation of his theories» (SH 27) con il preside, Father Butt. Incontra il sacerdote anche in una seconda occasione, mentre Butt è intento ad accendere il fuoco nel camino, e hanno nuovamente un breve scambio di conversazione. I due colloqui con il preside, che hanno luogo in giorni diversi, sono modificati e accorpati in un solo incontro in *Portrait*; qui, inoltre,

l'ordine dei due episodi risulta invertito, poiché Stephen trova da subito il sacerdote dedito 'all'arte di accendere il fuoco'²⁷⁰.

I seguenti brani sono tratti rispettivamente dal secondo incontro tra Stephen e il sacerdote in *Stephen Hero* e dall'inizio dell'episodio in *Portrait*:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
<p>The very morning after this [...] when Stephen, who had arrived too late for the Latin lecture, strolled into the Physics Theatre he discovered Father Butt kneeling on the hearthstone engaged in lighting a small fire in the huge grate. He was making neat wisps of paper and carefully disposing them among the coals and sticks. All the while he kept up a little patter explaining his operations and at a crisis he produced from the most remote pockets of his chalky soutane three dirty candle-butts. These he thrust in different openings and then looked up at Stephen with an air of triumph. He set a match to a few projecting pieces of paper and in a few minutes the coals had caught.</p> <p>– There is an art, Mr Daedalus, in lighting a fire. – So I see, sir. A very useful art.</p> <p>– That's it: a useful art. We have the useful arts and we have the liberal arts (SH 28).</p>	<p>It was too late to go upstairs to the French class. [...] He opened the door of the theatre and halted in the chilly grey light that struggled through the dusty windows. A figure was crouching before the large grate and by its leanness and greyness he knew that it was the dean of studies lighting the fire. Stephen closed the door quietly and approached the fireplace.</p> <p>– Good morning, sir! Can I help you? The priest looked up quickly and said: – One moment now, Mr Dedalus, and you will see. There is an art in lighting a fire. We have the liberal arts and we have the useful arts. This is one of the useful arts. – I will try to learn it, said Stephen. – Not too much coal, said the dean, working briskly at his task, that is one of the secrets (P 199-200).</p>

Stephen Hero presenta più dettagli informativi rispetto a *Portrait*, dove, ad esempio, «the Physics Theatre» diviene «the theatre», e non compare il nome di «the dean of studies», «Father Butt». Nel testo pubblicato non è il narratore a fornire una descrizione della scena, ma emerge la percezione che ne ha Stephen: il preside appare dapprima «a figure», indistinguibile nel grigiore della stanza e solo in un secondo momento il protagonista lo riconosce. Il lettore è informato dei processi mentali di Stephen, non dello stato delle cose; veniamo a sapere solo ciò di cui è a conoscenza anche il personaggio, con gli stessi tempi e modi in cui ha luogo la sua percezione. Alla luce di questa modifica, si può anche supporre che *Portrait* presenti meno dettagli perché nella mente di Stephen alcune precisazioni sono superflue: per il personaggio, ad esempio, è chiaro che «the theatre» sia «the Physics theatre».

In *Stephen Hero*, durante il secondo incontro tra Stephen e il sacerdote non ha luogo alcuna conversazione letteraria o filosofica; il giorno precedente, invece, Stephen espone la propria teoria riguardo all'uso letterario o 'comune' delle parole. In *Portrait*, tale argomento è affrontato subito dopo la scena di fronte al camino.

²⁷⁰ Un'interpretazione dell'episodio è fornita in: M. Ellmann, *Disremembering Dedalus*, in R. Young (a cura di), *Untying the Text: a Post-Structuralist Reader*, Routledge, London, 1981, pp. 189-206.

I seguenti brani sono tratti rispettivamente dal primo incontro tra Stephen e Father Butt e dalla seconda parte dell'episodio 'magnete' di *Portrait*:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
<p>– Words, he said, have a certain value in the literary tradition and a certain value in the market-place – a debased value. [...] Stephen quoted a phrase from Newman to illustrate his theory.</p> <p>– In that sentence of Newman's, he said, the word is used according to literary tradition: it has there its full value. In ordinary use, that is, in the market-place, it has a different value altogether, a debased value. «I hope I'm not detaining you».</p> <p>– Not at all, not at all!</p> <p>– No, no....</p> <p>– Yes, yes, Mr Daedalus, I see.... I quite see your point.... detain... (SH 27-8).</p>	<p>– One difficulty, said Stephen, in esthetic discussion is to know whether words are being used according to the literary tradition or according to the tradition of the marketplace. I remember a sentence of Newman's in which he says of the Blessed Virgin that she was detained in the full company of the saints. The use of the word in the marketplace is quite different. I hope I am not detaining you.</p> <p>– Not in the least, said the dean politely.</p> <p>– No, no, said Stephen, smiling, I mean...</p> <p>– Yes, yes; I see, said the dean quickly, I quite catch the point: detain (P 203).</p>

Parti di discorso riportate in *Stephen Hero* («Stephen quoted a phrase from Newman to illustrate his theory») sono trasformate in discorso diretto in *Portrait*; in questo caso, è il testo pubblicato ad apparire più esplicito. In *Portrait* è chiaro, infatti, quale sia la citazione di Newman presa in considerazione da Stephen. Inoltre, nell'equivoco finale, le espressioni «smiling» e «quickly» alludono alla divertita reazione del protagonista di fronte all'imbarazzo del preside, elementi che non emergono in *Stephen Hero*. Qui, piuttosto, i puntini di sospensione richiamano la forma dell'epifania, della quale il brano condivide la frammentarietà del discorso ed una parziale oscurità.

Mentre in *Stephen Hero* la conversazione con Father Butt è limitata a questi due brevi scambi, in *Portrait* il dialogo con il preside si protrae ulteriormente, assimilando parti di altri episodi.

In particolare, vi sono inseriti alcuni frammenti dei dialoghi contenuti nel capitolo XVIII di *Stephen Hero* (SH 90-8); una delle fonti è la discussione di Stephen con il presidente della «Literary and Historical Society» riguardo al proprio saggio «Art and Life», non menzionato in *Portrait*:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
<p>– But he means the sublime – that which leads man upwards.</p> <p>– His remark would apply to a Dutch painter's representation of a plate of onions.</p> <p>– No, no; that which pleases the soul in a state of sanctification, the soul seeking its spiritual good.</p> <p>– Aquinas' definition of the good is an unsafe basis of operations: it is very wide. He seems to me almost ironical in his treatment of the «appetites» (SH 95).</p>	<p>[Stephen] But Aquinas also says <i>Bonum est in quod tendit appetitus</i> (P 201).</p> <p>[...] And to distinguish between the beautiful and the sublime, the dean added. To distinguish between moral beauty and material beauty. And to inquire what kind of beauty is proper to each of the various arts (P 205).</p>

Le concessioni più evidenti, in questo caso, sono tematiche: in entrambi i brani sono affrontate le questioni del buono, del bello e del desiderio nel pensiero di S. Tommaso.

In modo simile, nel colloquio con il rettore sono combinati alcuni elementi della lezione d'italiano con padre Artifoni, descritta nel capitolo XXII di *Stephen Hero* («They argued very acutely of the beautiful and the good», SH 170). Fonti minori sono anche il capitolo XVI, dal quale sono tratte brevi porzioni testuali («Tell us, aren't you an artist?», SH 34, in *Portrait* diviene la domanda del sacerdote «You are an artist, are you not, Mr Dedalus?», P 200) ed il capitolo XXV: «After much rubbing of his chin and many blinkings of the eyes» (SH 226) in *Portrait* appare in due segmenti separati: «[...]blinking his pale eyes» (P 200); «the dean [...] began to stroke his chin» (P 202).

b) Il testimonial

In *Portrait*, Stephen incontra MacCann intento a promuovere una raccolta di firme, che Cranly scherzosamente definisce «Per pax universalis» (P 210); gli stessi fatti sono narrati in modo molto simile nel capitolo XIX di *Stephen Hero* (SH 112-5):

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
<p>One day when Stephen had gone to the College by accident he found McCann standing in the hall holding a long testimonial. Another part of the testimonial was on the hall-table and nearly all the young men in the College were signing their names to it. McCann was speaking volubly to a little group and Stephen discovered that the testimonial was the tribute of Dublin University students to the Tsar of Russia. World-wide peace: solution of all disputes by arbitration: general disarming of the nations: these were the benefits for which the students were returning their thanks. On the hall table there were two photographs, one of the Tsar of Russia, the other of the editor of the Review of Reviews: both of the photographs were signed by the famous couple. As McCann was standing sideways to the light Stephen amused himself by tracing a resemblance between him and the pacific Emperor whose photograph had been taken in profile. The Tsar's air of besotted Christ moved him to scorn and he turned for support to Cranly who was standing beside the door. Cranly wore a very dirty yellow straw hat of the shape of an inverted bucket in the shelter of which his face was composed to a glaucous calm.</p> <p>– Doesn't he look a wirrasthru Jaysus? Said</p>	<p>Moynihan's voice called from behind in echo to a distant bell:</p> <p>– Closing time, gents!</p> <p>The entrance hall was crowded and loud with talk. On a table near the door were two photographs in frames and between them a long roll of paper bearing an irregular tail of signatures. MacCann went briskly to and fro among the students, talking rapidly, answering rebuffs and leading one after another to the table. In the inner hall the dean of studies stood talking to a young professor, stroking his chin gravely and nodding his head.</p> <p>Stephen, checked by the crowd at the door, halted irresolutely. From under the wide falling leaf of a soft hat Cranly's dark eyes were watching him.</p> <p>– Have you signed? Stephen asked.</p> <p>Cranly closed his long thinlipped mouth, communed with himself an instant and answered:</p> <p>– Ego habeo.</p> <p>– What is it for?</p> <p>– Quod?</p> <p>– What is it for?</p> <p>Cranly turned his pale face to Stephen and said blandly and bitterly:</p> <p>– Per pax universalis.</p> <p>Stephen pointed to the Csar's photograph</p>

Stephen pointing to the Tsar's photograph and using the Dublin version of the name as an effective common noun.

Cranly looked in the direction of McCann and replied, nodding his head:

– Wurrasthrue Jaysus and hairy Jaysus.

At that moment McCann caught sight of Stephen and signalled that he would be with him in a moment:

– Have you signed? asked Cranly.

– This thing? No -- have you?

Cranly hesitated and then brought out a well deliberated 'Yes.'

– What for?

– What for?

– Ay.

– For... Pax.

[...] Cranly produced a little grey ball from one of his pockets and began to examine it carefully, indenting the surface at many points. [...]

[...] All right, said McCann promptly, as if he was accustomed to rebuffs, if you won't, you won't (SH 112-3).

and said:

– He has the face of a besotted Christ.

The scorn and anger in his voice brought Cranly's eyes back from a calm survey of the walls of the hall.

[...] as MacCann marched briskly towards them from the other side of the hall

– Here you are! Said MacCann cheerily.

[...] Cranly took a small grey handball from his pocket and began to examine it closely, turning it over and over.

[...] MacCann began to speak with fluent energy of the Csar's rescript, of Stead, of general disarmament, arbitration in cases of international disputes, of the signs of the times, of the new humanity and the new gospel of life which would make it the business of the community to secure as cheaply as possible the greatest possible happiness of the greatest possible number (P 210-3).

In *Stephen Hero*, il narratore introduce gli eventi descritti specificandone la causalità e la natura episodica («One day», «by accident») e sono usati verbi di percezione o indicanti processi cognitivi ed emozioni («Stephen discovered», «[...] moved him to scorn», «amused himself»). In *Portrait*, i processi mentali e le emozioni di Stephen sono rappresentati senza essere introdotti da tali verbi («the scorn and anger in his voice», corsivo mio) e sono taciute le indicazioni del narratore sull'accidentalità dell'incontro. Inoltre, nel testo pubblicato la comprensione di alcuni elementi appare ritardata: ad esempio, il generico «long roll of paper» qui menzionato è da subito definito «testimonial» in *Stephen Hero*, dove è spiegata anche la sua funzione («the testimonial was the tribute [...]). Il chiarimento sullo scopo della raccolta di firme è spostato più avanti nel testo di *Portrait*, il lettore lo apprende in modo frammentario dalle voci dei protagonisti («Per pax universalis»). Similmente, lo Zar di Russia è nominato sin dall'inizio in *Stephen Hero*; invece, «Csar» è introdotto in *Portrait* quasi casualmente, in un momento successivo, senza che la Russia sia mai menzionata (il paese di appartenenza dello Zar è evidentemente dato per scontato). Anche in questo caso, il testo pubblicato riproduce il processo di percezione del protagonista e la sua cognizione di ciò che lo circonda. Mi pare, inoltre, che più spazio sia dedicato all'introspezione; Joyce, infatti, aggiunge un brano riguardante le riflessioni di Stephen ed elimina molti dettagli descrittivi sulla figura di Cranly e il suo cappello. Quest'ultimo cambiamento pare confermare un'osservazione di Spencer:

[...] in the *Portrait* we are introduced to Stephen's friends [...] as items, so to speak, in Stephen's mind. They are not pictured for us; Joyce expects us to take

them for granted, as features of Stephen's landscape which need no further identification beyond their names and their way of speaking²⁷¹.

Infatti, la riflessione di Stephen inserita in *Portrait* riguarda in parte proprio il modo di parlare di Cranly:

[...] The heavy lumpish phrase sank slowly out of hearing like a stone through a quagmire. Stephen saw it sink as he had seen many another, feeling its heaviness depress his heart. Cranly's speech, unlike that of Davin, had neither rare phrases of Elizabethan English nor quaintly turned versions of Irish idioms (P 211-2).

L'uso dei dialoghi appare più limitato in *Portrait* rispetto a *Stephen Hero*, e il linguaggio usato nelle conversazioni è modificato: l'espressione irlandese «worrasthrue Jaysus» e l'affermazione «Ay» non compaiono nel testo pubblicato, dove invece hanno maggiore rilievo le frasi scambiate in *mock Latin*. L'uso scherzoso del latino sottolinea l'atmosfera goliardica che già era introdotta dalla prima frase in apertura dell'episodio («Moynihan's voice called from behind in echo to a distant bell: – Closing time, gents!»), che richiama il momento della chiusura dei pub.

Il personaggio di Mac Cann (o McCann, lo spelling varia) subisce una trasformazione: in *Stephen Hero* è individuato subito tra gli altri studenti e la sua immagine è statica («standing», «holding»); in *Portrait*, la sua figura è meno in primo piano, poiché si insiste sull'affollamento dell'atrio. Egli appare qui molto più attivo, in continuo movimento («went briskly to and fro»). Le differenze tra le due letture coinvolgono, quindi, caratteristiche, funzioni e linguaggio dei personaggi.

In *Portrait* l'episodio del *testimonial* è ampliato attraverso l'inserimento di varie porzioni di testo di *Stephen Hero*; in particolare, 'assimila' in sé anche altri eventi descritti nel capitolo XIX (SH 106-7), dove Stephen si unisce a dei compagni che progettano una gita a Wicklow. Il dialogo che il protagonista intrattiene con Temple in tale occasione è riportato anche in *Portrait*, con alcune variazioni:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
– 'Scuse me, sir, said O'Neill Temple to Stephen across the intervening bodies, do you believe in Jesus.... I don't believe in Jesus, he added. Stephen laughed loudly at the tone of this statement and he continued when Temple began to shamle through a kind of apology: – 'Course I don't know.... if you believe in Jesus. I believe in Man.... If you b'lieve in Jesus.... of course.... I oughtn't to say	– Excuse me, sir, what do you mean by that expression you uttered just now? Feeling himself jostled by the students near him, he said to them: – I am curious to know now what he meant by that expression. [Temple] turned again to Stephen and said in a whisper: – Do you believe in Jesus? I believe in man. Of course, I don't know if you believe in

²⁷¹ T. Spencer, *Introduction*, cit., p. 12.

anything the first time I met you... Do you think that? (SH 107)	man. I admire you, sir. I admire the mind of man independent of all religions. Is that your opinion about the mind of Jesus? (P 214-5)
------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Temple, inoltre, usa un lessico molto simile in entrambi i testi:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
– Bloody cod, said Temple. [...] Did you think ... he was a bloody cod too? (SH 108)	– I'm a believer in universal brotherhood, said Temple [...] Marx is only a bloody cod (P 213).

I due esempi mostrano che, in *Portrait*, Joyce elimina i tentativi di riprodurre l'inflessione nel modo di parlare di Temple («'scuse me», «'course», «b'lieve»). Inoltre, come nell'episodio di *the dean of studies*, in *Stephen Hero* il discorso è caratterizzato da esitazioni, riprodotte attraverso puntini di sospensione; tale frammentazione è eliminata nel testo pubblicato.

Durante la pianificazione della gita, in *Stephen Hero*, gli studenti si esprimono in *mock Latin*, ed è precisato che Cranly era solito parlare in questo linguaggio «the base of which was Latin and the superstructure of which was composed of Irish, French and German» (SH 106). Questo idioma caratterizza l'episodio del *testimonial* descritto in *Portrait*:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
– <i>Ecce orator qui in malo humore est.</i> – <i>Non sum</i> , said Stephen. – <i>Credo ut estis</i> , said Cranly. – <i>Minime.</i> – <i>Credo ut vos sanguinarius mendax estis quia facies vestra monstrat ut vos in malo humore estis</i> (SH 106).	– Are you in bad humour? – No. – <i>Credo ut vos sanguinarius mendax estis</i> , said Cranly, <i>quia facies vestra monstrat ut vos in damno malo humore estis</i> (P 211).

Nel testo pubblicato, inoltre, Cranly ha un accesso d'ira nei confronti di Temple; si avvale di un lessico molto simile a quello che l'omonimo personaggio in *Stephen Hero* impiega nel capitolo XX, mentre spiega come supererà l'esame finale:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
– I'll take my dyin' bible, he said, I'll write them as good a thing [...] – What the flamin' hell does it matter what it's apropos of? (SH128)	– You flaming floundering fool! I'll take my dying bible there isn't a bigger bloody ape, do you know, than you in the whole flaming bloody world! (P 216)

In *Portrait*, come avviene per Temple, anche nel discorso di Cranly appaiono eliminati i segnali che riproducono l'inflessione del parlato; il tono, inoltre, risulta molto più acceso.

L'atteggiamento confidenziale di Moynihan, che in *Portrait* sussurra i propri commenti nell'orecchio di Stephen, originariamente è parte di un episodio indipendente di *Stephen Hero*; nel capitolo XXI, Stephen incontra lo studente in biblioteca,

mentre sta preparando il discorso inaugurale per la «Literary and Historical Society», e si meraviglia della sua cordialità:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
Stephen who did not know Moynihan very well was surprised at all these confidences (SH 149).	Stephen smiled at the manner of this confidence [...] – Perhaps you can tell me [...] why he pours his soul so freely into my ear (P 211).

«These confidences» diviene, nel testo pubblicato, «this confidence», che oltre ad individuare una singola occasione in cui Temple si ‘confida’ con Stephen, acquisisce un senso più generico di ‘fiducia’; la sorpresa del protagonista non è espressa dal narratore, ma dal personaggio stesso, attraverso il brano di dialogo immediatamente successivo.

Infine, l’episodio del *testimonial* incorpora anche parte di una conversazione tra Stephen e McCann in *Stephen Hero*, dove si discute della nascita di una rivista universitaria e dell’opportunità di pubblicarvi un articolo:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
– [McCann] You will write us something, won’t you? [...] – I see. And tell me, will I be paid? – I thought you were an idealist, said McCann (SH 182).	– The next business is to sign the testimonial. – Will you pay me anything if I sign? asked Stephen. – I thought you were an idealist, said MacCann (P 212).

Le parole di Stephen assumono un significato provocatorio in *Portrait*, dove la richiesta di pagamento è inserita a sottolineare il disinteresse del protagonista per la raccolta di firme sostenuta da MacCann. Infatti, nel testo pubblicato egli chiede «Will you pay me» (corsivo mio), come a sottintendere che l’unico a trarre profitto da questa iniziativa sarà proprio il suo compagno di studi. L’idea che Stephen sia un idealista, poco attaccato al denaro, compare anche in *Ulysses*:

- *Ma!* Almidano Artifoni said.
- *Anch’io ho avuto di queste idee*, Almidano Artifoni said, *quand’ero giovine come Lei. Eppoi mi sono convinto che il mondo è una bestia. È peccato. Perché la sua voce... sarebbe un cespite di rendita, via. Invece, Lei si sacrifica.*
- *Sacrifizio incruento*, Stephen said smiling, swaying his ashplant in slow swingswong from its midpoint, lightly (U 292-3).

Artifoni cerca di convincere Stephen a prestare la propria arte per un compenso, ricevendo un convinto rifiuto da parte del giovane. La caratteristica del personaggio «Stephen», quindi, ritorna non solo all’interno del dossier in esame, ma anche nelle opere successive.

c) Conversazione Stephen-Lynch

La conversazione con l’amico Lynch in *Portrait* occupa buona parte del capitolo V e rappresenta l’esposizione della teoria estetica di Stephen. In *Stephen Hero* tale

teoria è espressa in vari punti del testo ed emerge da differenti episodi, che sono quindi combinati in parte, o del tutto.

Una delle fonti principali per la conversazione Stephen-Lynch sembra essere il capitolo XXIV (SH 211-3), in cui il protagonista espone a Cranly il proprio concetto di «epifania». I segmenti testuali che possono essere messi tra loro in relazione sono numerosi; di seguito è presentato solamente un breve esempio:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
<p>This is the moment which I call epiphany. First we recognize that the object is one integral thing, then we recognize that it is an organized composite structure, a thing in fact: finally, when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognize that it is that thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany (SH 213).</p>	<p>[...] the esthetic image is first luminously apprehended as selfbounded and selfcontained upon the immeasurable background of space or time which is not it. You apprehended it as one thing. You see it as one whole. You apprehend its wholeness. That is integritas. [...] – Then, said Stephen, you pass from point to point, led by its formal lines; you apprehend it as balanced part against part within its limits; [...] That is consonantia. [...] When you have apprehended that basket as one thing and have then analysed it according to its form and apprehended it as a thing you make the only synthesis which is logically and esthetically permissible. You see that it is that thing which it is and no other thing. The radiance of which he speaks in the scholastic quidditas, the whatness of a thing. This supreme quality is felt by the artist when the esthetic image is first conceived in his imagination. The mind in that mysterious instant Shelley likened beautifully to a fading coal (P 230-31).</p>

Le differenze fondamentali nelle due esposizioni della teoria estetica consistono nelle conclusioni cui giunge Stephen e negli esempi con cui argomenta le proprie tesi. In *Stephen Hero*, la filosofia di S. Tommaso appare ‘giustificare’ la forma dell’epifania, nozione verso la quale tende tutta la dimostrazione filosofica. Non è qui citato «that basket», un oggetto concreto; la speculazione estetica è basata solamente su idee astratte e, come esempio, è riportato uno degli sketches che Stephen annotava nel proprio «book of epiphanies» (SH 211). In *Portrait* non è menzionata la concezione di «epifania», che è sostituita dall’idea generica di ispirazione letteraria e artistica. L’esempio materiale, il cestino del garzone di macelleria, collega il primo impulso artistico a elementi quotidiani e ‘banali’, che richiamano comunque, ma in modo implicito, la raccolta *Epiphanies*.

L’interpretazione della filosofia di San Tommaso è più estesa in *Portrait*; l’episodio ‘assorbe’ anche frammenti del capitolo XVIII di *Stephen Hero*. Nel brano sono rielaborate parti dell’incontro tra Stephen e il presidente della «Literary and Historical Society», al quale il protagonista illustra le proprie teorie estetiche, citando, anche in questo caso, Tommaso d’Aquino:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
<p>– I have only pushed to its logical conclusion the definition Aquinas has given of the beautiful. – Aquinas? – <i>Pulcra sunt quae visa placent</i> (SH 95).</p>	<p>– Aquinas, said Stephen, says that is beautiful the apprehension of which pleases. Lynch nodded. – I remember that, he said. <i>Pulcra sunt quae visa placent</i> (P 225).</p>
<p>– <i>Ad pulcritudinem tria requiruntur.</i> [...] <i>Integritas, consonantia, claritas.</i> There seems to me... to be effulgence in that theory instead of danger. The intelligent nature apprehends it at once (SH 96).</p>	<p>Aquinas says: <i>ad pulcritudinem tria requiruntur, integritas, consonantia, claritas.</i> I translate it so: Three things are needed for beauty, wholeness, harmony and radiance (P 229).</p>

I concetti, tratti per la maggior parte dal «Paris» e dal «Pola notebook»²⁷², compaiono solo organizzati in modo differente, ma senza sostanziali modifiche nella loro esposizione. La differenza fondamentale, a mio parere, è che in *Portrait* è sottolineata la dialogicità della scena e Lynch spesso interviene a ‘completare’ le parti della riflessione di Stephen («*Pulcra sunt quae visa placent*»); si crea una sorta di ‘collaborazione’ tra i due personaggi. In *Stephen Hero*, invece, l’esposizione della teoria estetica è quasi un monologo e non c’è condivisione o partecipazione da parte degli ascoltatori; piuttosto, Cranly e il presidente della società letteraria si mostrano restii a queste idee. Tale elemento pare sottolineare, così, l’‘eroismo’ di Stephen, unico e contrastato sostenitore della filosofia tomistica.

Un’altra importante fonte per la conversazione Stephen-Lynch sembra essere la sintesi del *paper* che il protagonista intende presentare alla società letteraria, esposta nella prima parte del capitolo XVIII di *Stephen Hero* (SH 76-81). Ad esempio, è qui analizzata la distinzione tra arte lirica, epica e drammaturgia, che compare quasi invariata in entrambi i testi:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
<p>Lyrical art, he said, is the art whereby the artist sets forth his image in immediate relation to himself; epical art is the art whereby the artist sets forth his image in immediate relation to himself and others; and dramatic art is the art whereby the artist sets forth his image in immediate relation to others (SH 77).</p>	<p>These forms are: the lyrical form, the form wherein the artist presents his image in immediate relation to himself; the epical form, the form wherein he presents his image in mediate relation to himself and to others; the dramatic form, the form wherein he presents his image in immediate relation to others (P 232).</p>

L’idea dell’artista subisce, invece, alcuni interessanti cambiamenti, che richiamano anche il tipo di trasformazioni narratologiche e stilistiche apportate a *Stephen Hero*:

²⁷² Cfr. Capitolo 5 del presente studio, paragrafo 1.

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
The artist, he imagined, standing in the position of mediator between the world of his experience and the world of his dreams – «a mediator, consequently gifted with twin faculties [...]» (SH 77).	The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails (P 233).

In *Stephen Hero*, il concetto è riportato attraverso la voce del narratore, in discorso indiretto; in *Portrait*, è Stephen ad esporre la propria teoria estetica, in un discorso diretto. Al cambiamento narratologico si accompagnano mutamenti nella teoria estetica: nel primo caso, l'artista è definito un tramite tra il macrocosmo esterno ed il microcosmo interiore; parimenti, nel brano menzionato il narratore si fa mediatore delle parole del personaggio. In *Portrait*, invece, l'artista è considerato come un'entità superiore, che mantiene un 'distacco' dalla propria 'creazione'; nel testo pubblicato, infatti, l'esposizione di Stephen è inserita in un discorso diretto, senza alcuna 'mediazione' del narratore.

Le varie considerazioni che discendono da questa importante modifica narratologica sono già ampiamente trattate dalla critica: la questione della 'distanza' in *Portrait*, in particolare, è analizzata da Wayne Booth²⁷³. Non è mai stata adeguatamente sottolineata, comunque, la corrispondenza tra la concezione dell'artista di Stephen e le modalità narrative adottate in *Stephen Hero* e *Portrait*.

Alla creazione dell'episodio-magnete 'conversazione Stephen-Lynch' in *Portrait* contribuisce anche il dialogo sui principi dell'estetica, intrattenuto con padre Artifoni nel capitolo XXII di *Stephen Hero*:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
Aquinas had defined the good as that towards the possession of which an appetite tended, the desirable. But the true and the beautiful were desirable, were the highest, most persistent orders of the desirable, truth being desired by the intellectual appeased appetite which was appeased by the most satisfying relations of the intelligible, beauty being desired by the esthetic appetite which was appeased by the most satisfying relations of the sensible (SH 171).	Desire urges us to possess, to go to something; loathing urges us to abandon, to go from something. These are kinetic emotions (P 222).
	[...] Plato, I believe, said that beauty is the splendour of truth. I don't think that it has a meaning, but the true and the beautiful are akin. Truth is beheld by the intellect which is appeased by the most satisfying relations of the intelligible: beauty is beheld by the imagination which is appeased by the most satisfying relations of the sensible (P 225).

Come già menzionato, Artifoni è un personaggio che compare anche in *Ulysses*; il nome resta invariato, ma le sue caratteristiche e funzioni appaiono molto diverse

²⁷³ W. Booth, *The Problem of Distance in A Portrait of the Artist*, in W.M. Schutte, *Twentieth Century Interpretations*, cit., pp. 85-95.

nei due romanzi. In *Stephen Hero*, Artifoni è un sacerdote ed insegnante di italiano; in *Ulysses*, è un'artista che intrattiene un colloquio con Stephen nell'episodio «Wandering Rocks». Attraverso i diversi ruoli del personaggio di Artifoni nei due testi, si crea una relazione tra la figura del sacerdote (tramite tra il divino e il popolo) e l'artista (tramite tra la propria esperienza ed il mondo fittizio), che richiama nuovamente l'idea di 'artist-mediator' espressa in *Stephen Hero* (SH 77). Il collegamento tra sacerdozio e creazione artistica, sottolineato a livello concettuale da critici quali Augustine Martin²⁷⁴, emerge anche a livello testuale, attraverso il confronto tra le opere di Joyce.

L'episodio della conversazione con Lynch racchiude anche un esempio di combinazione nelle microstrutture; l'immagine che Stephen usa per descrivere l'arte lirica sembra essere il risultato della 'fusione' di due frasi contenute nei capitoli XV e XVIII di *Stephen Hero*:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
He seemed almost to hear the simple cries of fear and joy and wonder which are antecedent to all song, the savage rhythms of men pulling at the oar (SH 33).	The lyrical form is in fact the simplest verbal vesture of an instant of emotion, a rhythmical cry such as ages ago cheered on the man who pulled at the oar or dragged stones up a slope (P 232).
[...] discovers itself as the rhythmic speech of an emotion otherwise incommunicable [...]. (SH 79).	

d) *Easter duty*

In *Portrait*, Stephen intrattiene un dialogo con Cranly riguardo alla propria posizione nei confronti della Chiesa e del Cristianesimo, e menziona una discussione con la madre, che gli ha rimproverato un allontanamento dai precetti religiosi.

Nel capitolo XX di *Stephen Hero*, in momenti diversi, sono riportati sia il colloquio con la madre, sia quello con l'amico, con cui Stephen va a confidarsi dopo la spiacevole discussione in famiglia. Le due situazioni si combinano a tal punto che alcune frasi pronunciate dalla madre in *Stephen Hero* sono invece attribuite a Cranly in *Portrait*. Per meglio sottolineare il fenomeno, negli esempi riportati di seguito i due episodi di *Stephen Hero* sono mantenuti distinti:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
Colloquio con la madre	Colloquio Stephen-Cranly
His mother waited till the room was clear and then she said casually: – You have not made your Easter duty yet, have you, Stephen? Stephen answered that he had not (SH 131).	– Cranly, I had an unpleasant quarrel this evening. – With your people? Cranly asked. – With my mother. – About religion? – Yes, Stephen answered.

²⁷⁴ A. Martin, *Priest and Artist in Joyce's Early Fiction*, «Anglo-Irish Studies», 2, 1976, pp. 69-81.

	[...] She wishes me to make my easter duty. – And will you? – I will not, Stephen said (P 259-60).
– Stephen, said his mother, I'm afraid you have lost your faith. – I'm afraid so too, said Stephen (SH 131).	– I said that I had lost the faith, Stephen answered [...] (P 265).
[Mrs. Daedalus] Think of the beautiful teachings of Our Lord. Think of your own life when you believed in those teachings. Weren't you better and happier then? [Stephen] – It was good for me at the time, perhaps, but it is quite useless for me now (SH 131).	[Cranly] Did you believe in it when you were at school? I bet you did. – I did, Stephen answered. – And were you happier then? Cranly asked softly. Happier than you are now, for instance? – Often happy, Stephen said, and often unhappy. I was someone else then (P 261).

L'episodio di *Stephen Hero* è solo brevemente rievocato in *Portrait*, dove offre uno spunto per la conversazione religiosa tra Cranly e Stephen; il protagonista riferisce parte del dialogo con la madre, ma ricorda principalmente i propri discorsi («I said that I had lost the faith»). La funzione di Mrs. Daedalus, quindi, appare oscurata nel testo pubblicato; le sue parole non sono riportate, se non per il generico «she wishes me to make my easter duty». Gran parte del ruolo della madre nell'episodio di *Stephen Hero* è attribuito a Cranly in *Portrait* («And were you happier then?»).

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
Colloquio Stephen-Cranly	Colloquio Stephen-Cranly
[Cranly] – Would you make a sacrilegious communion? [...] (SH 138).	– Do you fear then, Cranly asked, that the God of the Roman catholics would strike you dead and damn you if you made a sacrilegious communion? [...] (P 264-5).
[Cranly] – Your mother will suffer very much (SH 138).	– Your mother must have gone through a good deal of suffering [...] (P 262).
[Cranly]– The Host for you is a piece of ordinary bread. [...] Have you any reluctance to commit a sacrilege? – [...] It is not from fear that I refrain from committing a sacrilege (SH 139).	– And is that why you will not communicate, Cranly asked, because you are not sure of that too, because you feel that the host, too, may be the body and blood of the son of God and not a wafer of bread? And because you fear that it may be? [...] – But why do you fear a bit of bread? (P 264).
[Stephen] [...] I will not submit to the church (SH 139).	– I will not serve, answered Stephen (P 260).
[Cranly] Did it ever strike you that Jesus may have been a conscious impostor? (SH 141)	– I mean, Cranly said, hardening in his speech, did the idea ever occur to you that he was himself a conscious hypocrite [...] (P 263-4).
[Cranly] – Remember he would be glorified (SH 141).	– Remember, said Cranly, that he would be glorified (P 261).

In entrambi i casi, Cranly non sembra prendere posizione da un punto di vista religioso o spirituale, ma sottolinea l'intransigenza di Stephen, che non farebbe soffrire la madre se solo mantenesse le apparenze, assistendo alla funzione pasquale. In *Portrait*, il discorso di Cranly appare più specifico, dettagliato e ricco di esempi; le sue domande sono mirate ad insinuare dubbi nell'amico («because you are not sure of that too [...]»). Emerge maggiormente, inoltre, la disapprovazione nei confronti dell'atteggiamento di Stephen: Cranly sottolinea con ironia l'assurdità che vi percepisce («why do you fear a bit of bread?»).

Mi sembra anche significativo il cambiamento nel modo in cui Stephen esprime il proprio distacco dalla Chiesa: in *Stephen Hero*, rifiuta di ricevere l'Eucaristia con le parole «I will not submit to the church». L'atto di ribellione è rivolto ad un'autorità, è indirizzato in modo preciso. In *Portrait*, il più generico «I will not serve» non individua una specifica istituzione e, come osserva Connolly, esprime un atteggiamento più complesso:

Stephen reveals himself to be a man whose enlarging circle of artistic and intellectual experience has exceeded the bounds of the Church as he finds it in Ireland. [...] In [Irish clergy and laity] Stephen has found a great limitation. [...] they have represented a religion that is not capable of incorporating within its sphere Stephen's expanding experience²⁷⁵.

A mio parere, «I will not serve» può essere inteso in due sensi; da un lato, indica che Stephen non intende sottostare a qualsiasi tipo di autorità, non solo alla Chiesa; dall'altro, impiegando il *non serviam* di Lucifero, indica un rifiuto più netto, sia della Chiesa, sia di tutto ciò che essa rappresenta.

Infine, vorrei far notare che la frase con cui è introdotto il dialogo tra Cranly e Stephen («I want to speak to you, he said», SH 137) in *Portrait* è dislocata all'interno di un diverso episodio: Stephen la pronuncia quando, uscendo dalla biblioteca, vorrebbe allontanarsi dagli altri compagni con l'amico («Cranly, I want to speak to you», P 246).

Gli episodi menzionati rappresentano solamente una parte dei fenomeni di combinazione individuati attraverso il confronto dei testi. L'episodio di *Portrait* in cui Stephen e Temple discutono di patria e religione (P 220-1) sembra essere la combinazione di due distinti dialoghi tratti dai capitoli XVII e XVIII di *Stephen Hero* (SH 53 e 81); inoltre, le fonti per il brano di *Portrait* in cui Stephen ricorda Emma, prima nel *parlour*, poi al ballo di carnevale con padre Moran, sono due distinti episodi narrati nei capitoli XVI e XVII di *Stephen Hero* (SH 44 e 65).

La combinazione non è solamente osservabile a livello di macrostrutture narrative; riguarda porzioni più o meno estese di testo, e non necessariamente un intero episodio:

²⁷⁵ T. Connolly, *Stephen Hero Revisited*, «The James Joyce Review», 3, 1-2, 1959, pp. 45-6.

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
In the porch of the Library were a little knot of young men and a little knot of young women, all provided with copies of the new review. All were laughing and talking, making the rain an excuse for lingering under shelter. [...] Stephen leaned against one of the stone pillars and regarded the farther group. She stood in a ring of her companions, laughing and talking with them (SH 183).	When they passed through the passage beside Kildare house they found many students sheltering under the arcade of the library. Cranly, leaning against a pillar, was picking his teeth with a sharpened match, listening to some companions. Some girls stood near the entrance door. Lynch whispered to Stephen: – Your beloved is here. Stephen took his place silently on the step below the group of students, heedless of the rain which fell fast, turning his eyes towards her from time to time. She too stood silently among her companions (P 233-4).
Cranly affected not to hear this question. He was picking his teeth with a match, very deliberately and scrupulously, occasionally halting to insert his tongue carefully into some crevice before continuing the process of picking (SH 220).	

In questo caso, la prima scena è descritta dal narratore, che menziona subito la pioggia, poi il fatto che gli studenti si riparavano sotto il portico della biblioteca. Nella lettura successiva, narrata secondo la prospettiva di Stephen, solamente in un secondo momento si specifica che sta piovendo, ed il lettore deve dedurre perché i giovani stiano «sheltering under the arcade of the library» (P 233). Inoltre, le posizioni ‘fisiche’ dei personaggi nel ‘quadro d’insieme’ sono diverse in *Stephen Hero* e *Portrait*: tale modifica, a mio parere, corrisponde ad un cambiamento nel loro atteggiamento e stato d’animo.

Ad esempio, in *Stephen Hero* il protagonista «leaned against one of the stone pillars» (SH 220) per osservare la scena; in *Portrait*, tale posizione è attribuita a Cranly, mentre Stephen non sembra trovarsi del tutto a proprio agio («took his place silently», P 234). Nel testo pubblicato, quindi, è rivelata in modo indiretto l’emozione provocata in Stephen dalla presenza di Emma; in *Stephen Hero*, invece, il protagonista sembra notare appena la ragazza, alla quale non è attribuito alcun effetto perturbante. Come fa notare Ryf, infatti, «in *Stephen Hero* [Stephen’s] attitude toward [Emma] is one of arrogance and condescension»²⁷⁶.

2.2. Disseminazione

La disseminazione è particolarmente diffusa a livello di microstruttura: in particolare, le descrizioni dei personaggi, che sempre accompagnano la loro prima apparizione in *Stephen Hero*, ‘esplodono’ in vari punti del testo di *Portrait*. Le caratteristiche di ogni figura non sono più riportate dalla voce del narratore in una pausa della storia, ma notate da Stephen nel corso di varie conversazioni, e, quindi, emergono frammentariamente lungo la narrazione.

²⁷⁶ R.S. Ryf, *A New Approach to Joyce. The Portrait of the Artist as a Guidebook*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1962, p. 43.

Questa procedura assume particolare rilevanza alla luce delle caratteristiche del manoscritto di *Stephen Hero*, dove sono soprattutto le parti descrittive ad essere marcate attraverso l'uso del colore. È possibile quindi ipotizzare che Joyce abbia segnato in pastello le porzioni di testo poi dislocate in *Portrait*.

Contrariamente alla combinazione, per illustrare questo fenomeno è necessario procedere da alcune porzioni di testo di *Stephen Hero*, per poi seguirne la frammentazione in varie sezioni di *Portrait*. Di seguito, intendo analizzare tre esempi di disseminazione particolarmente esplicativi, le descrizioni dei personaggi Lynch, Glynn e Temple:

a) Lynch

In *Stephen Hero*, Lynch è introdotto nel capitolo XX. Il narratore fornisce una presentazione del personaggio, parte della quale è eliminata nel processo di riscrittura; tuttavia, alcuni segmenti di questa descrizione compaiono disseminati all'interno di *Portrait*, ovvero reinseriti in vari punti del testo, spesso con lievi modifiche:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
[Lynch] was much esteemed by his colleagues because he had a deep bass voice [...] He always kept both his hands in his trousers' pockets when he walked and jutted out his chest in a manner which was intended as a criticism of life. [...] It was possible to accuse his mouth of a Neronic tendency but he destroyed the illusion of imperialism by wearing his cap very far back from a shock forehead (SH 136).	Lynch began to sing softly and solemnly in a deep bass voice: [...] (P 227). Lynch [...] rubbed both his hands over his groins but without taking them from his pockets (P 222).
	Lynch, for answer, straightened himself and thrust forward his chest. – Lynch puts out his chest, said Stephen, as a criticism of life (P 218).
	The long slender flattened skull beneath the long pointed cap brought before Stephen's mind the image of a hooded reptile [...] (P 223). [...] his peaked cap down on his eyes (P 218).

Nel primo caso, il narratore descrive le caratteristiche principali e i gesti tipici di Lynch, come ad esempio la sua abitudine di tenere le mani nelle tasche («he always kept both his hands in his trousers' pockets»); nel testo pubblicato, Stephen nota un atteggiamento analogo del compagno in un'occasione specifica («[...] without taking them from his pockets»). In *Stephen Hero*, protendere il busto sembra assumere il significato di «criticism of life» nell'opinione comune o in quella dello stesso Lynch; in *Portrait*, si tratta di un'interpretazione di Stephen, che appare espressa in un dialogo anziché attraverso la voce del narratore. Nel testo pubblicato, quindi, le peculiarità di Lynch emergono in modo più implicito, non sono attribuite ad alcuna consuetudine e, soprattutto, sembrano rivelare solo la percezione che Stephen ha del compagno.

Nel manoscritto, le porzioni di testo «trousers' pockets when he walked and jutted out his chest in a manner» (foglio 712) e «a shock [forehead]» (foglio 713) sono segnate in rosso; è quindi lecito supporre che, in questo caso, Joyce intendesse segnalare che aveva intenzione di rielaborare, o aveva già rielaborato i due segmenti testuali.

b) Glynn

Come per Lynch, la descrizione del personaggio di Glynn in *Stephen Hero* appare frammentata in vari segmenti, che divengono in *Portrait* le impressioni di Stephen nell'osservarlo. In particolare, in *Stephen Hero* il narratore informa che Glynn soffre di un disturbo nervoso, e ne sottolinea le conseguenze; nel testo pubblicato, il lettore è a conoscenza dei soli effetti di questo disturbo, che sono notati dal protagonista durante una conversazione tra compagni di università:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
This young man, who was named Glynn, was unable to keep his head steady as he suffered from inherited nervousness [...] (SH 118).	[Glynn] tittered while his head trembled with a slight nervous movement (P 255).
He spoke with nervous hesitations and seemed to obtain satisfaction only in the methodic stamp of his feet (SH 118).	He marched towards the group, striking the flags with the heels of his boots and with the ferule of his heavy umbrella. [...] He struck the flags again [...] (P 255).
– Good evening, gentlemen, said Glynn, bowing. – Good... evening, said Cranly vacantly. Well, yes.... it is a good evening. – I can see, said Glynn shaking a trembling finger in reproof, I can see that you are about to make obvious remarks (SH 118).	[Glynn] – Good evening, particularly to you. He moved the umbrella in indication and tittered again. Cranly, who was still chewing the fig, answered with loud movements of his jaws. – Good? Yes. It is a good evening. The squat student looked at him seriously and shook his umbrella gently and reprovingly. – I can see, he said, that you are about to make obvious remarks (P 255).

Le caratteristiche di Glynn, quindi, rimangono parzialmente oscure nel testo pubblicato; solo la lettura di *Stephen Hero* chiarisce che il tremore e le risatine nervose non sono uno stato temporaneo, ma sono dovute ad una malattia. L'informazione è taciuta in *Portrait* perché il protagonista probabilmente non è a conoscenza della storia del personaggio; attraverso la prospettiva di Stephen il lettore può solo vedere come Glynn si presenta in una determinata occasione.

In *Portrait*, peraltro, il personaggio è indicato spesso come «the squat student» (P 255), anziché con il nome proprio. È certamente possibile rilevare una corrispondenza tra l'uso dei nomi dei personaggi ed il livello di confidenza che Stephen ha con loro; sembra che, quando il protagonista non è in rapporti di amicizia con uno studente, il narratore lo identifichi solo attraverso gli elementi fisici distintivi, senza impiegare il nome. Come nel caso di Glynn, infatti, Stephen si riferisce a Temple come a «the gipsy student» (P 214) nei loro primi incontri, poi, approfondita la

conoscenza, menziona sempre più spesso il suo cognome (P 251). Tale espediente sembra riprodurre il procedimento di apprensione di Stephen, che in un primo momento fatica a ricordare il nome di chi non gli è noto, per poi richiamarlo alla mente senza problemi, una volta acquisita maggiore familiarità.

Nel manoscritto di *Stephen Hero*, nessuna porzione di testo relativa alla descrizione di Glynn è segnata in colore; tuttavia, all'interno della descrizione di un altro personaggio, la parola «ombrello» è sottolineata in rosso (foglio 664). È possibile che esista comunque un legame tra la sottolineatura e la descrizione di Glynn; il suo ombrello, infatti, è un dettaglio che acquisisce un ruolo centrale in *Portrait*, dove caratterizza la percezione che Stephen ha del personaggio, come un *Leitmotiv*:

[Glynn] moved the umbrella in indication and tittered again. [...] Then, raising the umbrella in salute, [Glynn] said to all: – Good evening, sirs. [...] The squat student looked at him seriously and shook his umbrella gently and reprovingly. [...] [Glynn] said gravely, still tittering and prodding his phrase with his umbrella [...] (P 255).

Glynn coughed and said gently, holding back with difficulty the nervous titter in his voice and moving his umbrella at every word [...] (P 256).

L'ombrello di Glynn appare un importante mezzo d'espressione, quasi un prolungamento del corpo; il movimento dell'ombrello sostituisce quello della mano («moved the umbrella in indication», P 255), del braccio («raising the umbrella in salute», P 255) e della testa («shook his umbrella [...] reprovingly», *ibid.*).

c) Temple

In *Stephen Hero*, anche Temple è esplicitamente presentato nelle sue principali caratteristiche dalla voce del narratore, mentre in *Portrait* vaghi dettagli sulla sua figura emergono solo dall'osservazione di Stephen:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
[...] a raw Gipsy-looking youth with a shambling gait and a shambling manner of speaking (SH 107).	[...] the gipsy student [...] (P 214).
	Temple turned on him his dark gipsy eyes (P 248).
	He moved with a shambling gait round the group [...] (P 249).

Come già accennato, in *Portrait* il personaggio è identificato dapprima come «the gipsy student»; il lettore può riconoscervi Temple solamente quando, in una occasione, i «gipsy eyes» sono menzionati in riferimento al suo nome proprio. Anche in questo caso, quindi, il testo pubblicato presenta le caratteristiche del personaggio in modo più implicito rispetto a *Stephen Hero*.

Nessun dettaglio della descrizione di Temple è segnato in colore nel manoscritto di *Stephen Hero*. Non è possibile, quindi, evidenziare una sistematicità

nell'uso del pastello in rapporto alla frammentazione delle descrizioni; tuttavia, i casi precedenti evidenziano la possibilità di qualche relazione tra le linee tracciate in corrispondenza delle caratteristiche dei personaggi ed una successiva rielaborazione in *Portrait*.

d) Disseminazione degli episodi

La disseminazione è presente anche a livello di macrostrutture narrative, sebbene la dispersione sia meno ampia, e si possa piuttosto parlare di una segmentazione del testo. In questi casi, la disseminazione è sempre accompagnata da fenomeni più o meno ampi di eliminazione e, di solito, è legata al fenomeno della combinazione: le varie parti in cui sono suddivisi gli episodi risultano poi tra loro diversamente ricombinate in *Portrait*.

Questa procedura interessa essenzialmente quattro episodi di *Stephen Hero*, che ho già preso in considerazione in precedenza: il sommario del *paper* «Art and Life»; il colloquio con il presidente della «Historical and Literary Society», il dialogo religioso con la madre e la lezione d'italiano con padre Artifoni. Dato che i primi due episodi sono dislocati solamente in due diversi punti del testo di *Portrait*, non mi sembra si possa parlare di una vera e propria disseminazione; è più corretto, forse, definire il fenomeno come partizione e ricombinazione dei due brani all'interno del testo pubblicato.

La lezione con padre Artifoni descritta nel capitolo XXII è legata all'episodio del colloquio con il preside della facoltà e alla parte 'diaristica' della narrazione, in chiusura del capitolo quinto di *Portrait*. Qui il sacerdote è chiamato Ghezzi:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
<p>Father Artifoni was an intelligent little <i>moro</i>, [...] He reproved his pupil once for an admiring allusion to the author of <i>The Triumphant Beast</i>.</p> <p>– You know, he said, the writer, Bruno, was a terrible heretic.</p> <p>– Yes, said Stephen, and he was terribly burned (SH 169-70).</p>	<p>Other wrangle with little roundhead rogue's eye Ghezzi. This time about Bruno the Nolan. Began in Italian and ended in pidgin English. He said Bruno was a terrible heretic. I said he was terribly burned. He agreed to this with some sorrow (P 271).</p>

L'istanza narrativa appare modificata anche in questo caso; il discorso diretto adottato in *Stephen Hero* è trasformato in indiretto in *Portrait*, dove emerge solo la percezione che il protagonista ha della vicenda. In primo luogo, lo scambio dialogico è qui definito «wrangle», termine che non sottintende un rapporto allievo-insegnante come, invece, «reproved» e «pupil» in *Stephen Hero*. Inoltre, nel testo pubblicato Stephen non sembra mostrare alcuna stima per il sacerdote italiano, di cui mette in luce grottesche caratteristiche fisiche e sottolinea l'inglese stentato; in *Stephen Hero* Artifoni appare più autoritario.

L'unico caso di 'disseminazione macrostrutturale' che mostra un'ampia dispersione del testo interessa l'episodio del dialogo religioso con la madre in *Stephen Hero*. Parti del brano, come si è già visto, sono connesse alla conversazione tra Stephen e Cranly in *Portrait*. Alcune similitudini tematiche instaurano delle relazioni tra il 'dialogo con la madre' ed il primo capitolo di *Portrait*; ad esempio, i riferimenti

alla tradizione cattolica della famiglia ed allo zio John richiamano l'episodio del banchetto natalizio e le accese discussioni tra John, Dante e Mr. Dedalus (P 33-9). Le connessioni più evidenti riguardano, però, due episodi inseriti nel capitolo terzo di *Portrait*:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
[Mrs. Daedalus] – I do not know what led you astray [...] (SH 133)	[Priest] The devil has led you astray (P 157).
[Mrs. Daedalus] – You suffer from the pride of the intellect [...] (SH 134)	[Priest] A sin, an instant of rebellious pride of the intellect, [...] (P 144).

Il primo brano di *Portrait* è tratto dall'episodio della confessione di Stephen, mentre il secondo dal sermone sull'Inferno tenuto a Belvedere in occasione della ricorrenza del patrono. I collegamenti tra le espressioni della madre e quelle dei sacerdoti creano una relazione tra la figura femminile e la Chiesa: in *Stephen Hero*, infatti, Mrs Daedalus si fa portavoce dei principi cattolici. Le stesse posizioni ideologiche che prima Stephen riconosceva principalmente nella madre sono attribuite a vari sacerdoti e amici nel testo pubblicato; oscurando il ruolo di Mrs Daedalus in *Portrait*, a mio parere si sottolinea l'impossibilità di sottrarsi da un discorso dominante che non è identificabile o riconducibile ad una sola figura, ma che è diffuso e compenetrato nella società.

2.3. Condensazione

La condensazione interessa generalmente episodi indipendenti di *Stephen Hero*, che, 'riassunti', divengono complementi di altri in *Portrait*; è frequente, quindi, che la condensazione comporti anche una dislocazione del testo. In particolare, le porzioni di testo 'condensate' assumono generalmente la funzione di ricordi di Stephen, fratture nella continuità temporale della narrazione, che è invece mantenuta invariata in *Stephen Hero*.

La stessa procedura, come si è visto, è impiegata nella trasformazione di «A Portrait of the Artist» («episodio di Malahide», Buffalo II.A.2 e SH 156) e, da quanto emerge dagli appunti precompositivi, sembra caratterizzare la rielaborazione di «The Play at Whitsuntide» (Buffalo II.A.20 e P 76-91), originariamente nel capitolo IX di *Stephen Hero*²⁷⁷.

La condensazione è legata soprattutto agli interventi sull'istanza narrativa che caratterizzano la riscrittura da *Stephen Hero* a *Portrait*, dove prospettiva e stile risultano variati in modo particolarmente evidente; può essere esemplificata attraverso tre episodi di *Stephen Hero*: la presentazione del personaggio Madden (Davin in *Portrait*), le visite al salotto di Mr. Daniel e il rapporto di Emma con padre Moran. Dal momento che gli ultimi due episodi hanno subito anche un concomitante procedimento di combinazione, saranno trattati congiuntamente.

²⁷⁷ Cfr. Capitolo 4 del presente lavoro, paragrafi 1 e 2.

a) Madden (Davin in *Portrait*)

Nel capitolo XV di *Stephen Hero* è narrato il primo incontro tra Stephen e Madden (SH 24-5); quest'ultimo, nuovo arrivato, si avvale dell'aiuto del protagonista per orientarsi all'interno dell'Istituto. L'episodio è descritto anche in *Portrait*, ma la sua funzione all'interno del testo è modificata e il brano è trasformato attraverso soppressioni e decrementi:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
<p>One morning he Stephen arrived three quarters of an hour late [...] a young man began to ascend the winding stairs slowly. At a few steps from the landing he halted and turned a square rustic face towards Stephen.</p> <p>– Is this the way to the Matriculation class, if you please, he asked in a brogue accenting the first syllable of Matriculation. Stephen directed him and the two young men began to talk. The new student was named Madden and came from the county of Limerick [...] (SH 25).</p>	<p>Stephen paused and laid a friendly hand upon Davin's shoulder.</p> <p>– Do you remember, he said, when we knew each other first? The first morning we met you asked me to show you the way to the matriculation class, putting a very strong stress on the first syllable. You remember? [...] (P 219).</p>

In *Portrait*, il brano rappresenta una breve frattura nella continuità temporale; Stephen rievoca i momenti salienti del primo incontro con il compagno, sottolineando gli elementi che probabilmente più l'avevano colpito e che, quindi, sono tornati per primi alla mente. Il testo è ulteriormente trasformato, in quanto inserito in un dialogo. L'episodio cambia completamente funzione all'interno della storia; anziché rappresentare un evento indipendente, diviene un modo per creare un momento di amichevole confidenza dopo una breve discussione tra Stephen e Davin.

Nel testo pubblicato non sono menzionati i dettagli fisici del compagno: in *Stephen Hero*, la «square rustic face» (SH 25) del giovane e la sua provenienza alludono già a caratteristiche che saranno ulteriormente sviluppate nel corso della narrazione. Madden, convinto sostenitore del «Celtic Revival», presenta anche nell'aspetto il «gross materialism» (SH 54) che Stephen riconosce nel mondo nazionalista contadino; O'Neill osserva a tale proposito che «in *A Portrait* Madden the loser of nationalist arguments becomes Davin the embodiment of peasant Ireland»²⁷⁸. In realtà, mi pare che già in *Stephen Hero* Madden rappresenti il mondo contadino irlandese, ma reso attraverso una prospettiva standardizzata, che in alcuni momenti sembra confondersi con una parodia; cliché, derisione e *peasantry* sono connessi anche nell'episodio di Mullingar, dove Mr. Fulham disapprova lo scherno degli astanti argomentando con *commonplaces* quali «peasantry [...] is the backbone of the nation» (SH 244).

²⁷⁸ W. O'Neill, *Myth and Identity in Joyce's Fiction: Disentangling the Image*, «*Twentieth Century Literature*», 40, 3, 1994, p. 383.

b) Il salotto di Mr. Daniel; Emma e Father Moran

I due episodi sono tra loro indipendenti in *Stephen Hero*: la narrazione delle visite al salotto di Mr. Daniel e delle attività ludiche che vi si svolgono occupa tutta la parte finale del capitolo XVI; qui Stephen rivede Emma e si intrattiene a parlare con lei²⁷⁹. Il rapporto della giovane con padre Moran è invece trattato nel capitolo XVII di *Stephen Hero*, dove il sacerdote è ampiamente descritto e discorre di musica con il protagonista (SH 65-8).

In *Portrait*, gli episodi hanno subito un procedimento di condensazione unita a combinazione; sarebbe difficile, quindi, considerarli separatamente. La figura di Emma rappresenta l'elemento comune che permette di associare gli eventi nella mente di Stephen:

<i>Stephen Hero</i> , cap. XVI, «Salotto di Mr. Daniel»	<i>Portrait</i>
<p>In this house it was the custom to call a young visitor by his Christian name a little too soon and though Stephen was spared the compliment, McCann was never spoken of as anything but 'Phil'. [...] During these recitations Stephen's eye never moved from the picture of the Sacred Heart which hung right above the head of the reciter's head (SH 44).</p> <p>Stephen sat down beside one of the daughters [...] Her large handsome eyes looked at him for a while as if they were about to trust him [...] while he was musing on the horsehair sofa he heard his name called and stood up to be introduced (SH 46).</p>	<p>The lumps of knotted flock under his head reminded him of the lumps of knotted horsehair in the sofa of her parlour on which he used to sit, [...] confounded by the print of the Sacred Heart above the untenanted sideboard. He saw her approach him in a lull of the talk and beg him to sing one of his curious songs. [...] he remembered his own sarcasm: the house where young men are called by their christian names a little too soon. At certain instants her eyes seemed about to trust him but he had waited in vain. She passed now dancing lightly across his memory [...] She danced lightly in the round. [...] It was like the image of the young priest in whose company he had seen her last, looking at him out of dove's eyes, toying with the pages of her Irish phrasebook (P 237-8).</p> <p>– And the church, Father Moran? – The church too. Coming round too. [...] Bah! He had done well to leave the room in disdain. [...] He had done well to leave her to flirt with her priest, to toy with a church which was the scullerymaid of christendom (P 239).</p>
<i>Stephen Hero</i> , cap. XVII, «Emma e padre Moran»	
<p>She often delayed a long time chatting with a low-sized young priest, a Father Moran, who had a neat head of curly black hair and expressive black eyes. [...] Stephen watching this young priest and Emma together usually worked himself into a state of unsettled rage (SH 65).</p>	

L'immagine della ragazza nel *parlour* e con il sacerdote divengono in *Portrait* solo una breve analessi; in particolare, lo stato di «unsettled rage» descritto dalla

²⁷⁹ Che Stephen ed Emma si conoscessero già è confermato dall'affermazione della giovane, che accoglie il protagonista dicendo: «I think we know each other already» (SH 46).

voce del narratore in *Stephen Hero* è inserito in *Portrait* attraverso i pensieri di Stephen, resi attraverso il discorso indiretto libero.

I due episodi, inoltre, si intersecano qui senza che sia possibile distinguere i diversi momenti nel tempo, poiché appaiono giustapposti nella mente di Stephen. Le immagini sembrano suscitate involontariamente da un'associazione sensoriale tra «knotted flock» e «knotted horsehair» (P 237), che determina una successione di flashback legati ad Emma; nel primo incontro tra Stephen e Davin il ricordo sembra, invece, rievocato volontariamente²⁸⁰.

Alla memoria possono essere attribuite tre caratteristiche fondamentali, frammentarietà, selettività e associatività; queste sono anche le procedure con cui è rielaborato il testo nei passaggi condensati, che appaiono frammentati, parzialmente eliminati e, come nell'ultimo esempio, associati tra loro. Nel processo di rielaborazione, la trasformazione di un episodio in un flashback comporta una narrazione più breve degli eventi, di cui sono menzionati pochi elementi-chiave; inoltre, rende possibile dislocarli più liberamente, e metterli così in relazione con altri avvenimenti. Come sottolinea Brown, infine, il ricordo attribuisce «personal significance» alle circostanze²⁸¹: emerge, infatti, la percezione di Stephen degli eventi, che non appaiono solo filtrati dalla sua prospettiva, ma anche dalla sua capacità di ricordare.

2.4. Eliminazione

L'eliminazione, come si è visto, è la procedura più frequente nel processo di rielaborazione del testo; interessa micro- e macrostrutture e il più delle volte accompagna altri procedimenti di modifica. Nel corso della riscrittura, i processi di eliminazione presentano diverse peculiarità. In alcuni casi, le macroeliminazioni presentano microstrutture residue: all'interno di grandi masse testuali soppresse sono riprese in considerazione solo piccole porzioni di testo, che appaiono modificate e dislocate in *Portrait*. La rielaborazione di *Stephen Hero* è anche caratterizzata da soppressione totale di interi episodi e ampie porzioni testuali. Di seguito, mi propongo di illustrare entrambe queste tipologie di mutamento testuale.

Al processo di eliminazione di ampie porzioni di testo, o nuclei narrativi, spesso 'sopravvivono' microstrutture, quali frasi o parti di esse, che ricompaiono in *Portrait*, dislocate e ricontestualizzate, spesso con lievi modifiche. Ad esempio, nel capitolo XV di *Stephen Hero* è sottolineata l'importanza della lezione di «English composition» (SH 26-27), che permette a Stephen di distinguersi e farsi conoscere da professori e studenti: «The English essay was for him the one serious work of the week» (SH 26). In *Portrait*, nel periodo universitario del protagonista non è menzionata alcuna attività di questo tipo; tuttavia, la centralità del saggio settimanale nell'educazione di Stephen è sottolineata nel capitolo II, dove si chiarisce che, tra gli impegni di studio a Belvedere, «[t]he essay was for him the chief labour of the week» (P 83).

²⁸⁰ L'impiego di memoria volontaria e involontaria nei romanzi del Modernismo è analizzato in: R. Stevenson, *Il romanzo modernista*, Sellerio, Palermo, 2003, pp. 113-21 (*Modernist Fiction*, Prentice Hall, London, 1998).

²⁸¹ T. Brown, *Introduction*, cit., p. xvi.

La porzione di testo riguardante «the English essay» in *Stephen Hero* è l'unica parte di un ampio brano eliminato che appare rielaborata in *Portrait*; è, inoltre, modificata attraverso la soppressione del termine «English» e la sostituzione di «one serious work» con «chief labour». Tale modifica suggerisce un atteggiamento diverso di Stephen nei confronti dello studio: in *Stephen Hero*, il giovane non sembra impegnarsi seriamente in alcuna materia, se non nel saggio settimanale; in *Portrait*, non c'è riferimento a tale disinteresse generale e Stephen appare impegnato nella composizione dell'*essay* in modo particolare, ma non esclusivo.

Parimenti, in *Portrait* non compaiono menzioni del saggio di Stephen «Art and Life»: a livello di macrostruttura narrativa, l'episodio del *paper*, così come i dialoghi che ne scaturiscono con i compagni, sono soppressi. In particolare, è eliminato anche un brano riguardante il colloquio con Madden (Davin in *Portrait*): nel capitolo XVIII di *Stephen Hero*, lo studente legge il componimento del protagonista e manifesta di aver incontrato alcune difficoltà nella sua comprensione. Solo piccola parte del discorso è riportata in *Portrait*:

Part of it had been too deep for him, he said [...] (SH 81).

– Too deep for me, Stevie, he said (P 220).

In *Stephen Hero*, Madden sottolinea la propria incapacità di comprendere alcune parti della teoria estetica espressa da Stephen nel saggio; il brano sembra quindi sottolineare, da un lato, che la prospettiva ristretta del nazionalista non riesce ad abbracciare idee filosofiche più ampie, dall'altro, che il protagonista è più dotato degli altri compagni e riesce a raggiungere una profondità concettuale che i suoi coetanei non possono cogliere.

In *Portrait*, la porzione di testo è introdotta all'interno di un dialogo tra Davin e Stephen, ed è riportata in discorso diretto. I due personaggi stanno discutendo di valori patriottici e religiosi, quando Stephen propone un'immagine poetica per spiegare la propria sensazione di paralisi in Irlanda; Davin non sembra trovare il concetto «too deep» perché incomprensibile, ma perché lontano dalla propria prospettiva sulla realtà locale. Con questa espressione, lo studente sottolinea una differenza di valori e priorità («Ireland first, Stevie. You can be a poet or mystic after», P 220) e non un dislivello nella preparazione culturale o capacità intellettiva.

Nel capitolo XX di *Stephen Hero*, alcuni episodi sono dedicati ai momenti di studio in vista degli esami di fine anno; Stephen e Cranly trascorrono gran parte del loro tempo in biblioteca. Tutta questa sezione del romanzo è sottoposta ad eliminazione totale in *Portrait*, con la sola eccezione di un frammento di testo riguardante le letture di Cranly:

[Cranly] had been discovered reading [...] the title-page of a book which was called *Diseases of the Ox* (SH 124).

[...] the titlepage of Cranly's book on which was printed *Diseases of the Ox* (P 246).

Il dettaglio del libro può acquisire rilevanza alla luce dell'intero macrotesto joyceano, dal momento che le immagini del bestiame e le menzioni del *foot and mouth disease* caratterizzano *Pomes Penyeach* («Tilly») e *Ulysses*, dove appaiono generalmente legate a rappresentazioni metaforiche dell'Irlanda²⁸².

Le macroeliminazioni apportate al capitolo XXIV di *Stephen Hero* presentano una struttura residua più estesa rispetto ai casi precedenti; una porzione di testo è ripresa in considerazione, modificata e dislocata all'interno di un diverso episodio di *Portrait*:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>
<p>One evening during the examinations Stephen was talking to Cranly under the arcade of the University when Emma passed them. Cranly raised his ancient straw hat (which he had once more resurrected) and Stephen followed suit. In reply she bowed very politely across Stephen at his friend. Cranly replaced his hat and proceeded to meditate in the shade of it for a few minutes.</p> <p>– Why did she do that? he said.</p> <p>– An invitation, perhaps, said Stephen (SH 215).</p>	<p>[...] as he watched him, he saw him raise his hat in salute and uncover the black hair that stood stiffly from his forehead like an iron crown. She passed out from the porch of the library and bowed across Stephen in reply to Cranly's greeting. He also? Was there not a slight flush on Cranly's cheek? Or had it come forth at Temple's words? The light had waned. He could not see (P 252).</p>

Nel brano di *Stephen Hero*, l'attenzione del narratore è focalizzata su Emma, sui suoi movimenti e le sue motivazioni; in *Portrait*, Stephen osserva soprattutto Cranly e si interroga sul significato dei suoi gesti, mentre la figura femminile passa in secondo piano. Non è menzionato, infatti, neanche il nome di Emma («she»), che appare ridotta ad un'ombra passeggera, quasi un mero pretesto per una riflessione sui sentimenti dell'amico. Come avviene per la madre di Stephen, anche il ruolo di Emma appare notevolmente ridotto in *Portrait*, e molte delle sue caratteristiche sono eliminate; la giovane diviene un'entità vaga e indistinta, di cui non è mai presentata un'immagine realistica.

Anche nel caso in cui alcuni brani di *Stephen Hero* appaiono rielaborati in *Portrait*, a livello di macrostruttura narrativa l'episodio in cui sono contenuti è generalmente eliminato. Infatti, le porzioni di testo riprese in considerazione appaiono, di solito, frammentate e del tutto ricontestualizzate in *Portrait*. Tale procedimento è evidente, ad esempio, negli episodi di *Stephen Hero* riguardanti il saggio «Art and Life», la discussione con il presidente della «Literary and Historical Society» oppure la programmazione della gita a Wicklow. Sebbene brani di ciascun episodio siano inclusi in *Portrait*, entrano a far parte di scene del tutto diverse: ripetitivamente, il dialogo con il *dean of studies*, la conversazione estetica con Lynch e la firma del *testimonial*.

Spesso, però, gli episodi non appaiono neanche parzialmente rielaborati e scompaiono del tutto in *Portrait*; non vi è traccia, ad esempio, di tutti i dialoghi con i

²⁸² Cfr. I. Natali, «That submerged dougdoughty doubleface», cit., pp. 61-72.

membri della famiglia (esclusa una menzione del colloquio religioso con la madre), dei brani in cui Stephen dimostra la propria ammirazione per Ibsen ed, infine, del rapporto diretto che il protagonista instaura con Emma.

In *Portrait*, oltre ai riferimenti all'apprezzamento per Ibsen, sono eliminate quasi interamente le citazioni ed i riferimenti a tutti gli scrittori: tra i più rammentati è possibile ricordare Shakespeare (ad esempio la lettura di *Othello* in classe, SH 29), Dante (SH 41, 92, 158, 169, 174), Yeats (SH 176-8, 192), Byron (SH 33, 148) e Renan (SH 189-90). A tale riguardo, Connolly afferma:

Hero-worship and creativity are contradictory terms to the later Stephen. On the road to the attainment of the position in which he finds himself in the last chapter of the *Portrait*, hero-worship had its proper place. In the final version, however, it is appropriate that the two sections of *Stephen Hero* that are devoted to admiration of Ibsen be eliminated. The Stephen Dedalus of the last chapter of the *Portrait* could not with consistency to his own character have been the rabid apologist for Ibsen that the earlier Stephen was²⁸³.

In una lettera del 7 febbraio 1905, Joyce scrive al fratello:

I am «working in» Hairy Jaysus at present²⁸⁴. Do you not think the search for heroics damn vulgar – and yet how are we to describe Ibsen? (L II 80)

Lo scrittore già rifletteva, quindi, sull'eventualità di presentare gli 'eroi letterari' in altro modo. L'eliminazione di citazioni e riferimenti letterari potrebbe rientrare in un mutamento nel disegno generale del romanzo; il cambiamento, infatti, non coinvolge il solo personaggio di Stephen e le sue caratteristiche, ma anche lo stile ed il linguaggio dell'intera opera.

La tradizione concepita da Stephen in *Stephen Hero* è ibrida ma selettiva e, spesso, oppone autori provenienti da ambiti e tempi diversi (Ibsen/Dante), evidenziando una aporia tra continuità e discontinuità, tradizione 'positiva' e 'negativa'. La storia letteraria sembra essere considerata anche da un punto di vista normativo che in parte si basa sull'esaltazione esclusiva di un personaggio o di un'opera (ad es. Ibsen).

In *Portrait*, la tradizione letteraria sembra venire a mancare di un punto di riferimento 'canonico': si confronta con uno schema più ampio ed eterogeneo ed abbandona parzialmente il bipolarismo. A partire da *Portrait*, la storia letteraria va sempre più frammentandosi in un mosaico di rinvii e contaminazioni, che troverà il culmine in *Ulysses*. Infatti, menzioni dirette di alcuni scrittori scompaiono probabilmente alla luce di un rapporto più dialettico, ma contemporaneamente più stretto, con la tradizione. In *Portrait*, la memoria letteraria non è occultata, ma in parte esibita nel testo stesso, attraverso una profusione di allusioni letterarie; come sottolinea Harvey,

²⁸³ T. Connolly, *Stephen Hero Revisited*, cit., p. 41.

²⁸⁴ Probabilmente con «Hairy Jaysus» Joyce si riferisce all'episodio del *testimonial*, dove compare tale espressione, e, quindi, al personaggio di McCann (SH 112-3).

Portrait [...] is a masterpiece of pastiche, its rich cadenced prose recalling again and again the influence of, among others, Flaubert and Pater²⁸⁵.

Collegata alla soppressione della maggior parte dei riferimenti letterari, è da sottolineare l'eliminazione dello stretto rapporto con la famiglia: l'ambiente familiare rappresenta l'origine, così come le origini letterarie sono richiamate in *Stephen Hero* dagli scrittori.

Stephen fa leggere le opere di Ibsen alla madre e al padre, cercando in particolare l'approvazione della figura femminile. Mrs. Daedalus è chiamata ad esprimere un'opinione anche sulle teorie estetiche del protagonista, illustrate in «Art and Life»; Stephen cerca un confronto, pur dando per scontato che la madre non sia in possesso degli strumenti culturali adeguati per poter comprendere il suo pensiero:

His mother who had never suspected probably that «beauty» could be anything more than a convention of the drawingroom or a natural antecedent to marriage and married life was surprised to see the extraordinary honour which her son conferred upon it. Beauty, to the mind of such a woman, was often a synonym for licentious ways and probably for this reason she was relieved to find that the excesses of this new worship were supervised by a recognized saintly authority (SH 84).

Come nell'episodio «Scylla and Charybdis» di *Ulysses*, anche in *Portrait* ogni 'paternità' (o maternità) è messa in discussione. L'autorità patriarcale – sebbene in *Stephen Hero* e *Portrait* sia più corretto parlare di autorità matriarcale – racchiude in sé anche il cattolicesimo e la questione irlandese. Il rifiuto del materno, o la ricerca di un confronto con la madre, sono collegati alla ribellione verso patria e chiesa, di cui la madre di Stephen diviene un simbolo:

In *Stephen Hero* the mother is a figure who is both inside and outside a patriarchal church and state from which Stephen must ultimately free to become an artist. In *Portrait* Stephen's projected exile represents a repudiation of the maternal, which incarnates the suffocating forces of church and state²⁸⁶.

I discorsi della madre in *Stephen Hero*, come già accennato, sono attribuiti a Cranly e ai sacerdoti di Belvedere in *Portrait*. Tale procedimento, a mio parere, sottolinea come l'idea religiosa non trovi più un unico simbolo, non sia circoscrivibile e perciò impossibile da sfuggire.

Padre e madre non sono gli unici membri della famiglia il cui ruolo risulta ridimensionato e modificato in *Portrait*; in *Stephen Hero*, Joyce

allowed Stephen to have one loyal adherent, his brother Maurice, modeled on Stanislaus, but later he virtually obliterated him too, feeling that his hero must be entirely alone²⁸⁷.

²⁸⁵ F. Harvey, *The Intervention of Style in a Work of the Creative Imagination*, cit., p. 205.

²⁸⁶ T. Connolly, *Stephen Hero Revisited*, cit., p. 46.

²⁸⁷ R. Ellmann, *James Joyce*, cit., p. 154.

In *Portrait*, la famiglia di Stephen appare principalmente costituita da personaggi femminili; il fratello Maurice compare solo molto brevemente, nel terzo capitolo (P 75) e occasionalmente emergono riferimenti ad un «group of his brothers and sisters» (P 176), senza che le figure maschili siano caratterizzate in alcun modo. La ‘scomparsa’ di Maurice in *Portrait* entra in relazione con l’idea del rapporto fraterno in *Ulysses*²⁸⁸:

A brother is as easily forgotten as an umbrella. Lapwing. Where is your brother? Apothecaries’ hall. My whetstone. Him, then Cranly, Mulligan: now these. Speech, speech. But act. Act speech. They mock to try you. Act. Be acted on (U 271:5-13).

Il brano presenta due elementi degni di nota: in primo luogo, la funzione delle *whetstones* sembra solamente quella di un contrappunto per le conversazioni; i personaggi del fratello e degli amici appaiono strumenti temporanei di confronto verbale («Stephen found Maurice very useful for raising objections», SH 36). In secondo luogo, «Where is your brother?» richiama l’episodio di Caino e Abele nella Bibbia. Emerge, quindi, anche il tema della rivalità, oltre alla sensazione che Stephen non intenda assumersi alcuna responsabilità nei riguardi di un fratello «easily forgotten».

La presenza rilevante delle sorelle nella famiglia Dedalus non deve portare a pensare che, rispetto a *Stephen Hero*, le figure femminili risultino in qualche modo messe in rilievo nel testo pubblicato. Al contrario, ogni elemento di femminilità è ridotto o soppresso in *Portrait*, persino in relazione alle posizioni ideologiche: MacCann è in *Stephen Hero* «young feminist McCann» (SH 42), che si dilunga ad illustrare a Stephen le proprie idee in fatto di parità dei sessi (SH 49-52). In *Portrait* le teorie dello studente, il cui femminismo non è menzionato, sono schernite e ridotte ad un semplice «no stimulants and votes for the bitches» (P 211).

Oltre all’oscuramento del personaggio di Mrs. Daedalus, cui ho già fatto cenno, assume particolare rilevanza la modifica radicale del ruolo e della funzione di Emma Clery nei due romanzi. In *Portrait*, la giovane è identificata attraverso le sole iniziali E_C_, cambiamento che corrisponde all’eliminazione di maggior parte delle sue caratteristiche²⁸⁹. Come sottolinea Theodore Spencer, una «living personality» è trasformata in «anonymous girl», che, dice Benstock, è caratterizzata da «timidity of spirit and conventional demeanor»²⁹⁰.

²⁸⁸ Marc Siegchrist ha pubblicato uno studio specificamente sulla presenza/ assenza della figura fraterna in *Ulysses*: M. Siegchrist, «That Brother Motive, Don’t You Know»: Stephen’s siblings in *Ulysses*, «South Atlantic Bulletin», 40, 4, 1975, pp. 26-33.

²⁸⁹ Un simile procedimento è osservabile anche nel dossier genetico di *Pomes Penyeach*. Nelle rielaborazioni delle poesie, le figure femminili divengono progressivamente più indistinte e sono individuate solo attraverso parti del loro corpo, come gli occhi, o i capelli. Cfr. I. Natali, «That submerged dougdoughty doubleface», cit., *passim*.

²⁹⁰ T. Spencer, *Introduction*, cit. p. 12; B. Benstock, *James Joyce and the Women of the Western World*, in R. Bates e H. J. Pollock (a cura di), *Litters from Aloft*, University of Tulsa Press, Tulsa, 1971, p. 101. Benstock prende in considerazione il personaggio di Emma in *Portrait* anche in *James Joyce: The Undiscover’d Country*, Gill and Macmillan, Dublin; Barnes and Noble, New York, 1977, pp. 8-12.

In *Stephen Hero*, Emma appare una ragazza attiva e vitale con cui Stephen si intrattiene più volte a discutere. Assume un ruolo centrale nelle conversazioni (SH 66-7), mostra iniziativa, anche a scapito di alcune regole sociali («without waiting for Miss Daniel's introduction, she said: – I think we know each other already», SH 46), esprime con entusiasmo le proprie idee nazionaliste (SH 46-7) e femministe (SH 153). Le sue «loud forced manners» (SH 66) sono criticate da Stephen, che mantiene sempre un atteggiamento di distacco da lei («[he] addressed her as “Miss Clery”», SH 46), almeno dal punto di vista intellettuale (SH 66); è affascinato e, contemporaneamente, spaventato dalla «vulgarity of her manners» (SH 158)²⁹¹.

Stephen concepisce la femminilità, apparentemente, solo in relazione alla religione ed alla Chiesa; ogni volta che parla della propria attrazione per Emma, infatti, fa riferimento alla religione:

- Jesus said «Whoso looketh upon a woman to lust after her hath already committed adultery with her in his heart»: but he did not condemn «adultery». Besides it is impossible not to commit «adultery».
- Quite impossible.
- Consequently if I see a woman inclined for oracle I go to her: if she has no inclination I stay away.
- But that girl has an inclination for oracle (SH 191).

- I wish you would go to confession to me, Emma, said Stephen from his heart.
- That's a dreadful thing to say... Why would you like that?
- To hear your sins.
- Stephen! (SH 154)

In questo modo Stephen rivela il desiderio di sottomettere Emma all'autorità patriarcale della chiesa, di controllarla attraverso la stessa istituzione cui egli non si vuole sottomettere. In *Portrait*, la connessione tra E_C_ e la Chiesa si fa più evidente e profonda, dato che il personaggio, dice Kenner, «was refined into a wraith with a pair of initials to parallel an intangible Church»²⁹². Emma perde del tutto la propria 'carnale concretezza' e i pochi elementi che emergono di lei sono collegati all'iconografia della Vergine (P 240-2). Persino nella 'Villanelle' che Stephen compone per la ragazza il lessico e le immagini sono derivate dalla religione (P 242-3)²⁹³. Ad E_C_ non è praticamente mai attribuito un discorso, né direttamente, né indirettamente; Emma non agisce, diviene un'immagine indistinta, «flashed in a dream or vision»²⁹⁴.

Margareth Church suggerisce una relazione tra la modifica del personaggio di Emma e le trasformazioni narratologiche che caratterizzano la riscrittura da *Stephen*

²⁹¹ B.K. Scott, F.L. Walzl, *Emma Clery in Stephen Hero: A Young Woman Walking Proudly Through the Decayed City*, in S. Henke, E. Unkeless (a cura di), *Women in Joyce*, University of Illinois Press, Urbana, 1982, pp. 59-63.

²⁹² H. Kenner, *The Portrait in Perspective*, cit., p. 52.

²⁹³ Per un'analisi della 'Villanelle' in questa prospettiva, si veda ad esempio C. Rossman, *Stephen Dedalus' Villanelle*, «James Joyce Quarterly», 12, 3, 1975, p. 287.

²⁹⁴ B. K. Scott, F.L. Walzl, *Emma Clery*, cit., p. 57.

Hero a Portrait. Nel testo pubblicato il lettore percepisce la realtà attraverso le sensazioni, i pensieri e persino il linguaggio del protagonista; secondo Church, Emma è presentata come la vede il giovane Stephen che, troppo immaturo per confrontarsi direttamente con lei in quanto persona, ne interiorizza un'immagine astratta. In altre parole, secondo la studiosa, l'indeterminatezza del personaggio femminile in *Portrait* è dovuta al fatto che «[I]ike a typical adolescent, Stephen fears [Emma's] humanity [...]. As a defensive measure, [he views her] from a distance»²⁹⁵.

Sebbene l'ipotesi di Church presenti aspetti interessanti, a mio parere la studiosa sottovaluta l'importanza dei mutamenti stilistici e narratologici che caratterizzano il 'percorso' da *Stephen Hero a Portrait*, elementi che assumono particolare rilevanza nella trasformazione del personaggio. L'immagine di Emma in *Portrait* presenta solo gli aspetti che, presumibilmente, sono più significativi per Stephen; la giovane è ridotta ad uno specchio dell'interiorità e delle emozioni del protagonista. Rispetto a *Stephen Hero*, in *Portrait* tutti i personaggi sembrano perdere almeno parte della loro individualità, poiché divengono strumenti finalizzati a sottolineare lo sviluppo intellettuale di Stephen, le sue idee e le sue emozioni. Ad esempio, tale è il ruolo di Lynch, il cui dialogo con il protagonista, nel capitolo V, rappresenta un espediente narrativo per rivelare la teoria estetica di Stephen. Parimenti, E_C_ assume la mera funzione di un oggetto poetico finalizzato a mettere in luce i procedimenti compositivi del giovane artista, il cui progresso come produttore di testi poetici costituisce un elemento centrale del suo sviluppo.

2.5. Connessioni tra *Stephen Hero* e *Ulysses*

Vorrei concludere la trattazione di *Stephen Hero* proponendo alcune brevi osservazioni riguardo alla destinazione di brani soppressi in *Portrait* all'interno di altre opere di Joyce. Nel corso del processo creativo, infatti, episodi di *Stephen Hero* del tutto eliminati in *Portrait* presentano connessioni con *Ulysses*; si fa strada l'ipotesi che, nella composizione di quest'ultimo romanzo, lo scrittore abbia reinserto parti del testo di *Stephen Hero*, ampiamente rielaborate.

È necessario chiarire che le connessioni con *Ulysses* non costituiscono in alcun modo una categoria di modifica testuale, dal momento che considero le tipologie dei cambiamenti contraddistinte da metodi e procedimenti di trasformazione e non dalla destinazione del testo trasformato. Ritengo necessario e rilevante, tuttavia, mettere in evidenza come alcune parti di *Stephen Hero* siano state successivamente reimpiegate, poiché un'analisi in questo senso getta nuova luce sull'intero processo creativo non solo di *Portrait*, ma anche di *Ulysses*.

Di seguito sono riportati solo alcuni esempi, mirati ad evidenziare connessioni intertestuali tra *Stephen Hero* e *Ulysses* ad un livello macrostrutturale. Vorrei sottolineare che un fenomeno analogo interessa anche i microlivelli discorsivi: brevi porzioni di testo ricorrono sia in *Stephen Hero*, sia in *Ulysses*, senza la 'mediazione' di *Portrait*. Ad esempio, tra le porzioni di testo che Joyce cancella in pastello nel

²⁹⁵ M. Church, *The Adolescent Point of View Toward Women in Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*, «Irish Renaissance Annual», 2, 1980, p. 160.

manoscritto di *Stephen Hero* compare l'espressione «imperial, imperious and imperative» (foglio 655), che è poi inserita nell'episodio «Eolus» ed attribuita a MacHugh mentre parla della grandezza di Roma: «We think of Rome, imperial, imperious, imperative» (U 166:22-3).

Cinque episodi, o brani di *Stephen Hero*, completamente eliminati in *Portrait*, presentano relazioni con *Ulysses*. In ciascun caso, sono presenti connessioni più o meno estese tra le due opere, che possono essere suddivise in analogie lessicali, tematiche, stilistiche, o una combinazione tra queste. Gli episodi di *Stephen Hero* trasformati in *Ulysses* riguardano «il funerale di Isabel», «il salotto di Mr. Daniel», la «Gaelic League», il giorno della festività «Good Friday» e la «lezione di padre Artifoni».

a) Il funerale di Isabel

Parte del capitolo XXII di *Stephen Hero* è dedicato alla narrazione della morte e successivo funerale della sorella minore di Stephen, Isabel. Tale episodio è totalmente eliminato in *Portrait*, dove peraltro il personaggio di Isabel non compare.

La descrizione della cerimonia funebre di Isabel in *Stephen Hero* e quella di Paddy Dignam nell'episodio «Hades» di *Ulysses* presentano, però, estese connessioni lessicali e tematiche. In entrambi gli episodi, la funzione cui i protagonisti intendono assistere è preceduta da un'altra, molto semplice e sobria²⁹⁶:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Ulysses</i>
The funeral which had drawn up immediately before Isabel's was a funeral of someone of the poor class. The mourners, who were huddled in sixes on outside cars, were just scrambling down from the cars as Mr Daedalus and his fellow-mourners drove up. The first funeral went in through the gates where a little crowd of loungers and officials were grouped. Stephen watched them pass in. Two of them who were late pushed their way viciously through the crowd. A girl, one hand catching the woman's skirt, ran a pace in advance. The girl's face was the face of a fish, discoloured and oblique-eyed; the woman's face was square and pinched, the face of a bargainer. The girl, her mouth distorted, looked up at the woman to see if it was time to cry: the woman, settling a flat bonnet, hurried on towards the mortuary chapel (SH 167).	Paltry funeral: coach and three carriages. It's all the same. Pallbearers, gold reins, requiem mass, firing a volley. Pomp of death. Beyond the hind carriage a hawkler stood by his barrow of cakes and fruit. [...] Mourners came out through the gates: woman and a girl. Leanjawed harpy, hard woman at a bargain, her bonnet awry. Girl's face stained with dirt and tears, holding the woman's arm, looking up at her for a sign to cry. Fish's face, bloodless and livid (U 126-27).

²⁹⁶ Per agevolare il confronto con *Ulysses*, di seguito l'episodio di *Stephen Hero* è suddiviso in due parti, anche se si tratta di porzioni di testo consecutive.

In *Stephen Hero*, eventi e personaggi sono illustrati dalla voce del narratore, che fornisce spiegazioni e dettagli descrittivi. In «Hades», invece, i vari elementi della scena sono introdotti principalmente attraverso le riflessioni di Bloom e rese con la tecnica del monologo interiore: il ritmo del discorso si spezza, le frasi sono brevi, raramente complete, come frammentario e rapido è il linguaggio del pensiero²⁹⁷. Il primo brano menzionato, molto più esteso, è quindi rielaborato in *Ulysses* soprattutto attraverso procedimenti di eliminazione, accompagnati da sostituzioni.

L'immagine delle due 'figuranti' al funerale è originariamente tratta da *Epiphanies*; lo stesso sketch è, quindi, rielaborato in entrambe le opere:

Two mourners push on through the crowd. The girl, one hand catching the woman's skirt, runs in advance. The girl's face is the face of a fish, discoloured and oblique-eyed; the woman's face is small and square, the face of a bargainer. The girl, her mouth distorted, looks up at the woman to see if it is time to cry; the woman, settling a flat bonnet, hurries on towards the mortuary chapel (Buffalo I.A.44).

Si può supporre che il testo Buffalo I.A.44 sia inserito in *Ulysses* attraverso la 'mediazione' di *Stephen Hero*, poiché molti degli elementi che precedono e seguono l'epifania sono menzionati in entrambi i romanzi. È svelato, quindi, il 'percorso' di un brano attraverso un lungo processo creativo, all'interno del quale *Stephen Hero* sembra rappresentare un 'punto di passaggio' tra *Epiphanies*, forse la prima fonte della scena, e *Ulysses*.

Nel manoscritto di *Stephen Hero*, la porzione di testo da «through the crowd» a «looked up at the woman to see if» (foglio 778) è attraversato da un tratto obliquo in rosso, che potrebbe indicare una successiva rielaborazione del testo; si può anche supporre che tale segnalazione sia stata inserita nel momento della rilettura del brano per l'inclusione in *Ulysses*.

Altre parti dell'episodio del funerale di Isabel in *Stephen Hero* appaiono rielaborate in *Ulysses*, mentre Bloom assiste alla funzione per Dignam:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Ulysses</i>
At the mortuary chapel Mr Daedalus and his friends had to wait until the poor mourners had first been served. In a few minutes the service was over and Isabel's coffin was carried up and laid on the bier. The mourners scattered in the seats and knelt timidly on their handkerchiefs. A priest with a great toad-like belly balanced to one side came out of the sacristy, followed by an altar boy. He read the service	The coffin lay on its bier before the chancel, four tall yellow candles at its corners. [...] The mourners knelt here and there in prayingdesks. [...] A server, bearing a brass bucket with something in it, came out through a door. The whitesmoked priest came after him, tidying his stole with one hand, balancing with the other a little book against his toad's belly. Who'll read the book? I, said

²⁹⁷ È difficile attribuire le parti del discorso alla voce del narratore o del personaggio: tuttavia, la frase al passato «Mourners came out through the gates» sembra appartenere al narratore, mentre, nella parte successiva, l'omissione della maggior parte delle voci verbali e la frammentarietà permettono di attribuire il discorso a Bloom.

rapidly in a croaking voice and shook the aspergill drowsily over the coffin, the boy piping responses at intervals. When he had read the service he closed the book, crossed himself, and made back for the sacristy at a swinging gate gait. Labourers came in and bore out the coffin to a barrow and pushed it along the gravel-path.

The superintendent of the cemetery shook hands with Mr Daedalus at the door of the chapel and followed the funeral slowly. The coffin slid evenly into the grave and the grave-diggers began to shovel in the earth. At the sound of the first clods Mr Daedalus began to sob and one of his friends came to his side and held his arm (SH 167).

the rook. They halted by the bier and the priest began to read out of his book with a fluent croak. [...] The priest closed his book and went off, followed by the server. Corny Kelleher opened the sidedoors and the gravediggers came in, hoisted the coffin again, carried it out and shoved it on their cart. [...] All followed them out of the side-doors into the mild grey air. [...]

– Her grave is over there, Jack, Mr Dedalus said. I'll soon be stretched beside her. Let Him take me whenever He likes. Breaking down, he began to weep to himself quietly, stumbling a little in his walk. Mr Power took his arm. [...]

– The reverend gentleman read the service too quickly, don't you think? Mr Kernan said with reproof (U 130-3).

In «Hades», la descrizione della cerimonia appare più estesa: attraverso vari procedimenti di aggiunta, sono inseriti pensieri e impressioni di Bloom, la cui 'voce' si intreccia a tal punto con la narrazione degli eventi che spesso non è distinguibile da quella del narratore. Ad esempio, Leopold non conosce il rito cristiano e, di conseguenza, non sa attribuire un nome preciso ad alcuni degli strumenti usati nella celebrazione religiosa: così, l'aspersorio («aspergill») menzionato in *Stephen Hero* diviene «a brass bucket with something in it» in *Ulysses*, strategia narrativa che conferisce un effetto straniante alla scena. La rapidità della funzione è sottolineata in entrambi i testi, ma in momenti diversi: «He read the service rapidly» (SH 167) è dislocato più avanti nel testo di «Hades», quando Kernan si lamenta del fatto che il sacerdote «read the service too quickly» (U 133).

Alla luce delle ampie similitudini lessicali e tematiche è lecito supporre che l'episodio della morte di Isabel, ampiamente trasformato, sia entrato a far parte di *Ulysses*; *Stephen Hero* è stato rielaborato, quindi, non solo nella stesura di *Portrait*.

b) Il salotto di Mr. Daniel

Nel capitolo XVI di *Stephen Hero* sono narrati alcuni dei passatempi che allietano gli ospiti presso il salotto di Mr. Daniel. La fonte per l'episodio della 'parliamentary charade' qui inscenata è nuovamente un'epifania, contrassegnata Buffalo I.A.21:

[Dublin: at Sheehy's, Belvedere Place]

Dick Sheehy – What's a lie? Mr Speaker, I must ask.

Mr Sheehy – Order, order!

Fallon – You know it's a lie!

Mr Sheehy – You must withdraw, sir.

Dick Sheehy – As I was saying...

Fallon – No, I won't.

Mr Sheehy – I call on the honorable member for Denbigh... Order, order!

Il brano di *Stephen Hero* in cui è incluso lo sketch è successivamente eliminato in *Portrait*, ma sembra collegato all'episodio «Cyclops», in *Ulysses*, dove un'analogia scena di «make-believe of parliamentary manners» (SH 45) assume una funzione parodica:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Ulysses</i>
Then a member would protest and there would be a make-believe of parliamentary manners. – Mr. Speaker I must ask... – Order! Order! (SH 45)	Mr Allfours: I must have notice of that question. Mr Staylewit (Buncombe. Ind.): Don't hesitate to shoot. (Ironical opposition cheers). The speaker: Order! Order! (U 409: 28-32)

Nella scena di *Ulysses* compaiono elementi simili alla didascalia, quali i nomi dei personaggi e i segni grafici (i due punti) indicanti l'inizio delle 'battute' («Mr. Allfours:»). Sembra, quindi, che alcune caratteristiche formali della epifania drammatica siano preservate. La natura 'pseudo-drammatica' del brano di *Ulysses* permette di istituire un legame diretto con *Epiphanies*; si può ipotizzare che Buffalo I.A.21 sia stata rielaborata senza intermediazione in entrambi i romanzi.

La descrizione dei pomeriggi presso il salotto di Mr. Daniel contiene un ulteriore elemento di connessione con *Ulysses*; si tratta però di un caso particolare, poiché il brano in questione è parzialmente rielaborato anche in *Portrait*. In *Stephen Hero*, il protagonista osserva un dipinto del Sacro Cuore e pensa che raffiguri in modo troppo ovvio il cuore di Cristo. Lo stesso quadro è menzionato anche in *Portrait*; il riferimento all'organo mostrato troppo esplicitamente nel «Sacred Heart» compare, invece, solo in *Ulysses*:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Portrait</i>	<i>Ulysses</i>
Stephen's eye never moved from the picture of the Sacred Heart which hung right above the head of the reciter's head. Jesus, moreover, exposed his heart somewhat too obviously in the cheap print (SH 46).	[Stephen was] confounded by the print of the Sacred Heart above the untenanted sideboard (P 239).	The Sacred Heart that is: showing it. Heart on his sleeve (U 144:11-2).

In questo caso, quindi, le osservazioni di Stephen sulla raffigurazione di Cristo subiscono un procedimento di disseminazione e appaiono introdotte in due diversi testi. Nel manoscritto di *Stephen Hero*, «Jesus, moreover, exposed his heart» (foglio 563) è segnato in rosso; anche in questo caso, però, non è possibile stabilire un preciso legame tra rielaborazioni del testo e impiego di diversi colori, data l'assenza di una sistematicità nel loro uso.

c) Gaelic League

L'intera scena della «Gaelic League», narrata nel capitolo XVII di *Stephen Hero*, è completamente eliminata in *Portrait*. All'interno dell'episodio, però, è descritto un personaggio che ricorda il *Citizen* di «Cyclops»:

Stephen Hero

A very stout black-bearded citizen who always wore a wideawake hat and a long bright green muffler was a constant figure at these meetings. When the company was going home he was usually to be seen surrounded by a circle of young men who looked very meagre about his bulk. He had the voice of an ox and he could be heard at a great distance, criticizing, denouncing and scoffing. His circle was the separatist centre and in it reigned the irreconcilable temper. It had its headquarters in Cooney's tobacco-shop where the members sat every evening in the 'Divan' talking Irish loudly and smoking churchwardens. To this circle Madden who was the captain of a club of hurley-players reported the muscular condition of the young irreconcilables under his charge [...] (SH 61).

Ulysses

The figure seated on a large boulder at the foot of a round tower was that of a broadshouldered deepchested stronglimbed frankeyed redhaired freelyfreckled shaggy-bearded widemouthed largenosed long-headed deepvoiced barekneed brawny-handed hairylegged ruddyfaced sinewyarmed hero. From shoulder to shoulder he measured several ells [...]. A powerful current of warm breath issued at regular intervals from the profound cavity of his mouth while in rhythmic resonance the loud strong hale reverberations of his formidable heart thundered rumblingly causing the ground, the summit of the lofty tower and the still loftier walls of the cave to vibrate and tremble (U 382: 1-22).

In *Stephen Hero*, il narratore delinea alcune peculiarità del 'cittadino', personaggio che presenta caratteristiche verosimili accompagnate da dettagli apparentemente parodici o simbolici, quali la sua fisicità 'eccessiva' ed invadente. Molti degli elementi distintivi menzionati in *Stephen Hero* si 'disperdono' in vari punti di «Cyclops» ed emergono, alternativamente, attraverso il discorso del 'narratore ignoto', o dalle parodie. In *Ulysses*, parte della descrizione del *Citizen* è inserita proprio all'interno di uno dei brani parodici che caratterizzano l'episodio; in tono fiabesco è qui resa l'immagine di una sorta di orco. La figura imponente, *ox-like* del personaggio in *Stephen Hero* è ulteriormente enfatizzata in «Cyclops» attraverso le numerose iperboli e la tecnica narrativa del «gigantismo».

Oltre alla mole fisica, ad accomunare i due *citizens* è anche l'approccio 'monocolare' del fanatismo politico; entrambi, inoltre, sembrano fiancheggiati da una schiera di sostenitori, che si riuniscono nella tabaccheria di Cooney in un caso e alla taverna di Barney Kiernan nell'altro. La menzione della «muscular condition» del gruppo nazionalista in *Stephen Hero* richiama l'organo associato a «Cyclops» nello schema Gorman, il muscolo²⁹⁸.

Le relazioni tra i due testi, in questo caso, sono soprattutto tematiche; i brani di *Stephen Hero* e *Ulysses* mostrano, infatti, solo minori relazioni lessicali, per le particolari modalità stilistiche e narrative adottate in «Cyclops». Joyce potrebbe essersi

²⁹⁸ Lo schema Gorman, pubblicato per la prima volta nel 1933 da Stuart Gilbert in *James Joyce's Ulysses* (Penguin, Harmondsworth, 1963), associa ogni episodio del libro ad un luogo, un'ora, una parte del corpo, un'arte, un colore, un simbolo e una tecnica narrativa; il precedente schema Linati, inviato da Joyce all'editore nel 1920, non è altrettanto completo. Lo schema Gorman qui consultato è stato ripubblicato in D. Kiberd, *Introduction*, in J. Joyce, *Ulysses*, Penguin, Harmondsworth, 1992, p. xxiii.

ispirato al *citizen* descritto in *Stephen Hero* nella creazione del ‘ciclope’ in *Ulysses*; certamente, la connessione tra le due opere testimonia che l’idea di tale personaggio era nata molto prima della stesura di «Cyclops».

d) *Good Friday*

In chiusura del capitolo XIX di *Stephen Hero*, il protagonista cammina per la città in preda ad una sorta di «daydream» (SH 120) e, casualmente, entra in una chiesa dove si sta celebrando una funzione. Si sofferma a riflettere sull’uso del latino nel rito e, prima di uscire, ascolta la conversazione tra due donne presso l’acquasantiera.

Un evento molto simile è inserito nell’episodio «Lotus Eaters» di *Ulysses*: Bloom cammina per la città in modo sonnolento, privo di meta; improvvisamente, «[h]e had reached the open backdoor of All Hallows». Il personaggio, quindi, entra in chiesa ed assiste a parte della messa; anch’egli ascolta il sacerdote celebrare in latino e nota due persone accanto alla pila per l’acqua santa:

<i>Stephen Hero</i>	<i>Ulysses</i>
On Good Friday as Stephen was wandering aimlessly about the city he caught sight of a placard on a wall which announced that the Three Hours’ Agony would be preached by the Very Reverend W. Dillon S.J. and the Very Reverend J. Campbell S.J. in the Jesuit Church, Gardiner St. Stephen felt very solitary and purposeless as he traversed empty street after empty street and, without being keenly aware of it, he began to proceed in the direction of Gardiner St. [...] He entered the Church in Gardiner St [...] (SH 119).	Same notice on the door. Sermon by the very reverend John Conmee S.J. on saint Peter Claver and the African mission. Prayers for the conversion of Gladstone they had too when he was almost unconscious. The protestants are the same. Convert Dr William J. Walsh D.D. to the true religion (U 98:3-10).
Two women stopped beside the holy water font and after scraping their hands vainly over the bottom crossed themselves in a slovenly fashion with their dry hands (SH 121).	The cold smell of sacred stone called him. He trod the worn steps, pushed the swingdoor and entered softly by the rere (U 98:24-6). [...] two worshippers dipped furtive hands in the low tide of holy water (U 103:14-5).

Gli episodi sono simili soprattutto a livello tematico; le modalità con cui i due personaggi giungono in chiesa, il loro stato ‘sognante’, alcuni dettagli della funzione e le due persone che si segnano all’uscita sono alcuni degli elementi che collegano i brani. Anche in questo caso, la narrazione dell’evento è molto più estesa in *Ulysses*, perché intervallata da riflessioni e commenti di Bloom, resi attraverso la tecnica del monologo interiore. Le connessioni non appaiono sufficientemente estese per ipotizzare una rielaborazione diretta dell’episodio; vale la pena, però, di sottolineare come idee simili appaiano sviluppate nei due romanzi.

e) Lezione di padre Artifoni

Nel capitolo XXIII di *Stephen Hero*, Stephen imita il tipico stile domanda-risposta dei testi catechistici per comporre un brano satirico, mentre si trova nella stanza di padre Artifoni, suo insegnante di italiano:

He devised the following question and answer for the pseudo-classical catechism:

Question – What great truth do we learn from the Libation-Pourers of Eschylus?

Answer – We learn from the Libation-Pourers of Eschylus that in ancient Greece brothers and sisters took the same size in boots (SH 192-3).

L'intero episodio «Ithaca» di *Ulysses* è costruito secondo questa particolare tecnica: la narrazione procede a 'domanda e risposta' proprio come nell'esempio citato in *Stephen Hero*. Le relazioni tra i due testi sono meramente stilistiche e non esistono particolari legami lessicali tra «Ithaca» e il brano composto da Stephen; tuttavia, la connessione mostra che Joyce aveva già preso in considerazione un approccio parodico e satirico ai testi catechistici molto prima della stesura di *Ulysses*.

Capitolo 7

Da *Stephen Hero* a *Portrait*

1. Probabili stesure intermedie

La documentazione disponibile per le fasi creative intermedie tra *Stephen Hero* e *Portrait* consiste principalmente in quattro testimonianze: un notebook, cinque fogli appartenenti ad una presunta stesura abbandonata di *Portrait*, una bella copia del testo e parte dei dattiloscritti, *page proofs* e *errata* preparati prima della pubblicazione.

Il solo manoscritto che può essere attribuito con certezza alla fase compositiva²⁹⁹ di *Portrait* è conosciuto come «Trieste notebook», datato attorno al 1909; è oggi conservato presso la Cornell University Joyce Collection, Ithaca, New York, dove è contrassegnato Cornell 25³⁰⁰.

Uno dei fogli della bella copia di *Portrait*, in un primo momento considerato perduto, è stato rinvenuto assieme ad altre quattro pagine contenenti frammenti in prosa di incerta identificazione, probabilmente composti tra il 1911 e il 1915³⁰¹. I cinque fogli sono oggi conservati a Londra presso la British Library e contrassegnati BL49975; sembra che questi documenti possano essere considerati appartenenti ad uno stadio compositivo tra *Stephen Hero* e *Portrait*.

La bella copia del romanzo, che Gabler data approssimativamente tra il 1912 ed il 1914, è disponibile nella sua interezza³⁰²; il documento è attualmente conservato presso la National Library of Ireland, dove è suddiviso in due volumi rilegati, contrassegnati MS 920 e 921³⁰³. Infine, ci sono giunte parti del dattiloscritto dell'opera, realizzato nel 1914-15, pare sulla base della bella copia custodita presso la National Library of Ireland³⁰⁴. Il materiale è oggi conservato in una collezione privata³⁰⁵.

²⁹⁹ Per fase 'compositiva' intendo qui il momento in cui il testo prende forma. Cfr. P. M. De Biasi, *What is a Literary Draft?*, cit., pp. 34-5.

³⁰⁰ Il notebook è riprodotto in: M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., vol. 7, pp. 109-56. Il documento è trascritto in: R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., 1965, pp. 92-105.

³⁰¹ Cfr. A.W. Litz, *Early Vestiges of Joyce's «Ulysses»*, «PMLA», 71, 1956, p. 56. L'opera è stata successivamente ripubblicata con lievi variazioni ed alcune informazioni aggiuntive in A.W. Litz, *The Art of James Joyce*, cit., Appendice B, pp. 132-40.

³⁰² H.W. Gabler, *Preface*, in M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., vol. 9, pp. viii-ix.

³⁰³ Ivi, p. x.

³⁰⁴ H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol. 7, p.vii.

³⁰⁵ *The James Joyce Archive* riporta solamente la dicitura «Private collection» in calce ai facsimile; non sono fornite maggiori informazioni nella prefazione, né sono emersi ulteriori dettagli dalle pubblicazioni

La bella copia di *Portrait* ed il dattiloscritto possono essere considerati parte dello stadio di pre-pubblicazione; sembra, infatti, che i dattiloscritti siano stati preparati in vista della edizione seriale di *Portrait* sulla rivista londinese *The Egoist*. Tra i documenti precedenti la pubblicazione, ci sono giunte anche *errata* e *page proofs* sia per la pubblicazione seriale, sia per l'edizione Huebsch; tale materiale è suddiviso tra la British Library, dove è contrassegnato BL.C.116.h.6 e BL.C.116.c.6, la Slocum and Cahoon Collection, presso la Yale University, la Rosenbach Foundation, Philadelphia, ed, infine, la Lockwood Memorial Library a Buffalo.

La storia della composizione di *Stephen Hero*, dalla partenza di Joyce per il continente (1904) fino alla presunta interruzione della sua stesura (1906-7), è documentata soprattutto attraverso le lettere che lo scrittore inviava regolarmente al fratello Stanislaus. Esistono, invece, scarse testimonianze esterne riguardanti il periodo di transizione da *Stephen Hero* a *Portrait*, in particolare degli anni 1907-1909. Tra gli ultimi mesi del 1905 e l'inizio del 1906, infatti, Stanislaus aveva raggiunto James a Trieste, perciò i due fratelli non avevano motivo di mantenere uno scambio epistolare. Inoltre, nei diari pubblicati di Stanislaus non sono disponibili appunti riguardanti gli anni successivi al 1906³⁰⁶.

Richard Ellmann fornisce alcune informazioni riguardo alla composizione di *Portrait* in questo periodo; lo studioso ha potuto consultare diari non pubblicati di Stanislaus Joyce, che contengono annotazioni riguardanti gli anni 1907-1909³⁰⁷. Secondo Ellmann, l'8 settembre del 1907 Joyce comunicò al fratello di essere insoddisfatto del romanzo *Stephen Hero* e di voler procedere ad una completa riscrittura. Pare che lo scrittore intendesse suddividere la nuova opera in cinque capitoli, eliminando parte degli eventi narrati in *Stephen Hero*, e pensava di cambiare il nome del protagonista in «Daly»³⁰⁸.

Il processo di trasformazione avrebbe avuto inizio nel 1907 e i 'nuovi' primi tre capitoli sarebbero stati completati il 29 novembre; dopodiché, secondo Ellmann, Joyce sospese temporaneamente la scrittura per valutare la parte già redatta del ro-

più recenti. Cfr. M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., vol. 7., dove sono anche contenuti i facsimile del dattiloscritto.

³⁰⁶ Esistono, tuttavia, annotazioni non pubblicate di Stanislaus riguardanti gli anni 1907-9. Il sito web del «Museo Joyce Trieste» fornisce alcune indicazioni in proposito: «Nel 1903 [Stanislaus] iniziò a tenere un diario in cui annotava, oltre ai suoi commenti e alle sue riflessioni su argomenti letterari e filosofici, i progressi dell'attività letteraria del fratello: il cosiddetto 'Book of Days', tutt'ora inedito, è una fonte di inestimabile valore per ricostruire fedelmente le giornate triestine di Joyce tra il 1906 e il gennaio 1909». Cfr. http://www.retecvica.trieste.it/joyce_ita/ (17/04/07). Erik Schneider, direttore del museo, informa che il manoscritto tuttora non trascritto né pubblicato appartiene alla Ellmann Collection, presso la McFarlin Library, University of Tulsa. Gabler tratta le lacune nelle testimonianze in: H.W. Gabler, *The Seven Lost Years*, cit., pp. 25-60.

³⁰⁷ Si tratta del diario conservato presso la Ellmann Collection, si veda la nota precedente. Tutte le informazioni seguenti sono tratte da materiale non pubblicato di Stanislaus e riportato da Ellmann in *James Joyce*. È necessario sottolineare nella prima edizione della biografia di Ellmann (1956) non sono menzionati brani del «Book of Days» di Stanislaus, che invece compaiono in tutte le edizioni successive dell'opera.

³⁰⁸ R. Ellmann, *James Joyce*, cit., p. 264. Il nome «Daly» compare in *Portrait* (P 188) ed è anche impiegato in «The Dead», *Dubliners*.

manzo e programmare come proseguire il lavoro³⁰⁹. Sono disponibili indicazioni abbastanza dettagliate riguardo alla natura dei problemi con i quali si stava confrontando l'autore nel novembre 1907. Come riferisce Ellmann, nel dicembre dello stesso anno Stanislaus registra sul proprio diario che il fratello si dichiarava scontento anche di questa stesura, poiché

[...] it began in a railway station like most college novels; there were three companions in it, and a sister who dies by way of pathos. He said it was the old bag of tricks and that a good critic would probably show that he was still struggling even in his stories with the stock figures discarded in Europe half a century ago³¹⁰.

Nessuna delle opere oggi conosciute ha inizio in una stazione ferroviaria, o presenta le caratteristiche di cui parla Stanislaus. Questa testimonianza, quindi, suggerisce che potesse esistere una fase di elaborazione intermedia tra *Stephen Hero* e *Portrait*, la cui documentazione non ci è giunta.

Da quanto sostiene Stanislaus, in questa presunta 'stesura intermedia', Joyce aveva deciso di omettere dalla trama parte dell'infanzia e, forse, dell'adolescenza del protagonista («college novel»). La scena ambientata in una stazione fa pensare ad un collegamento con l'episodio del viaggio a Mullingar, che è descritto nel capitolo XIV di *Stephen Hero*; nella storia, questo evento si colloca nell'estate precedente all'iscrizione di Stephen all'università ed è quindi pensabile che aprisse il «college novel». Stanislaus menziona anche la morte della sorella del protagonista, che appare connesso alla morte di Isabel narrata nel capitolo XXII di *Stephen Hero*: tale episodio risulta poi eliminato in *Portrait*, probabilmente perché considerato parte della «old bag of tricks».

L'insoddisfazione che Joyce manifestava nel dicembre 1907 sembra non coinvolgere solamente l'incipit del nuovo testo, ma l'intero materiale composto fino a quel momento; Ellmann suggerisce che la 'stesura intermedia' sia stata completamente abbandonata e rielaborata all'inizio del 1908³¹¹. È certo, comunque, che in questo periodo debba essere sopraggiunto un cambiamento nel processo creativo.

Alla luce delle informazioni sulla possibile esistenza di un testo intermedio tra *Stephen Hero* e *Portrait*, i riferimenti contenuti nella già menzionata lettera a Weaver del 6 gennaio 1920 acquisiscono un nuovo significato:

The «original» original I tore up and threw into the stove about eight years ago in a fit of rage on account of the trouble over *Dubliners*. The charred remains of the MS were rescued by a family fire brigade and tied up in an old sheet where they remained for some months. I then sorted them out and pieced them together as best as I could and the present manuscript is the result (L I 136).

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ S. Joyce, diari non pubblicati, citato in *Ibidem*.

³¹¹ *Ibidem*.

Non si può escludere che il manoscritto «“original” original» cui allude Joyce possa essere proprio la presunta prima riscrittura di *Stephen Hero*; si è già visto che è difficile, invece, riconoscervi qualsiasi altro documento del dossier, poiché nessun manoscritto oggi disponibile presenta segni di bruciature o di lacerazioni.

Tuttavia, tra la documentazione giunta sino a noi non esiste alcuna prova materiale che possa confermare l'esistenza di una 'stesura intermedia' del 1907 o delle modifiche apportate in un primo momento a *Stephen Hero*. Le testimonianze esterne, ovvero i diari di Stanislaus, sono disponibili solo indirettamente, attraverso la mediazione di Ellmann; le informazioni sul processo creativo di Joyce sono filtrate attraverso interpretazioni soggettive, prima di Stanislaus, poi dello stesso Ellmann e, quindi, non è certo quali e quante fasi di elaborazione abbiano effettivamente caratterizzato gli anni 1907-8.

Certamente, però, nel 1909 Joyce aveva completato una nuova stesura delle prime sezioni di *Portrait*. Nel febbraio di quell'anno, infatti, inviò i primi tre capitoli del romanzo a Italo Svevo, che era allora uno dei suoi studenti d'inglese³¹². Joyce chiese allo scrittore italiano un'opinione sul lavoro svolto, ma in modo indiretto, assegnandogli un'esercitazione in lingua inglese: Svevo doveva leggere e commentare il manoscritto di *Portrait*. L'8 febbraio 1909 'l'esercizio' fu completato e inviato a Joyce:

Dear Mr. Joyce,

Really I do not believe of being authorised to tell you the author a resolute opinion about the novel which I could know only partially. I do not only allude to my want of competence but especially to the fact that when you stopped writing you were facing a very important development of Stephen's mind. I have had a sample of what may be a change of this mind described by your pen. Indeed the development of Stephen's childish religion to a strong religion felt strongly and vigorously or better lived in all its particulars (after his sin) is so important that none other can be more so. I like very much your second and third chapters and I think you made a great mistake doubting whether you would find a reader who would take pleasure at the sermons of the third chapter. [...] I object against the first chapter. I did so when I had read only it but I do so still more decidedly after having known the two others. I think that I have at least also discovered the reason why these two chapters are for me so beautiful while the first one [...] fails to impress me as deeply. I think it deals with events deprived of importance and your rigid method of observation does not allow you to enrich a fact that is not rich of itself³¹³.

Dalle parole di Svevo sembra che, all'inizio del 1909, i primi tre capitoli di *Portrait* fossero già strutturati come il testo pubblicato; infatti, sono menzionate sia la 'caduta nel peccato', ovvero l'incontro di Stephen con una prostituta (P 105-8), sia la predica per la festa del patrono (P 116-146), episodi che caratterizzano rispettivamente il secondo e terzo capitolo. Le considerazioni dello scrittore italiano dovevano aver colpito Joyce, poiché nei mesi successivi

³¹² Ivi, pp. 273-4.

³¹³ I. Svevo, lettera citata in Ivi, pp. 273-4.

[Joyce] revised parts of Chapter I, which, along with the other chapters, now contained Schmitz's handwritten editing – as Joyce had requested. He went on from that point steadily to finish *A Portrait*³¹⁴.

Il primo capitolo, quindi, avrebbe subito ulteriori interventi sul testo nel momento in cui Joyce componeva la quarta sezione di *Portrait*. Ammessa l'esistenza della 'stesura intermedia' del 1907-8, della prima sezione di *Portrait* sarebbe esistita una seconda riscrittura, realizzata nel 1909.

Del periodo tra il 1909 e il 1912 ci sono giunte notizie ancor più lacunose: solo poche lettere contengono menzioni della composizione di *Portrait* (L I 67; L I 69-70; L II 310-1). Il 13 marzo 1913 Joyce propose i diritti del romanzo ad Elkin Mathews, che già aveva pubblicato *Chamber Music*; lo scrittore pensava, infatti, di concludere la stesura quello stesso anno (L I 73). Il 15 dicembre del 1913 Ezra Pound si offrì di svolgere un ruolo di mediazione per facilitare la pubblicazione delle opere di Joyce (L II 326-7); quest'ultimo gli inviò prontamente i primi capitoli di *Portrait*. Un mese più tardi, il 17 gennaio del 1914, Pound si dichiarò entusiasta dell'opera e annunciò di volerla proporre alla rivista londinese *The Egoist* (L II 327-8).

La pubblicazione seriale su *The Egoist* iniziò il 2 febbraio 1914, giorno del compleanno di Joyce, e si protrasse fino al settembre 1915; la comparsa del romanzo in volume incontrò alcune difficoltà, ma, con l'aiuto della mecenate Harriet Shaw Weaver, nel 1916 fu stampato da Huebsch a New York, e nel 1917 in Inghilterra da *Egoist Press*, casa editrice fondata dalla stessa Weaver³¹⁵.

2. «Trieste notebook»

Spesso definito anche «alphabetical notebook»³¹⁶, il «Trieste notebook» è contrassegnato Cornell 25:1-48³¹⁷. Il manoscritto comprende appunti scritti su fogli simili a quelli di una rubrica telefonica: Joyce, infatti, ha utilizzato 48 'schede', nelle quali ha suddiviso gli appunti per argomento; ogni foglio presenta un 'titolo', posto a capo di ciascuna sezione di appunti. Infine, i vari 'titoli' sono stati ordinati alfabeticamente. Ad esempio, alla lettera «D» corrispondono «Dedalus (Stephen)» e varie porzioni di testo riguardanti questo personaggio (C25:7).

I 'titoli', in tutto trentuno, sono composti da nomi di persone fittizie, o realmente esistite e da tematiche generali (es. «Esthetic», C25:13-14). Venticinque intestazioni sono sottolineate: anche in questo caso, non è chiara né certa la funzione della sottolineatura e non esistono sufficienti corrispondenze per potervi riconoscere un segnale di avvenuto reimpiego del materiale in altre opere³¹⁸.

³¹⁴ N.R. Davison, *Joyce's Homosocial Reckoning: Italo Svevo, Aesthetics and A Portrait of the Artist as a Young Man*, «Modern Language Studies», 24, 3, 1994, p. 70.

³¹⁵ Cfr. A.W. Litz, *Early Vestiges*, cit., p. 55.

³¹⁶ Cfr. H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol. 7, p. xxix e R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., p. 92.

³¹⁷ Nel corso della trattazione, la dicitura «Cornell 25» sarà abbreviata in C25, seguita dal numero del foglio.

³¹⁸ In *The Workshop of Daedalus* è proposta una trascrizione dell'intero notebook. Scholes e Kain trascrivono le porzioni di testo sottolineate impiegando il corsivo; ciò corrisponde ad attribuire la stesura

Scholes e Kain datano il «Trieste notebook» tra il 1907 e il 1909, cioè quando Joyce stava già lavorando a *Portrait* e, con tutta probabilità, aveva già terminato i primi tre capitoli del romanzo³¹⁹. Gabler propone, invece, di posticipare la composizione del «Trieste notebook» agli anni 1909-11³²⁰. Le osservazioni di Gabler mi sembrano condivisibili; non vi sono, infatti, elementi sufficienti per collocare la redazione del «Trieste notebook» nel 1907. La relazione menzionata da Scholes e Kain tra *Ireland, Island of Saints and Sages*³²¹ e le annotazioni del notebook in «Ireland» (C25:25-27) non sembra un elemento utile per la datazione: è difficile stabilire se il testo della conferenza abbia influenzato la stesura degli appunti, o viceversa. Alcune porzioni di testo suggeriscono, invece, che gran parte del notebook fu redatto dopo (o durante) il viaggio in Irlanda del 1909: ad esempio, Joyce incontrò «Healy (Michael)» (C25:23-24) per la prima volta proprio in questa occasione³²². Tra le note su «Clancy» compare, inoltre, «chance did not bring us face to face on either of my visits to Ireland. I wonder where he is at the present time. I don't know is he alive still» (C25: 4), una riflessione molto personale, quasi diaristica, che fornisce anche dettagli cronologici; conferma che molti appunti sono stati presi in seguito alla permanenza a Dublino nel 1909.

Il «Trieste notebook» assume funzione di materiale compositivo per *Portrait*; tuttavia, non c'è un rapporto esclusivo tra il romanzo ed il notebook: quest'ultimo presenta un contenuto molto eterogeneo, non attribuibile ad un'opera in particolare. Gli appunti probabilmente non avevano una destinazione prestabilita: molti brani del notebook, ad esempio, compaiono anche in *Ulysses*³²³. Le relazioni del notebook con *Portrait* e *Ulysses* sono già indicate tra parentesi quadre all'interno della trascrizione fornita da Scholes e Kain³²⁴, quindi, non ritengo opportuno ripetere qui tutto il lavoro di collazione, ma piuttosto integrarlo e basarmi su tale analisi preliminare per trarne alcune conclusioni rilevanti al fine di caratterizzare il processo creativo.

I «titoli» segnati sui vari fogli del notebook, come già detto, sono costituiti sia da tematiche ricorrenti nell'opera joyceana, sia da nomi di personaggi reali e fittizi, citati con cognome e nome tra parentesi, o con il solo cognome.

e la sottolineatura alla medesima fase di elaborazione, che mi pare poco verosimile. Per quanto è dato vedere dai facsimile, Joyce usa due strumenti di scrittura diversi per stesura e sottolineatura; è molto più probabile che lo scrittore abbia sottolineato alcuni dei titoli in un secondo momento. Inoltre, nella trascrizione, alcune interpretazioni della scrittura di Joyce possono essere messe in discussione; confrontando il testo in *The Workshop of Daedalus* con i facsimile riprodotti in M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., vol. 7, pp. 109-156, risulta evidente che sono state commesse alcune imprecisioni, in particolare riguardo a termini in italiano. I nomi «Roucati» e «Sordino» sono in realtà «Roncati» e «Sordina», p. 105; la parola «Verbicano» annotata sotto a «Gordon» è da leggersi invece «Vaticano», p. 98. Nella trascrizione manca, inoltre, la parte di appunti su «Poppie» che sul manoscritto di Joyce si inserisce tra «Prezioso» e «Roncati», pp. 104-5. Cfr. R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp. 92-105.

³¹⁹ Ivi, p. 92.

³²⁰ H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol. 7, p. xxx.

³²¹ Testo della conferenza che Joyce tenne per l'Università popolare il 27 aprile del 1907: E. Mason, R. Ellmann (a cura di), *The Critical Writings*, cit., pp. 153-74.

³²² Cfr. R. Ellmann, *James Joyce*, cit., p. 286.

³²³ Cfr. R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp. 92-105.

³²⁴ *Ibidem*.

Cinque sezioni del «Trieste notebook» riguardano argomenti generali: «Esthetic» (C25:13-14), «England» (C25:15), «Ireland» (C25:25-27), «Jesuits» (C25:30-31) e «Lust» (C25:32). Esclusa la porzione di testo su «England», per la quale non si possono individuare successive rielaborazioni, gli altri appunti sembrano entrare in relazione più o meno diretta con *Portrait*. In particolare, gran parte dei brani su «Esthetic» (C25:13-14) sono reimpiegati nel capitolo quinto di *Portrait*³²⁵; l'espressione «Art has the gift of tongues» (C25:14) compare anche tra gli appunti precompositivi per *Stephen Hero*, in Buffalo II.A.19³²⁶.

Il foglio 28 è dedicato a «Jesus»; gli appunti non mostrano collegamenti con le note su Gesù presenti nel materiale precompositivo di *Stephen Hero* (Buffalo II.A.21) e solo una delle annotazioni, «he was discorteous to his mother in public but Suarez, a Jesuit theologian and Spanish gentleman, has apologised for him», è inserita in *Portrait*, nel V capitolo («Jesus, too, seems to have treated his mother with scant courtesy in public but Suarez, a jesuit theologian and Spanish gentleman, has apologised for him», P 263).

Nel notebook compaiono, inoltre, nomi di compagni di Joyce al tempo dello University College; le annotazioni che riguardano «Byrne (John Francis)» (C25:1-2), «Cosgrave (Vincent)» (C25:3), «Clancy (George Stephen)» (C25:4) rivestono particolare importanza per la composizione del quinto capitolo di *Portrait*. Gli appunti per Byrne, Cosgrave e Clancy rivelano come gli amici universitari di Joyce abbiano fornito idee per la caratterizzazione di tre dei personaggi che compaiono in *Stephen Hero*, Cranly, Lynch e Madden. Cranly, Lynch e Davin in *Portrait* mostrano caratteristiche analoghe, e le presentazioni di questi personaggi mettono in evidenza relazioni lessicali e tematiche sia con *Stephen Hero*, sia con il notebook.

Gli appunti su Byrne (C25:1-2) presentano varie connessioni a porzioni di testo riguardanti il personaggio di Cranly in *Stephen Hero*: ad esempio, l'espressione «my dear man» (C25:2) compare nel capitolo XX (SH 127), dove è anche menzionata l'opera *Nicholas Nickleby* (C25:2 e SH 124); infine, l'abitudine di usare uno stecchino per i denti («[...] he dilsodged an old fig-seed from a rotten tooth», C25:2) caratterizza Cranly in *Stephen Hero* ed è descritta nel capitolo XXV (SH 219-20)³²⁷.

Le annotazioni su Cosgrave riflettono alcuni aspetti peculiari del personaggio di Lynch in *Stephen Hero*; in particolare «his hands are usually in his trousers' pockets» (C25:3) è un dettaglio che compare nel capitolo XX (SH 136). Tra gli appunti su Clancy, la porzione di testo «He sat at the feet of Michael Cusak [...]» (C25:4), richiama il personaggio di Madden in *Stephen Hero* (Davin in *Portrait*); i rapporti tra Madden e Citizen Cusak sono descritti nel capitolo XVII (SH 61).

Parte delle annotazioni riguardanti Byrne, Cosgrave e Clancy (C25:1-4), quindi, sono tratte da *Stephen Hero*; è possibile supporre che il romanzo sia stato rielaborato in *Portrait* sia direttamente, sia indirettamente, attraverso la 'mediazione' del notebook. Alcune delle parti di *Stephen Hero* che compaiono nei

³²⁵ Ivi, pp. 96-7.

³²⁶ Ivi, p.102.

³²⁷ Scholes e Kain omettono i riferimenti a *Stephen Hero*, concentrandosi invece sulle relazioni tra il «Trieste notebook», *Portrait* e *Ulysses*. Ciò priva il lettore di alcuni importanti dettagli sul processo compositivo.

fogli 1, 2, 3 e 4 del «Trieste notebook» sono barrate in blu nel manoscritto del romanzo; tuttavia, come spesso accade per cancellazioni e sottolineature nei manoscritti di Joyce, non esiste una precisa corrispondenza tra reimpiego del materiale e cancellazione in colore.

Nel «Trieste notebook» compaiono anche appunti su Stephen Dedalus (C25:7-11), significativamente con lo spelling del nome variato così come appare in *Portrait*. Le annotazioni, però, sono reimpiegate principalmente in *Ulysses*³²⁸: solo il riferimento alla paura dell'acqua di Stephen, in «he dreaded the sea that would drown his body and the crowd that would drown his soul» (C25:8) può essere messa in relazione con il quarto capitolo di *Portrait*, in «his flesh dreaded the cold inhuman odour of the sea» (P 181). Si tratta, comunque, di un aspetto che accomuna il personaggio in tutti i romanzi pubblicati e stabilire un collegamento univoco è difficile. La prima annotazione per «Dedalus (Stephen)» è «“Et ignotas animum dimittit in artes”» (C25:7), la citazione di Ovidio che fa da epigrafe a *Portrait*.

Una porzione di testo riguardante «Mother», «She said I never went to church, mass or meeting» (C25:33), può essere ricondotta al quinto capitolo di *Portrait* (P 259-60)³²⁹; in «Pappie», sono annotati brani di un dialogo avvenuto tra Joyce e il padre durante la visita a Dublino del 1909 (C25:37)³³⁰, che compaiono rielaborate nel primo capitolo di *Portrait*, nella scena del «Christmas dinner» (P 32). Si tratta del primo caso in cui un'annotazione del «Trieste notebook» appare inserita nella parte iniziale di *Portrait*; la maggior parte delle corrispondenze riguardano, infatti, il capitolo V. Il secondo e terzo capitolo del romanzo non includono alcuna porzione di testo del notebook, mentre nel capitolo IV è presente solamente un riferimento alla paura dell'acqua di Stephen, senza precise connessioni lessicali con il notebook.

La presenza di un brano del «Trieste notebook» (C25:37) nel primo capitolo di *Portrait* è significativa; tale corrispondenza sostiene la tesi che la prima sezione del romanzo sia stata sottoposta ad un ulteriore stadio di revisione nel 1909, quando ormai Joyce stava scrivendo i capitoli IV e V.

Sulla base della documentazione disponibile, quindi, è possibile ipotizzare che Joyce abbia rielaborato elementi del «Trieste notebook» nel corso di una rilettura del primo capitolo di *Portrait*, nel 1909; al centro di tale revisione era, forse, la scena del «Christmas dinner», che compare nel capitolo I del testo pubblicato (P 25-39). Come anche Gabler ipotizza, forse Joyce ha modificato l'episodio e lo ha dislocato II al I capitolo di *Portrait*³³¹: l'*outline* del capitolo VIII di *Stephen Hero* nel quaderno di Mabel, infatti, sembra suggerire un tale procedimento, sebbene non si possano avere certezze riguardo alle fasi elaborative in cui lo spostamento ha avuto luogo.

³²⁸ Cfr. R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., pp.94-6.

³²⁹ Ivi, pp. 102-3.

³³⁰ Ivi, pp. 103-4.

³³¹ Cfr. H.W. Gabler, *The Seven Lost Years*, cit., p.36 e Id., *The Christmas Dinner Scene, Parnell's Death, and the Genesis of A Portrait of the Artist as a Young Man*, «James Joyce Quarterly», 13, 1, 1975, pp. 27-38.

3. Frammenti «Late Portrait»

Nel 1956 A. Walton Litz curò la pubblicazione di cinque pagine manoscritte³³², che Harriet Shaw Weaver aveva ricevuto da Sylvia Beach nel 1939³³³. Tali manoscritti sono oggi conservati presso la British Library, dove sono catalogati BL49975. Litz suddivide il materiale contenuto nei fogli in tre diversi frammenti, «A» (tre fogli), «B» e «C» (ciascuno di un foglio)³³⁴ e vi individua parti di un tardo manoscritto di *Portrait*, forse trascritti da un documento cronologicamente successivo a *Stephen Hero*. Per lo studioso risultò subito evidente che questi documenti rappresentavano una preziosa fonte di informazioni, in quanto «evidence of the complex relationship that links *Stephen Hero* and the *Portrait* with *Ulysses*»³³⁵.

In un primo momento, Litz data i documenti BL49975 tra il 1911 e la fine del 1913, basandosi sulla biografia di Gorman³³⁶; integrando le informazioni disponibili con *James Joyce* di Ellmann estende, poi, questo intervallo di tempo fino al 1915³³⁷. Gabler concorda con la prima ipotesi di Litz, indicando le date 1911-1913³³⁸. Anderson ritiene che tale datazione non sia corretta; secondo lo studioso, Litz è giunto a questa conclusione attraverso un'errata identificazione del materiale e sostiene che il documento sia stato composto prima dell'aprile 1908; parla però di un solo foglio. Non è chiaro, quindi, se stia facendo riferimento ad uno dei manoscritti in particolare³³⁹.

Scholes e Kain, che non propongono alcuna datazione, sottolineano come alcune delle annotazioni su Gogarty nel «Trieste notebook» (Cornell 25:16-19) trovino qui corrispondenza, suggerendo di basare la datazione su tale connessione³⁴⁰. È possibile, però, che le annotazioni del notebook siano state redatte sulla base di questo frammento, quindi la connessione non è indicativa al fine di stabilire una successione cronologica.

Litz fornisce una descrizione fisica dei documenti; i fogli, che misurano 21x17 cm, presentano segni di strappi sul margine sinistro, in base ai quali lo studioso suggerisce che siano tratti da un notebook o da fogli più ampi. Sulla sinistra è lasciato un

³³² A.W. Litz, *Early Vestiges*, cit., pp. 51-60. I manoscritti sono riprodotti in facsimile in: M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., vol. 10.

³³³ R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., p. 106. Anche in *The Workshop of Daedalus* è inclusa una trascrizione dei manoscritti, definiti 'Late Portrait' ed è rispettata la distinzione in tre frammenti suggerita da Litz (pp. 106-8).

³³⁴ Dato che nella catalogazione della British Library ai singoli fogli non è attribuita una numerazione, manca un riferimento per identificare ciascuno dei cinque manoscritti; per ovviare al problema, ho deciso di mantenere qui la distinzione in frammento «A», «B» e «C» suggerita da Litz. Il frammento «A» include la porzione di testo che va da «But the echo of his laughter [...]» a «[...] along with the books»; il frammento «B» da «shed his blood for all men [...]» a «[...] dust in their eyes...», ed infine, il frammento «C» da «rage: [...]» a «[...] full of tears».

³³⁵ A.W. Litz, *Early Vestiges*, cit., p. 51.

³³⁶ Ivi, pp. 55-6.

³³⁷ A.W. Litz, *The Art of James Joyce*, cit., p. 136.

³³⁸ H.W. Gabler, *The Seven Lost Years*, cit., pp. 47-8.

³³⁹ C. Anderson, *The Text of James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*, «Neuphilologische Mitteilungen», 65, 2, 1964, pp. 165-6, nota 5.

³⁴⁰ R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., p. 106.

ampio margine, molto probabilmente destinato ad annotazioni e modifiche³⁴¹. Misura e caratteristiche delle pagine dei cinque manoscritti corrispondono a quelle dei fogli utilizzati per la bella copia di *Portrait*. Infatti, solo in un secondo momento è stato notato che la sezione definita frammento «C» è il foglio 83 della bella copia oggi disponibile di *Portrait*³⁴², a lungo considerata mancante³⁴³. Il manoscritto contiene una parte del primo capitolo, la chiusura della scena del «Christmas dinner» (P 39):

rage:

– Devil out of hell! We won! We crushed him to death! Fiend! –
The door slammed behind her.

Mr. Casey, freeing his arms from his holders, suddenly bowed his head on his hands with a sob of pain.

– Poor Parnell! – he cried loudly – My dead King! –

He sobbed loudly and bitterly.

Stephen, raising his terror-stricken face, saw that his father's eyes were full of tears («Late Portrait», «C»).

Non si possono rilevare differenze significative con il testo pubblicato; quest'ultimo non presenta le linee che indicano la fine del discorso diretto, e la parola «terrorstricken» compare senza trattino d'unione. La bella copia di *Portrait* è datata 1913 dall'autore; la presenza di un foglio di questo documento tra i manoscritti BL49975, tutti redatti sullo stesso tipo di carta, sembra escludere che «Late Portrait» possa essere stato composto nel 1908, come suggerisce Anderson. È pensabile, invece, che la datazione proposta da Gabler (1911-13) non si allontani dalla realtà³⁴⁴.

I frammenti che Litz definisce «B» e «A» mostrano continuità e contengono brani di una stesura che non ci è nota. Se letti in questo ordine, infatti, «B» e «A» presentano la narrazione di un flashback riguardante la figura di Doherty, personaggio già menzionato all'interno del «Pola notebook»³⁴⁵, seguita da una scena nella cucina dei Dedalus³⁴⁶.

Il primo foglio presenta connessioni, oltre che con il «Pola notebook», anche con *Stephen Hero*, *Portrait* e *Ulysses*. Litz menziona già numerose relazioni con queste opere³⁴⁷, ma vale la pena di sottolineare alcuni esempi. Il testo «shed his blood for all

³⁴¹ A.W. Litz, *Early Vestiges*, cit., p. 52.

³⁴² Questo foglio del manoscritto in bella copia non è numerato da Joyce; ho identificato il numero di pagina attraverso il conteggio di quante la precedono.

³⁴³ Cfr. C. Anderson, *The Text of James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*, cit., pp. 165-6, nota 5; R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., p. 106; H.W. Gabler, *The Seven Lost Years*, cit., p. 57, nota 5.

³⁴⁴ Gabler ipotizza che il foglio 83 fosse stato rimosso dalla bella copia «at some time between 1920 and 1951», senza però approfondire le basi della propria teoria; Cfr. H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol. 9, p. x.

³⁴⁵ «Doherty and the Holy City»; si tratta di una delle annotazioni che ci è giunta solo attraverso la testimonianza in: H. Gorman, *James Joyce*, cit., pp. 133-8. Si veda il capitolo 5 del presente studio, paragrafo 1. L'annotazione è trascritta in R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., p. 85.

³⁴⁶ Nella seguente trascrizione, basata sui facsimile contenuti nel vol. 10 del *James Joyce Archive*, il testo sottolineato è reso in corsivo e le cancellazioni attraverso caratteri barrati.

³⁴⁷ La collazione preliminare proposta da Litz in è integrata in: J.M. Morse, *More Early Vestiges of «Ulysses»*, «PMLA», 71, 5, 1956, p. 1173.

men they have no need for other aspersions» presenta analogie con «If I told them there is no water in the font to symbolise that when Christ has washed us in blood we have no need of other aspersions» (foglio 688), un'annotazione (o aggiunta) inserita in calce al capitolo XIX di *Stephen Hero*. Morse sottolinea che «[...] the troop of swinish images broke down his reserve and went trampling through his memory» trova riscontro in *Portrait* con «came ambling and stumbling, tumbling and capering» (P 208)³⁴⁸. Infine,

Doherty is a prototype of Buck Mulligan, an intermediary between the Oliver St. John Gogarty of real life and the fictionalised Gogarty of *Ulysses*. His mocking attitude is the same of that of Mulligan, his features are described in the same words³⁴⁹.

Le ultime righe del frammento «A» rappresentano una diversa lettura di parte dell'episodio «Easter duty», nel capitolo XX di *Stephen Hero*:

<i>Stephen Hero</i>	«Late Portrait»
<p>Mrs Daedalus began to cry. Stephen, having eaten and drunk all within his province, rose and went towards the door.</p> <p>– It's all the fault of those books and the company you keep. Out at all hours of the night instead of in your home, the proper place for you. I'll burn every one of them. I won't have them in the house to corrupt anyone else. Stephen halted at the door and turned towards his mother who had now broken out into tears:</p> <p>– If you were a genuine Roman Catholic, mother, you would burn me as well as the books (SH 135).</p>	<p>His mother, flushed and red-eyed sat by the range. Stephen, weary of the strife lean of tongues, leaned against the japanned wall of the fireplace. Noises and cries and laughter echoed in the narrow yard: and from time to time a nose was flattened against the window pane, fingers tapped mockingly and a young voice, faint and high in the dim evening, asked if the genius had finished his phrenology.</p> <p>– It is all over those books [interruzione di pagina] you read. I knew you would lose your faith. I'll burn every one of them –</p> <p>– If you had not lost the your faith – said Stephen – you would burn me along with the books – (framm. «A»).</p>

Nel «Late Portrait» il brano appare modificato soprattutto attraverso ampliamenti, che inseriscono percezioni dell'ambiente circostante; nel frammento, quindi, è già avvenuto il mutamento di prospettiva enunciazionale che caratterizza il passaggio da *Stephen Hero* a *Portrait*. «Late Portrait» svela un ulteriore impiego di una porzione di testo dell'episodio «Easter duty»: è interessante notare l'espressione «if you had not lost your faith», rivolta dal protagonista alla madre. In *Stephen Hero*, è Mrs. Daedalus a dire «Stephen, [...] I'm afraid you have lost your faith» (SH 131), mentre in *Portrait* Stephen informa Cranly, «I said that I had lost the faith» (P 265).

I discorsi attribuiti a Doherty (frammento «B») appaiono giustapposti e poco connessi tra loro, e possono far pensare ad appunti da sviluppare in una redazione

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ A.W. Litz, *Early Vestiges*, cit., p. 56.

successiva, più che ad un'effettiva fase compositiva. Tuttavia, i cinque manoscritti sembrano contenere una bella copia del testo, che si presenta in calligrafia accurata e ordinata; come sottolinea Litz,

[t]he deletions in Fragment A, particularly of «sat in» and «lean», are such as would occur in a hasty copying from another manuscript; they appear to be the result of the eye outdistancing the hand, and suggest that at least one other version of the scene may lie between *Stephen Hero* and this text³⁵⁰.

Il testo riguardante Doherty, quindi, è probabilmente un brano compositivo in bella copia che presenta caratteristiche di sperimentazione linguistica. La memoria, infatti, è contraddistinta proprio dall'arbitraria giustapposizione di elementi, aspetto che l'autore sembra aver riprodotto in questo brano, accostando vari discorsi del personaggio.

Il flashback su Doherty mostra evidenti differenze di forma e contenuto con *Portrait*; tuttavia, il mutamento stilistico non esclude che il testo facesse parte di una redazione del romanzo. Anche il 'diario di Stephen', nel testo pubblicato, rappresenta una frattura rispetto alla narrazione precedente, una forma di sperimentazione. I frammenti «B» e «A» potrebbero appartenere, ad esempio, ad una diversa lettura dell'ultimo capitolo di *Portrait*. Gabler non esclude questa ipotesi; lo studioso considera i manoscritti una parte di stesure che Joyce aveva probabilmente realizzato tra l'abbandono di *Stephen Hero* e l'ultima redazione di *Portrait*³⁵¹.

Nel primo foglio, Doherty menziona la torre Martello e parla dell'eventualità di partire dall'Irlanda; proprio l'intenzione di lasciare l'isola natia è l'evento conclusivo di *Portrait*. La torre Martello compare nei primi capitoli di *Ulysses*; tornato da un periodo trascorso a Parigi, Stephen vi è andato ad abitare con Buck Mulligan. Il legame tra l'ultimo capitolo di *Portrait* e il primo episodio di *Ulysses*, già evidente per la continuità di contenuti, è rafforzato da forti connessioni nel processo compositivo; in un primo momento, il materiale confluito nelle due opere costituiva forse un unico testo. È possibile, infatti, che una stesura di *Portrait*, poi abbandonata, abbia fornito materiale per la 'Telemachia' in *Ulysses*. Scholes e Kain avanzano alcune ipotesi riguardo a questa presunta diversa lettura:

Fragment 2 ["B"] indicates that Joyce's intention in *A Portrait* was to have Stephen's departure into exile be the result of his expulsion from the Martello Tower by the Gogarty-figure called Doherty in this fragment and in the Pola notebook but Mulligan in *Ulysses*³⁵².

I manoscritti in BL49975 testimonierebbero, quindi, l'esistenza di una fase creativa andata quasi completamente perduta; in tale testo compariva un personaggio poi eliminato, Doherty, ed era narrato l'episodio che ho definito «Easter duty», ovvero un colloquio tra il protagonista e sua madre riguardo a

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ H.W. Gabler, *The Seven Lost Years*, cit., pp. 47-8.

³⁵² R. Scholes, R.M. Kain, *The Workshop of Daedalus*, cit., p. 106.

questioni di fede, che è descritto in *Stephen Hero* (SH 133-5) e solo brevemente rievocato in *Portrait* (P 259-60).

Il processo compositivo degli anni successivi al 1907 appare, quindi, sempre più complesso e incompleto a livello di documentazione; le testimonianze esterne e i frammenti in BL49975 suggeriscono che il percorso da *Stephen Hero* a *Portrait* non debba essere stato lineare come potrebbe apparire, in un primo momento, attraverso il dossier che ci è giunto. È possibile supporre che Joyce abbia redatto varie letture dei cinque capitoli del romanzo pubblicato³⁵³, testi che purtroppo non sono oggi disponibili.

4. Bella copia di *Portrait* e dattiloscritti

La bella copia di *Portrait* fu donata da James Joyce a Harriet Shaw Weaver nel 1920; con l'esclusione del foglio 83 del primo capitolo³⁵⁴, il materiale è stato devoluto alla National Library of Ireland nel 1951³⁵⁵.

I manoscritti sono stati rilegati, qui, in due volumi, e contrassegnati dai numeri 920 e 921. Come informa Gabler, «in binding, the leaves were not mounted singly, but sewn together in irregular gatherings of between 3 and 19 leaves each»³⁵⁶. MS 920 contiene i primi due capitoli, mentre MS 921 i capitoli III-V.

Il documento è datato 1913 sulla pagina introduttiva, olografa, e rappresenta una rara testimonianza di un testo del dossier genetico conservato nella sua interezza. Gabler suppone che la data indicata sull'intestazione indichi l'anno in cui è stata completata la redazione di uno dei capitoli³⁵⁷.

Le cinque sezioni del romanzo sono scritte su 600 fogli, non rilegati, che Gabler definisce di «undistinguished, mostly glossy-surfaced wove paper in mixed batches of varying quality»³⁵⁸. Otto fogli aggiuntivi sono inseriti come separazione tra i capitoli; quattro sono completamente bianchi, mentre quattro presentano le cifre romane II-V in rosso, per numerare i corrispondenti capitoli di *Portrait*. Il manoscritto è quindi composto da un totale di 608 pagine; ciascun foglio misura 21x17 cm e, come nota Gabler, «is apparently the quarter size of some type of legal-size sheet of 42x34 cm»³⁵⁹.

Il testo del romanzo è scritto solamente sul recto dei fogli, dove è lasciato un ampio margine sinistro. Contrariamente al manoscritto disponibile di *Stephen Hero*, la bella copia di *Portrait* non mostra una numerazione di pagina continua. Solamente il quarto capitolo e i primi fogli del quinto sono numerati, da 239 a 313 (capitolo IV: 239-241, capitolo V: 243-313). La numerazione è indicata in ampie cifre sul verso

³⁵³ La suddivisione in cinque capitoli è probabilmente stata decisa nel 1908. Si veda R. Ellmann, *James Joyce*, cit., p. 264.

³⁵⁴ Ora in «Late Portrait»; si veda la sezione precedente del presente studio.

³⁵⁵ H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol. 9, p. vii.

³⁵⁶ Ivi, p. x.

³⁵⁷ Ivi, p. ix.

³⁵⁸ Ivi, p. vii.

³⁵⁹ *Ibidem*.

dei fogli. Le ultime pagine numerate del quinto capitolo si interrompono con le parole «curious jargons of heraldry and falconry»³⁶⁰.

Questa sembra essere la sola numerazione introdotta da Joyce; alcune cifre segnate in matita sul manoscritto provengono, invece, da fonti esterne. Gabler specifica che

[t]he pencilled foliation in chapters I-III and V, with occasional lapses such as the skipping of «84» in the page sequence for chapter I, would seem to be Harriet Weaver's, while the page totals jotted on the versos of the blank endpapers to chapters II and IV, and the similar page cumulations through chapter V, appear to be authorial³⁶¹.

La numerazione del capitolo IV della bella copia inizia con «239», ma il conteggio dei fogli precedenti dà come risultato 362³⁶². È quindi possibile che la sezione numerata possa appartenere ad una diversa stesura, e che il documento oggi disponibile sia composto da parti di più manoscritti, redatti in tempi diversi.

Gabler suppone che la bella copia di *Portrait* oggi disponibile sia il risultato della 'fusione' di due documenti distinti, corrispondenti ad altrettante fasi di elaborazione successive; secondo lo studioso, il capitolo IV e l'inizio del capitolo V appartenerebbero al primo stadio di elaborazione, ed i capitoli I-III sarebbero invece frutto di una redazione più tarda. Gabler fa anche riferimento al testo della già menzionata lettera di Italo Svevo, e suppone che quest'ultimo avesse ricevuto non solo i primi tre capitoli di *Portrait*, ma anche parti del quarto capitolo; in quel momento, il terzo capitolo doveva essere incompleto, poiché l'ultima parte sarebbe stata scritta solo dopo il 1911³⁶³. Tuttavia, la lettera di Svevo, così come ci è giunta attraverso la citazione di Ellmann, non contiene alcun riferimento ad un quarto capitolo, né elementi sufficientemente dettagliati per poter stabilire quale fosse il contenuto dell'opera in tale stadio elaborativo; l'ipotesi di Gabler, quindi, non ha fondamenti certi.

A mio parere, non è possibile stabilire se si siano effettivamente succedute solo due riletture del testo di *Portrait*. Attraverso l'analisi della bella copia, comunque, appare inequivocabile che in una redazione precedente del romanzo i primi tre capitoli dovevano avere una minore estensione; sono stati sottoposti, quindi, ad ulteriori procedimenti di revisione, forse attraverso aggiunte. Come si è visto nell'analisi del «Trieste notebook», è probabile che in particolare il primo capitolo abbia subito interventi di espansione e che nuovo materiale sia confluito nel romanzo in una tarda fase di elaborazione.

Se i primi stadi creativi tra *Portrait* e *Stephen Hero* sono caratterizzati da eliminazioni e decrementi del testo, ad un certo punto del processo di scrittura Joyce sembra aver ampliato il materiale disponibile. A parziale conferma di questa ipotesi,

³⁶⁰ Cfr. M. Groden *et al.* (a cura di), *The James Joyce Archive*, cit., vol. 10, p. 891.

³⁶¹ H.W. Gabler, Preface, cit., vol. 9, p. viii.

³⁶² Anche in questo caso, ho provveduto al conteggio dei fogli dal facsimile. Il divario di 123 pagine è in parte dovuto al fatto che nei manoscritti dei capitoli I e III è lasciato un margine sinistro particolarmente ampio.

³⁶³ H.W. Gabler, *The Seven Lost Years*, cit., pp. 27-8; 31-3.

pare che anche la ‘Villanelle’ ed alcune scene correlate alla poesia (P 242-3) siano state inserite nel romanzo in un tardo stadio di revisione del testo³⁶⁴; inoltre, sottolinea Froula, tra i documenti precompositivi e compositivi non compare traccia della ‘nascita’ o sviluppo del ‘diario di Stephen’ (P 170-276), il che fa pensare ad un inserimento in fase avanzata di scrittura³⁶⁵.

Forse proprio dalla bella copia di *Portrait* oggi conservata a Dublino, nel 1914 fu tratto un dattiloscritto per la pubblicazione seriale su *The Egoist*, inviato poi a Londra capitolo per capitolo³⁶⁶. Non tutto questo materiale è oggi disponibile: Harriet Shaw Weaver, editrice della rivista dal 1 luglio 1914, ha distrutto parte del documento dopo la pubblicazione del capitolo V; solo alcuni degli ‘episodi’ in cui fu suddiviso *Portrait*, pubblicati dal 2 febbraio al 15 giugno 1914, sono stati rinvenuti tra le carte di Dora Mardsen, precedente editrice di *The Egoist*³⁶⁷.

Ogni pagina del dattiloscritto disponibile è numerata; la numerazione riprende dall’inizio in ciascun capitolo del romanzo. Il materiale disponibile comprende 51 pagine del primo capitolo di *Portrait*, da cui mancano i fogli 1-15, 53 e 59; ci sono giunte, inoltre, 20 pagine del secondo capitolo (1-9, 17-27 e 28). In tutto, il dattiloscritto consiste oggi di settantuno fogli, «on white typing paper 11¹/₈ x 8³/₄ inches, uniformly watermarked CROXLEY MANIFEST BANK | LONDON under a lion rampant»³⁶⁸.

Anderson e Gabler evidenziano che l’analisi testuale e bibliografica permette di stabilire una relazione diretta tra l’olografo in bella copia conservato a Dublino e il dattiloscritto di *Portrait*, senza però specificare su quali elementi specifici sia basata questa conclusione³⁶⁹. Anderson, in particolare, propone anche una sorta di stemma filologico che chiarisce come è stato impiegato e reimpiegato il materiale dattiloscritto:

From the manuscript a typescript was made in Trieste in 1913-14. The typescript became the copytext for the serialization of the novel in the *Egoist*, 1914-15. Tearsheets of the serialization, [...], became the copytext of the first edition, published by W. H. Huebsch in 1916, and for the first English edition, published by The *Egoist* Ltd., with sheets imported from Huebsch³⁷⁰.

³⁶⁴ Cenni ad una tale ipotesi appaiono in Ivi, p. 44; Froula menziona tale eventualità in: C. Froula, *Modernity, Drafts, Genetic Criticism: On the Virtual Lives of James Joyce’s «Villanelle»*, «Yale French Studies», 89, 1996, p. 119.

³⁶⁵ C. Froula, *On the Virtual Lives*, cit., pp. 118-9.

³⁶⁶ H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol. 7, p. xxxi. Tutte le informazioni su materiali di scrittura e caratteristiche ‘fisiche’ del dattiloscritto sono tratte da questo testo.

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ *Ibidem* e C. Anderson, *The Text of James Joyce’s A Portrait of the Artist as a Young Man*, cit. Cfr anche: H.W. Gabler, *Towards a Critical Text of James Joyce’s A Portrait of the Artist As a Young Man*, «Studies in Bibliography», XXVII, 1974, pp. 1-53. Lo studio di Gabler si basa in parte sul testo di Anderson, senza, però, chiarire quali posizioni dello studioso condivida in particolare; inoltre, Gabler fa largo uso di sigle quali «EC-A» o «EC-B» per segnalare i diversi documenti, ma non provvede una lista delle abbreviazioni che possa guidare il lettore.

³⁷⁰ C. Anderson, *The Text of James Joyce’s A Portrait of the Artist as a Young Man*, cit., p. 166.

Entrambi gli studiosi menzionano la presenza di un numero molto elevato di refusi, comparsi a partire dalle prime trascrizioni del manoscritto di *Portrait*; Joyce stesso se ne lamentò con Ezra Pound nell'aprile del 1917 (L I 102). Anderson fornisce informazioni dettagliate in proposito:

[...] the misprints in the first edition of which Joyce complained to Pinker and Pound represented only a tiny part of a vast amount of error of which he remained unaware. Of this small part, [...] 88 asked that commas be added or deleted or substituted for other marks, 9 for other punctuation changes, 60 for changes in capitalization, 146 for changes into one word of words hyphenated or written as two, 35 for spelling changes, 18 for changes in such mechanics as quotation marks or italics, and only 26 for changes in words³⁷¹.

Nonostante Joyce avesse apportato tutti questi cambiamenti ai documenti immediatamente precedenti alla pubblicazione, Anderson informa che emergono ancora numerose differenze dal confronto tra varie edizioni del testo pubblicato e la bella copia olografa di *Portrait* oggi disponibile. Ad esempio, nel testo comparso su *The Egoist* sono rilevabili ben 302 omissioni, 3 aggiunte e 26 sostituzioni di singoli termini o porzioni di testo; tutte le edizioni di *Portrait* precedenti al 1964, inoltre, presentano 264 termini omessi, 56 modificati, 4 aggiunti³⁷².

Nei dattiloscritti disponibili, gli interventi dell'autore, in matita e inchiostro, appaiono rari e principalmente legati alle sviste più ricorrenti del copiatore; nel primo capitolo, ad esempio, Joyce corregge più volte il nome erroneamente trascritto «Cosey» in «Casey», mentre nel secondo capitolo sostituisce «Stephen» a «Stephan». Tuttavia, l'incompletezza del dattiloscritto rende difficile stabilire quanti degli 'errori' siano stati introdotti (e corretti) in questa fase di trascrizione del testo, e quanti siano comparsi solo negli stadi successivi della pre-pubblicazione.

È certo, comunque, che alcune delle differenze tra la bella copia di *Portrait* e il dattiloscritto non sono state emendate o, come sostengono Anderson e Gabler, non sono state rilevate da Joyce. I due studiosi adducono vari motivi per spiegare questo fenomeno, che entrambi interpretano come una negligenza dello scrittore. Anderson menziona alcuni eventi nella vita di Joyce che potrebbero senz'altro aver condizionato la revisione del romanzo; in particolare, lo studioso sostiene che Joyce fosse troppo impegnato in vari incarichi lavorativi per trovare il tempo di rileggere accuratamente *Portrait*³⁷³.

Indubbiamente, negli anni 1913-15 Joyce dovette affrontare momenti difficili; a mio parere, tuttavia, impedimenti analoghi, se non più gravi (la povertà concomitante ai continui trasferimenti e alla nascita dei figli, ad esempio) hanno caratterizzato l'intero processo compositivo di *Portrait*, e le vicende personali dell'autore possono spiegare solamente in parte i mancati interventi sul testo. In altre parole, prendendo in considerazione le esperienze dell'«uomo Joyce», c'è sempre ragione di ritenere che

³⁷¹ Ivi, p. 162: Anderson si riferisce alla prima edizione di *Portrait*, oggi conservata presso la Slocum Collection, Yale University Library.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ Ivi, pp. 181-3.

le condizioni della scrittura fossero in qualche modo influenzate, o persino ostacolate; a mio parere, è più produttiva una prospettiva su ‘Joyce scrittore’, i cui impulsi creativi si possono dimostrare del tutto indipendenti da problemi e difficoltà personali insorte contemporaneamente alla composizione delle opere.

Le motivazioni addotte da Gabler per spiegare la ‘mancata correzione’ del testo appaiono, invece, legate alla documentazione ‘materiale’ del romanzo. Lo studioso ipotizza che Joyce abbia solo parzialmente revisionato dattiloscritti e bozze di stampa, perché la maggior parte del procedimento di correzione sarebbe stato delegato a Stanislaus³⁷⁴. L’argomentazione di Gabler è basata principalmente sulla coesistenza di due distinti segni a matita, uno parzialmente sovrapposto all’altro, in alcuni dei punti in cui Joyce modifica il testo dattiloscritto. Secondo Gabler, quindi, il dattiloscritto sarebbe stato riletto prima da Stanislaus, che avrebbe marcato i punti del testo che necessitavano di revisioni; in seguito, Joyce avrebbe preso in considerazione solamente le segnalazioni del fratello, apportando le proprie modifiche³⁷⁵.

La presenza delle due linee a matita indica, a mio avviso, l’eventualità che si siano succeduti diversi stadi di rilettura. Niente fa pensare che siano subentrati interventi ‘esterni’, poiché sui fogli non è rilevabile alcun intervento in calligrafia diversa da quella di Joyce. Inoltre, come si è visto nel corso dell’analisi del manoscritto di *Stephen Hero*, esisteva effettivamente un rapporto di collaborazione tra Stanislaus e James; tuttavia, mi pare doveroso evidenziarne alcuni limiti. In primo luogo, la corrispondenza tra i due fratelli testimonia come in alcuni casi James fosse interessato al parere di Stanislaus nella fase compositiva delle proprie opere, cioè mentre il testo prendeva forma; non ci sono prove che a Stanislaus sia mai stato chiesto un contributo sostanziale quale la correzione delle bozze di stampa, sebbene non si possa escluderlo.

In secondo luogo, ci sono motivi per ritenere che, nei propri diari, Stanislaus tendesse a mettere particolarmente in rilievo il proprio ruolo nella ideazione delle opere del fratello, aspetto che non sempre pare corroborato dalla documentazione dei testi. Stanislaus afferma, ad esempio, di aver fornito lo spunto per il titolo di alcune delle opere di Joyce e, in particolare, che egli «[...] suggested the title of the paper “A Portrait of the Artist”»³⁷⁶. È senz’altro possibile che i due fratelli abbiano avuto uno scambio di opinioni a riguardo; tuttavia, la sezione introduttiva del racconto rappresenta quasi un commento al titolo e contiene chiarimenti della nozione di ‘ritratto’. Si può pensare, quindi, che Joyce avesse già preso in considerazione l’idea di menzionare ‘portrait’ nel titolo prima dell’intervento di Stanislaus.

Gabler e Anderson, a mio parere, mettono in secondo piano una prospettiva centrale in ogni processo di scrittura, che diviene quasi un elemento distintivo del modo di procedere di Joyce sul testo. Lo scrittore spesso ‘collaborava con il caso’, ovvero mostrava interesse per mutamenti che erano indipendenti dalla sua volontà, o

³⁷⁴ H.W. Gabler, *Preface*, cit., vol. 7, p. xxxii.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ S. Joyce, *The Complete Dublin Diary*, cit., pp. 11-2.

modifiche del testo inserite da altre persone³⁷⁷. È possibile che Joyce non avesse del tutto ‘trascurato’ la revisione dei dattiloscritti: in alcuni casi, potrebbe aver accettato parte delle nuove letture, «willing to accept coincidence as his collaborator»³⁷⁸.

A parziale sostegno di questa ipotesi, nella già menzionata lettera a Pound del 9 aprile 1917, Joyce lamenta non solo il numero eccessivo dei refusi nella copiatura, ma anche l'affaticamento derivato dal lavoro di correzione («I am rather tired for I have been correcting misprints in my novel», L I 102): sembra, quindi, che lo scrittore si sia impegnato a lungo nella rilettura. È difficile, però, stabilire quanti ‘misprintings’ siano sfuggiti alla revisione per stanchezza o sviste, e quante deviazioni testuali siano state incluse in *Portrait* come nuove letture, in una sorta di ‘collaborazione’ con i copisti.

Gabler conclude le proprie osservazioni sul dattiloscritto segnalando la necessità di uno studio più accurato della documentazione di pre-pubblicazione, così da rendere possibile un’edizione ‘definitiva’ di *Portrait*, basata principalmente sul manoscritto conservato a Dublino³⁷⁹. A mio parere, è sì necessaria una trascrizione della bella copia di *Portrait*, ma non per attribuirvi alcuno status teleologico, quanto piuttosto per poter stabilire differenze tra i vari testi pubblicati e ricercare eventuali tendenze compositive. Uno studio così orientato potrebbe evidenziare sia eventuali ‘collaborazioni’ di Joyce con i copisti, sia alcuni dei procedimenti compositivi che caratterizzano le ultime fasi della scrittura di *Portrait*.

³⁷⁷ Si veda la «Prefazione» del presente studio.

³⁷⁸ R. Ellmann, *James Joyce*, cit., p. 649.

³⁷⁹ H.W. Gabler, *Towards a Critical Text*, cit., p. 53.

Capitolo 8

Il processo creativo di *Portrait*

1. La documentazione di *Portrait* in prospettiva genetica

Nel processo di scrittura di *Portrait*, ciascun cambiamento testuale si presenta generalmente in concomitanza con altri, dando luogo a nuove categorie di modifica. Incremento, decremento, sostituzione e dislocazione convergono in tre nuove configurazioni: i procedimenti che ho definito combinazione, disseminazione e condensazione caratterizzano tutte le fasi compositive disponibili del dossier.

In *Stephen Hero*, il narratore così descrive le tecniche di scrittura di Stephen:

He sought in his verses to fix the most elusive of his moods and he put his lines together not word by word but letter by letter. He read Blake and Rimbaud on the values of letters and even permuted and combined the five vowels to construct cries for primitive emotions (SH 32).

Le modalità di scrittura adottate da Stephen nelle poesie mostrano analogie procedurali con le categorie di modifica che caratterizzano la composizione di *Stephen Hero* e *Portrait*. Ogni nuova testualizzazione, infatti, è qui composta da parti di opere precedenti, frammentate «letter by letter», brano per brano; se Stephen cerca varie espressioni ‘permutando’ e ‘combinando’ le cinque vocali, similmente Joyce ricorre a procedure di disseminazione e ri-combinazione per trasformare le proprie opere, sia nei microlivelli discorsivi, sia nelle macrostrutture narrative.

Combinazione, disseminazione e condensazione coesistono e sono connesse con due procedure di modifica basilari: incremento e decremento testuale. Il decremento testuale può essere considerato la procedura prevalente nel processo di riscrittura di *Epiphanies* e di *Stephen Hero* in *Portrait*: si è visto che l’eliminazione di porzioni testuali e le macromodifiche formali rendono spesso l’opera pubblicata più ambigua rispetto alle stesure precedenti.

Il movimento verso una maggiore oscurità del testo non caratterizza solamente il dossier di *Portrait*. Questa tendenza, già sottolineata in più occasioni da Groden riguardo a *Ulysses*, è rilevabile anche nel processo di scrittura di *Pomes Penyeach*. Nelle fasi di rielaborazione più tarde delle opere in prosa così come di quelle in versi, quindi, sembrano sussistere dinamiche testuali molto simili: in generale, il testo

diviene progressivamente più implicito, sono inseriti aspetti di sperimentazione stilistica e, a volte, i riferimenti intertestuali sono arricchiti di nuove connessioni³⁸⁰.

Se il decremento (con conseguente introduzione di ambiguità nel testo) rivela il suo ruolo-chiave nei processi di modifica del dossier di *Portrait*, non è da sottovalutare l'importanza del procedimento opposto, l'incremento testuale. Ad esempio, *Stephen Hero* comprende solo una parte degli eventi e degli episodi narrati nel capitolo V di *Portrait*: ad un certo punto del processo compositivo, Joyce deve aver redatto – e aggiunto – nuovo materiale, come il ‘diario di Stephen’ (P 170-276), o la ‘Villanelle’ (P 242-3), che, secondo Gabler, potrebbe essere stata inserita in *Portrait* quando l'intero romanzo era già trascritto in bella copia³⁸¹.

Sfortunatamente ci sono giunte solo tracce di testualizzazioni intermedie tra *Stephen Hero* e *Portrait*, quindi si può soltanto ipotizzare che, nel corso del processo di riscrittura, incremento e decremento testuale coesistessero, o si avvicendassero. Aggiunte ed eliminazioni sono rilevabili, in forme e a livelli differenti, in ogni fase della composizione del testo; tuttavia, le due procedure sembrano prevalere l'una sull'altra a stadi compositivi alterni. L'incremento testuale caratterizza soprattutto il percorso compositivo da *Epiphanies* e «A Portrait of the Artist» a *Stephen Hero*, mentre il decremento predomina in una fase successiva del processo di scrittura, in particolare nella rielaborazione di *Epiphanies* e di *Stephen Hero* in *Portrait*. Queste dinamiche testuali suggeriscono che la scrittura di *Portrait* procedesse secondo una successione di espansioni e contrazioni testuali, un movimento quasi ondivago del testo.

L'alternanza di incremento e decremento testuale, così come fenomeni di combinazione, disseminazione e condensazione non caratterizzano solamente il dossier di *Portrait*, ma, con alcune variazioni, compaiono anche nella composizione di *Ulysses* e *Finnegans Wake*. È rivelata, quindi, una continuità nelle procedure che Joyce adotta per modificare i testi, procedure che si ripresentano dalle prime testimonianze dell'attività letteraria sino alla stesura delle ultime opere dello scrittore. Non è escluso che Joyce fosse conscio di tale continuità nelle modalità di trasformazione del testo, in particolare del reimpiego di

separated elements of precedent decomposition for the very purpose of subsequent recombination so that the heroticisms, catastrophes and eccentricities transmitted by the ancient legacy of the past [...] type by tope, letter from litter, word at ward, with sentence of sundance [...] anastomosingly assimilated [...] the same old gamebold adomic structure³⁸².

³⁸⁰ Il processo di scrittura di *Ulysses* è illustrato in: M. Groden, *Ulysses in Progress*, cit., *passim*; ho analizzato le tendenze nella rielaborazione di *Pomes Penyeach* in: I. Natali, «That submerged doughdoughty doubleface», cit., *passim*.

³⁸¹ H.W. Gabler, *The Seven Lost Years*, cit., p. 44.

³⁸² J. Joyce, *Finnegans Wake*, Penguin, Harmondsworth, 1992, p. 614-615, righe 34-06. Tutti i successivi riferimenti a *Finnegans Wake* saranno indicati all'interno del testo attraverso l'abbreviazione FW seguita dal numero di pagina e di riga.

Vale la pena di dedicare particolare attenzione ai fenomeni di completa, o parziale riscrittura dei testi all'interno del dossier di *Portrait*; le procedure di modifica testuale impiegate da Joyce in questo tipo di rielaborazione gettano nuova luce sull'intero macrotesto dell'autore. Sono documentati tre momenti in cui il processo compositivo, per motivi diversi, è giunto ad un'interruzione, dalla quale ha avuto origine, poi, un 'nuovo inizio' e un diverso processo creativo: *Epiphanies*, «A Portrait of the Artist» e *Stephen Hero* sono testi 'abbandonati', reimpiegati come annotazioni per stesure successive, ma originariamente concepiti come opere indipendenti. Si tratta di testi dalla natura molto differente: *Epiphanies* è un genere letterario 'misto', tra prosa e drammaturgia, comunque difficilmente classificabile; l'«epifania» può essere considerata una forma letteraria originale. «A Portrait of the Artist», parimenti, è un testo sperimentale collocabile tra saggistica e *short story*: Joyce parla di «an essay»³⁸³, sebbene l'opera narri le vicende di un personaggio fittizio. *Stephen Hero*, forse la composizione formalmente più 'tradizionale' delle tre menzionate, è un romanzo in cui la storia è raccontata da un narratore onnisciente.

Opere differenti per forma, stile e struttura confluiscono, quindi, nella composizione di *Portrait*; il processo di rielaborazione di *Epiphanies*, «A Portrait of the Artist» e *Stephen Hero* mette in atto una totale trasformazione del testo e, in ciascuno dei tre casi, genera tipi di scrittura tra loro completamente diversi. La forma epifanica, infatti, si fa narrativa in *Stephen Hero* e in *Portrait*; «A Portrait of the Artist» perde le caratteristiche sia del racconto, sia del saggio nel reimpiego all'interno di *Stephen Hero*, mentre quest'ultimo romanzo è modificato attraverso un cambiamento della prospettiva enunciativa. Sembra che per Joyce «ri-scrivere» significasse principalmente procedere ad una completa rivoluzione del testo: ogni 'nuovo inizio' compositivo implica spostamenti da un genere letterario ad un altro, modifiche radicali delle caratteristiche formali, o un punto di vista totalmente nuovo sul materiale.

Nel dossier di *Portrait*, quindi, «riscrittura» è anche traduzione e re-interpretazione del testo: quando il processo compositivo giunge ad una frattura, Joyce procede ad esplorare modalità espressive completamente diverse. I vari stadi di elaborazione di *Portrait* offrono differenti punti di vista su episodi, eventi e idee analoghe: il dossier mette in luce, quindi, come Joyce fosse interessato a variazioni di forme, stili e significati sin dall'inizio della sua attività letteraria. Ad un livello differente, simili metamorfosi del testo appariranno racchiuse simultaneamente all'interno delle opere più tarde; la varietà di forme, stili e la compresenza di diversi generi letterari caratterizzano le modalità sperimentali e le tecniche narrative della prosa di *Ulysses* e *Finnegans Wake*, che presentano «a hybrid style that, through mimicry, amalgamation, and transformation, allows us to occupy multiple perspectives virtually simultaneously»³⁸⁴.

³⁸³ M. Groden et al. (a cura di), *The James Joyce Archive*, vol. 7, cit., p. 93.

³⁸⁴ J.P. Riquelme, *Stephen Hero and A Portrait of the Artist as a Young Man: Transforming the Nightmare of History*, in D. Attridge (a cura di), *The Cambridge Companion to James Joyce*, Cambridge U.P., Cambridge, 2004, p. 106.

L'analisi del dossier di *Portrait* rivela che la centralità delle mut(u)azioni testuali, finora sottolineata solamente in relazione ad alcune opere, può essere estesa all'intero macrotesto di Joyce. Sembra che, per lo scrittore, solo più visioni diverse generino uno sguardo complessivo sulla realtà, come suggeriscono anche alcune osservazioni di Mahaffey riguardo a *Epiphanies*:

The careful counterpointing of opposite perspectives [...] constitutes Joyce's earliest attempt to compensate for the distortion of 'parallax', the term for the inadequacy of a single vantage point that sparks Bloom's curiosity in *Ulysses*³⁸⁵.

Le riscritture e successive trasformazioni dei testi nel processo compositivo di *Portrait* esplorano diverse modalità espressive su tematiche e idee fondamentali. Ad esempio, l'episodio di preghiera nel bosco di Malahide compare per la prima volta in «A Portrait of the Artist», è poi modificato in *Stephen Hero* ed inserito in *Portrait* con ulteriori mutamenti di forma e significato; il funerale di Isabel in *Stephen Hero*, che trova uno spunto iniziale negli sketches riguardanti la morte di un fratello in *Epiphanies*, compare anche in *Ulysses*, trasformato nella cerimonia di Paddy Dignam. Joyce rileggeva continuamente alcuni paradigmi primari, cercandone molteplici interpretazioni; si può supporre che lo scrittore modificasse più volte lo stesso episodio seguendo uno sviluppo o una diversa percezione dell'esperienza nel corso del tempo. A tale proposito, le osservazioni di De Zordo riguardo la scrittura di Malcolm Lowry appaiono particolarmente pertinenti anche ai testi di Joyce:

[II] concetto della incompiutezza della scrittura letteraria, responsabile primo della pratica della ri-scrittura, è principio teorico prima ancora che esigenza di perfezionismo formale e ha origine da uno degli assunti fondamentali della poetica di Lowry: la convinzione che il testo debba ritrarre la realtà quale è per il soggetto in riferimento ad un sempre nuovo e inarrestabile «presente». [...] Lowry tenta di fissare su un'entità di per sé statica come la pagina scritta una realtà fluida come quella della coscienza nell'evolversi diacronico del tempo³⁸⁶.

Joyce rielabora brani simili all'interno di varie opere, attribuendovi significati e funzioni differenti; alla base di queste procedure sembra essere una concezione diacronica della scrittura e della realtà, l'idea che «the past assuredly implies a fluid succession of presents, the development of an entity of which our actual present is a phase only» (Buffalo II.A.1). La 'ciclicità' e la continuità si rivelano fenomeni-chiave per comprendere i processi di scrittura ed i testi di Joyce. La composizione di *Portrait* è un percorso caratterizzato da bivi, fratture, *impasse* e mutamenti nella funzione dei testi, segnato soprattutto da continui ritorni e nuovi inizi: spesso non è

³⁸⁵ V. Mahaffey, *Joyce's Shorter Works*, in D. Attridge (a cura di), *The Cambridge Companion to James Joyce*, Cambridge U.P., Cambridge, 2004, p. 173.

³⁸⁶ O. De Zordo, *Malcolm Lowry e la ri-scrittura del modernismo*, in G. Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi*, Principato, Milano, 1991, p. 555.

facile collegare fra loro i documenti in rapporti di ‘precedente’ e ‘successivo’, poiché sono rilevabili biforcazioni, intersezioni e collegamenti multipli.

La continuità non caratterizza solamente le procedure di rielaborazione testuale: i processi creativi di Joyce rivelano una tendenza al costante ritorno sul già detto, o meglio, sul ‘già scritto’. I manoscritti del dossier di *Portrait*, infatti, interagiscono con testi appartenenti anche a dossier di altre opere di Joyce, quali, ad esempio, *Ulysses*, o *Dubliners*. All’interno di questa complessa rete di relazioni, molti documenti presentano, a diversi livelli, una ‘memoria’ delle composizioni precedenti dell’autore e sembrano avere la funzione di ‘punto di incontro’ tra testi³⁸⁷.

La composizione letteraria di Joyce sembra, quindi, procedere per ‘reimpieghi multipli’; solo raramente, infatti, un documento appare sottoposto ad un solo processo di rilettura. Per ogni nuova stesura, l’autore probabilmente riprendeva in considerazione gran parte di ciò che aveva scritto in precedenza, dagli appunti pre-compositivi originariamente pensati per altri testi, a intere opere mai pubblicate. Questa procedura si rivela essenziale nel delineare il percorso compositivo di *Portrait*, ma mette in luce anche nuovi dettagli sull’intero macrotesto compositivo di Joyce. Ad esempio, dall’analisi del dossier emerge che, per la stesura di *Ulysses*, lo scrittore ha probabilmente riletto *Epiphanies*, il «Pola notebook», *Stephen Hero* e gli appunti contenuti nel quaderno di Mabel.

Portrait e *Ulysses* appaiono condividere in parte le stesse origini e presentano una sorta di ‘memoria comune’, costituita da rielaborazioni dei testi di *Epiphanies*, di parti degli appunti e di porzioni testuali di *Stephen Hero*. Nei testi pubblicati e nei manoscritti compaiono rifrazioni di brani simili; qualsiasi nuova stesura consiste, in una certa misura, di riscritture, reimpieghi e mutamenti di materiale preesistente. I dossier genetici di Joyce sono, quindi, tutti connessi tra loro, così che ogni opera pubblicata appare simultaneamente collegata a e derivata da altre.

L’analisi del dossier ha messo in luce, in particolare, la centralità di *Stephen Hero* in quanto ‘punto d’incontro’ tra diversi testi all’interno del corpus di Joyce: il romanzo è collegato alle prime testimonianze dell’attività creativa dell’autore e presenta relazioni con più testi pubblicati. Tali relazioni, riscontrabili a diversi livelli, consistono nella rielaborazione sia di interi episodi, sia di brevi porzioni di testo. *Portrait* e *Ulysses*, inoltre, presentano anche un’ulteriore tipologia di connessione con *Stephen Hero*. In alcuni punti dei romanzi pubblicati, compare una sorta di ‘memoria testuale’, una connessione generalmente troppo vaga per poter essere definita un vero e proprio reimpiego: si tratta, piuttosto, di una ‘allusione’ al testo di *Stephen Hero*. Esempio in tal senso è l’episodio «Circe» di *Ulysses*, dove, nel corso delle notturne e ‘oniriche’ divagazioni dei protagonisti, è descritta l’improvvisa comparsa di Father Dolan:

(Twice loudly a pandybat cracks, the coffin of the pianola flies open, the bald little round jack-in-the-box head of Father Dolan springs up) (U 667: 23-5).

³⁸⁷ Donatella Pallotti rivela una simile rete di collegamenti a livello di micro- e macrostrutture in *Giacomo Joyce*. Cfr. D. Pallotti, «Everintermutuomergent», cit., *passim*.

Le immagini presenti in «Circe» solitamente fanno riferimento ad avvenimenti già menzionati all'interno di *Ulysses*, come ricordi distorti di ciò che è avvenuto nel corso della giornata; questa scena, invece, non trova un preciso collegamento altrove nel romanzo, e la sua origine non è chiara. In realtà, padre 'Dolan-jack-in-the-box' sembra un ricordo non di un episodio di *Ulysses*, ma di un brano di *Stephen Hero*:

[Stephen's] mother told him one day that she had spoken of him to her confessor and asked his spiritual advice. Stephen turned to her and remonstrated hotly with her for doing such a thing.

– It is a nice thing, he said, that you go and discuss me behind my back. Have you not your own nature to guide you, your own sense of what is right, without going to some Father Jack-in-the-Box to ask him to guide you? (SH 209)

Nell'analisi di questo brano, Prescott ipotizza che *Stephen Hero* possa assumere una funzione esplicativa per *Portrait* e *Ulysses*: alcune porzioni testuali ambigue dei due romanzi pubblicati, secondo lo studioso, sono chiarite alla luce di *Stephen Hero*³⁸⁸. L'interpretazione di questo fenomeno dipende dalla concezione di testo che si intende adottare: se, come nella critica genetica, si considera ogni testo come struttura indipendente, non è possibile affermare che un'opera possa rendere esplicito ciò che è lasciato oscuro in un'altra. Da una prospettiva d'analisi differente da quella di Prescott, direi piuttosto che l'importanza del brano risiede nel fatto che probabilmente Joyce avesse in mente *Stephen Hero* durante la composizione di *Ulysses*. In un certo senso, è come se lo scrittore avesse inserito la scena di padre «Jack-in-the-box» in «Circe» pensando non solo agli episodi precedenti di *Ulysses*, ma anche ad episodi narrati all'interno di altri testi.

La 'memoria testuale' di *Stephen Hero* non manca, poi, di manifestarsi anche in *Finnegans Wake*, dove compaiono riferimenti a pressoché tutte le opere di Joyce. Sebbene non si possa parlare di una rielaborazione diretta di brani di *Stephen Hero* in *Finnegans Wake*, è evidente una continuità di idee, tematiche e stili, che compaiono nel primo romanzo composto da Joyce, in *Portrait* e nelle opere successive. Ad esempio, in *Finnegans Wake*, la domanda «Ever thought about Guinness's?» (FW 299.30) sembra riprodurre il discorso di Father Butt, nel momento in cui il sacerdote «prescribed a clerkship in Guinness's as a solution of [Stephen's] difficult case» (SH 226). «I'll be hatsnatching harrier» (FW 455.03) appare quasi un proposito di emulare il sacerdote descritto nell'episodio di Mullingar, in *Stephen Hero*, il quale rubava i cappelli delle ragazze per punirle della condotta a suo parere disdicevole:

You know he has a collection of girls' hats.

– Girls' hats!

– Yes. Of an evening when the girls go out walking with the soldiers he goes out too and any girl he catches hold of he snaps off her hat and takes it back with him to the priest's house then if the girl goes to ask him for it he gives her a proper blowing-up (SH 246).

³⁸⁸ J. Prescott, *Stephen Hero*, in W.M. Schutte (a cura di), *Twentieth Century Interpretations of A Portrait of the Artist As a Young Man*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1968, pp. 22-4.

Infine, in *Finnegans Wake* è menzionata una «anomorous letter, signed Toga Girilis» (FW 112.30). In *Stephen Hero*, «Toga Girilis» è lo pseudonimo con cui è firmato un contributo nella rivista universitaria di MacCann («The paper also contained some verses: *The Female Yellow* [...] which was signed «Toga Girilis», SH 182). In quest'ultimo esempio, è da notare come lo pseudonimo «Toga Girilis», introdotto per la prima volta in *Stephen Hero*, possa essere definito un gioco di parole tipicamente wakeano. La «Toga Virilis» è, infatti, un capo di abbigliamento in uso nell'antica Roma per giovani uomini, alla lettera «toga virile». Mascolinità e femminilità si incontrano nel termine «girilis», che unisce in sé «girl» e «virilis»; la modalità narrativa sperimentale di *Finnegans Wake* sembra trovare una sua 'anticipazione' nel testo di *Stephen Hero*.

Questo romanzo contiene varie testimonianze di spunti originali, poi ripresi e ampliati all'interno dei testi pubblicati, che riguardano sia aspetti stilistici, sia tematici del testo. In *Stephen Hero*, si è detto, sono presenti brevi brani di monologo interiore indiretto, che caratterizza la sperimentazione narrativa di *Portrait*; compaiono cenni a tecniche innovative adottate in *Ulysses*, quali ad esempio la 'prosa catechistica' di «Ithaca» ed, inoltre, è introdotto per la prima volta il *citizen* di «Cyclops». *Stephen Hero*, quindi, non si configura solamente come un 'tramite' testuale tra le prime espressioni artistiche di Joyce e le sue 'opere maggiori', ma appare un testo poliedrico, che contiene in nuce gran parte della teoria estetica e della sperimentazione letteraria che lo scrittore svilupperà nelle opere successive: è in questo senso, soprattutto, che *Stephen Hero* può essere definito un testo centrale nella produzione letteraria di Joyce.

2. La critica genetica in prospettiva della documentazione di *Portrait*

Il processo di scrittura di *Portrait* costituisce un'esemplare dimostrazione di alcuni punti cardine della critica genetica. L'analisi del dossier ha messo in luce, innanzi tutto, come ogni stadio di elaborazione costituisca una testualizzazione indipendente, una struttura in sé completa con un proprio valore intrinseco: il materiale disponibile, infatti, include intere opere mai pubblicate, che presentano storia testuale e caratteristiche proprie.

L'aporia tra aspetto sincronico e diacronico della scrittura, inoltre, emerge in modo particolarmente evidente nel mutamento di funzione che alcuni documenti subiscono nel corso delle successive rielaborazioni. Si è detto che *Epiphanies*, «A Portrait of the Artist» e *Stephen Hero* rappresentavano originariamente testi indipendenti, poi reimpiegati alla stregua di appunti pre-compositivi. La loro classificazione genetica è, quindi, problematica: da un lato, possono essere definiti in fase di pre-pubblicazione, o di avanzata composizione; dall'altro, in prospettiva dell'intero processo di scrittura di *Portrait*, assumono la funzione di testi pre-compositivi. La duplice tipologia di questi manoscritti evidenzia come la bidimensionalità sincronico-diacronica sia la caratteristica prima di ogni testo e, quindi, si dimostri imprescindibile nell'analisi di un processo di scrittura.

Soprattutto, il processo compositivo di *Portrait* sembra esemplificare una nozione genetica fondamentale: l'opera pubblicata si rivela solo uno dei 'testi possibili', un esito parzialmente casuale del percorso creativo. Nella composizione

del romanzo, infatti, hanno avuto parte fattori sia interni, sia esterni alla scrittura. Per «fattori esterni» intendo gli eventi sui quali lo scrittore non aveva alcun controllo, o le influenze non autoriali sul processo compositivo. Il rifiuto di «A Portrait of the Artist» da parte degli editori di *Dana*, ad esempio, ha prodotto un cambiamento nel percorso creativo, provocando in Joyce un impulso a rielaborare il racconto in un romanzo, «half in anger»³⁸⁹; inoltre, i numerosi errori introdotti dai copisti nei dattiloscritti e nelle *page proofs* di *Portrait* hanno determinato dei cambiamenti nel testo pubblicato rispetto alla bella copia autoriale del romanzo, e non è chiaro in che misura Joyce ne fosse consapevole.

Nel corso della composizione di *Portrait* sono numerose le testimonianze di ‘interferenze esterne’, anche in stadi di elaborazione precedenti la pubblicazione, o pre-pubblicazione: probabilmente Stanislaus è intervenuto sul manoscritto di *Stephen Hero* e ha proposto al fratello alcune modifiche da apportare al testo; determinanti, inoltre, sembrano essere stati i consigli di Italo Svevo, che spinsero Joyce a procedere ad una rilettura del primo capitolo di *Portrait*³⁹⁰. Generalmente, queste forme di collaborazione erano non solo accettate, ma anche ricercate da Joyce, che inviò i propri manoscritti a Stanislaus e Svevo per ricevere suggerimenti.

Nel corso della scrittura di *Portrait* emerge, quindi, come Joyce fosse disponibile a prendere in considerazione i contributi di persone estranee al processo di scrittura, probabilmente perché questo gli permetteva di valutare più possibilità del testo, possibilità che altrimenti non avrebbe preso in considerazione. La tendenza a vagliare diversi percorsi di scrittura è indubbiamente connessa con la sperimentazione di diverse forme, stili e modalità espressive che caratterizza l’intero percorso compositivo: Joyce avanzava nella scrittura attraverso una modalità ‘labirintica’, aprendo continuamente nuove strade e nuove possibilità, che raramente restavano inesplorate. Che una di queste possibilità fosse, poi, privilegiata rispetto ad altre dipendeva solo in piccola parte da progetti mentali, o espliciti dell’autore; la casualità sembra aver avuto, quindi, un ruolo importante nel percorso creativo.

Il fascino che dovevano esercitare su Joyce le possibilità del testo e la ‘casualità’ della scrittura riveste un ruolo importante nella composizione di *Portrait*, così come per altre opere dell’autore; tuttavia, non è da sottovalutare anche un ‘principio meccanicistico’ sotteso alla creazione del romanzo. In una lettera a Sylvia Beach, Joyce stesso si proclama «one of the greatest engineers, if not the greatest» (SL 321), sottolineando l’importanza dell’elaborazione calcolata e studiata delle proprie opere. Il dossier genetico, infatti, testimonia due diverse pulsioni: la tendenza a seguire impulsi subitanei e a ‘collaborare con il caso’ coesiste con una propensione a pianificare struttura e contenuti dei testi. Come si è visto, Joyce ha preparato schemi dei singoli capitoli e varie annotazioni in vista della stesura di *Stephen Hero*; le lettere a Stanislaus testimoniano ulteriori progetti non esplicitati all’interno della documentazione, come l’intenzione di suddividere il testo in 63 capitoli (SL 56).

³⁸⁹ S. Joyce, *The Complete Dublin Diary*, cit., p. 11.

³⁹⁰ Cfr. I. Svevo, lettera citata in R. Ellmann, *James Joyce*, cit., pp. 273-4 e N.R. Davison, *Joyce’s Homosocial Reckoning*, cit., p. 70.

Significativamente, però, nessuno dei progetti di cui ci è giunta testimonianza si è poi realizzato: ogni programma appare frustrato. Sulla base del dossier genetico disponibile, sembra che Joyce abbia pianificato la stesura di *Portrait* soprattutto nelle prime fasi della composizione, mentre, negli stadi più avanzati di elaborazione del romanzo, l'aspetto 'istintuale' e spontaneo della scrittura tende a prevalere sull'organizzazione e l'intenzione'.

A livello teorico, la coesistenza di fattori interni ed esterni nella scrittura di *Portrait* può suggerire una strada per la revisione dei concetti di modifica endogenetica ed esogenetica del testo, la cui attuale definizione, come già menzionato, presenta delle ambiguità³⁹¹. L'endogenesi potrebbe rappresentare un cambiamento apparentemente originato da un impulso interiore dell'autore, come nel caso della riscrittura di *Stephen Hero*: Joyce decise di procedere ad una completa riscrittura del testo perché insoddisfatto di ciò che aveva scritto. Indubbiamente, nella decisione avranno avuto parte anche fattori esterni: tuttavia, la modifica sembra nascere soprattutto da uno slancio creativo autoriale. L'esogenesi, contrariamente, potrebbe essere definita il fenomeno di trasformazione il cui primo stimolo proviene da una fonte diversa da quella autoriale: penso, in particolare, alle modifiche proposte da Stanislaus e Svevo, o alla mancata pubblicazione di «A Portrait of the Artist», che ha determinato un nuovo processo compositivo.

Lo studio di *Portrait* non esemplifica solamente alcuni dei principi cardine del metodo genetico, ma ne mette in discussione aspetti teorici e metodologici. Il primo ordine di considerazioni che emerge dall'analisi del dossier riguarda le procedure metodologiche della critica genetica: le tradizionali classificazioni delle modifiche testuali si sono dimostrate parzialmente inadeguate ad illustrare i fenomeni di trasformazione tipici del dossier di *Portrait*. Si è reso necessario ampliare e adattare gli strumenti d'indagine filologica, individuando e classificando tre nuovi fenomeni (combinazione, disseminazione e condensazione), che mostrano come ciascun cambiamento testuale si presenti generalmente in concomitanza con altri, dando luogo a nuove e complesse ibridazioni.

La seconda questione interessa aspetti teorici del metodo genetico: i risultati di questo studio ne mettono in discussione una nozione basilare. La composizione di *Portrait* si rivela caratterizzata da intersezioni e collegamenti multipli tra documentazioni di opere diverse. Le connessioni tra i testi evadono i confini del singolo dossier e le opere interagiscono tra loro, a vari livelli. In questa complessa rete di relazioni, la documentazione preliminare alla pubblicazione di *Portrait* sembra ampliarsi sino a comprendere la quasi totalità delle opere dell'autore. Le relazioni tra notebooks, appunti, *Epiphanies*, *Stephen Hero*, *Portrait*, *Ulysses* e, in alcuni casi, persino *Finnegans Wake* mostrano che ogni dossier genetico sembra espandersi sino ad includere virtualmente tutto ciò che lo scrittore ha composto fino a quel momento. È lecito domandarsi, quindi, come possano essere definiti i confini del dossier di un'opera.

³⁹¹ MANCA NOTA

La teorizzazione della critica genetica, come già menzionato³⁹², tende a concepire la documentazione come una catena, o un percorso, che è ricostruibile a partire dal testo pubblicato. L'analisi genetica, infatti, muove generalmente dall'opera pubblicata, o da una stesura cronologicamente ultima del testo e procede ad individuarne la 'storia'. Questa concezione del materiale genetico può essere messa in discussione alla luce del dossier di *Portrait*, che non è lineare e non è costituito da una successione di cronologica di testualizzazioni: ogni testo, solitamente, produce più di una rielaborazione, o riscrittura. È sottolineato, quindi, come le connessioni e derivazioni all'interno di un corpus compositivo non presentino necessariamente uno sviluppo lineare: possono assumere caratteristiche simili a quelle del rizoma.

L'impiego del termine rizoma necessita qui di ulteriori chiarimenti. Il concetto espresso da Deleuze è originariamente definito attraverso cinque proprietà³⁹³, non tutte applicabili anche al concetto di dossier genetico; è in un senso più ampio che vorrei pensare ad uno sviluppo 'rizomatico' della documentazione letteraria. Deleuze oppone il rizoma alla radice principalmente per sottolineare due forme diverse di movimento: la radice cresce verticalmente, in opposizione alla pianta, secondo uno schema che oppone tra loro due segmenti distinti, ma uniti in un organismo completo. Il concetto di rizoma sembra proprio mettere in discussione le nozioni di opposizione e di unità organica, proponendo un sistema basato su molteplicità e simultaneità. Il rizoma varia continuamente, e non necessariamente in modo lineare: è un «*acentered system, non hierarchic [...] uniquely defined by the circulation of states*»³⁹⁴. È su questi punti che si può articolare una relazione tra rizoma e dossier genetico: nel caso di *Portrait*, è evidente come le connessioni tra i testi siano generate non linearmente, ma in modo multidirezionale.

Il dossier genetico, inoltre, è generalmente considerato l'insieme dei documenti che precedono la pubblicazione di un'opera. Questa definizione, tuttavia, presenta due problemi fondamentali. In primo luogo, è ancora centrata sull'idea di testo pubblicato come status privilegiato: è forse possibile sottolineare altre e più importanti caratteristiche del dossier, rispetto alla sua dipendenza da un testo 'finito'.

In secondo luogo, se si attribuisce lo stesso valore e lo stesso status a tutta la documentazione, scegliere il testo pubblicato come punto di riferimento per definire l'intero insieme del materiale appare un approccio arbitrario. Conseguentemente, circoscrivere il dossier genetico agli antecedenti di un testo può costituire una limitazione, dal momento che le relazioni tra i documenti, come si è detto, possono essere multidirezionali. I molteplici fenomeni di connessione intertestuale interna e derivazione multipla che caratterizzano il dossier di *Portrait* suggeriscono che i limiti del dossier genetico siano da considerarsi flessibili: possono, infatti, espandersi sino ad includere virtualmente la totalità degli scritti dell'autore.

³⁹² Si veda il capitolo 1 del presente studio, paragrafo 2.

³⁹³ G. Deleuze, *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, pp. 13-20 (*Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980).

³⁹⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome: introduction*, Minuit, Paris, 1976, p. 64.

Il dossier genetico, tuttavia, non va pensato come privo di forma, o di organizzazione. Il problema nel concettualizzare tale insieme dipende forse dall'inadeguatezza degli strumenti tradizionali che si adottano per definirlo, e che tentano di strutturarli secondo principi pre-esistenti. Si è di fronte ad uno spazio dialogico, in cui si intersecano diverse possibilità del testo e tale interazione non sembra governata da regole univoche, o universalmente valide. La definizione esistente di dossier, ad esempio, non ne rispecchia le caratteristiche di multidirezionalità e flessibilità. In questo senso, vorrei suggerire di mettere in rilievo l'associatività della documentazione; se ogni testualizzazione possiede pari valore e status, il concetto di dossier può avvicinarsi a quello di intertestualità all'interno del corpus di uno stesso autore. Il dossier genetico potrebbe, quindi, essere definito come un insieme di testi (pubblicati e non pubblicati) di uno stesso autore, connessi tra loro attraverso consistenti relazioni lessicali e sintattiche, che indichino procedure di derivazione di un testo in un altro.

Lo studio della documentazione di *Portrait* si è dimostrato produttivo ad un duplice livello: in primo luogo, permette di rilevare alcune modalità compositive di Joyce, gettando nuova luce sul macrotesto compositivo dell'autore e svelando la centralità di *Stephen Hero* all'interno del corpus joyceano. In secondo luogo, l'analisi di *Portrait* apre la strada ad un ampliamento delle prospettive metodologiche e teoriche della critica genetica. Alcune questioni basilari di questo orientamento rimangono tuttora da definire: attraverso i processi compositivi di Joyce, si è voluto qui dimostrare come il materiale della scrittura possa evadere qualsiasi confine metodologico e teorico.

Bibliografia

Testi primari. Opere di James Joyce:

Chamber Music, Elkin Mathews, London, 1907.

Edizione consultata: *Chamber Music in Poems and Exiles*, a cura di J.C.C. Mays, Penguin, Harmondsworth, 1992.

Dubliners, Grant Richards, London, 1914.

Dubliners, a cura di R. Ellmann, R. Scholes, Viking, New York, 1967.

Dubliners. A Critical Edition, a cura di R. Scholes, A.W. Litz, Viking, New York, 1969.

Dubliners. Revised edition, a cura di H.W. Gabler *et al.*, Viking, New York, 1993.

Edizione consultata: *Dubliners*, Penguin, Harmondsworth, 1996.

A Portrait of the Artist as a Young Man, Huebsch, New York, 1916.

A Portrait of the Artist as a Young Man, a cura di T. Brown, CIDEB, Genova, 1955.

A Portrait of the Artist as a Young Man, a cura di C. Anderson e R. Ellmann, Viking, New York, 1964.

A Portrait of the Artist as a Young Man. A Critical Edition, a cura di C. Anderson, Viking, New York, 1968.

A Portrait of the Artist as a Young Man, a cura di H.W. Gabler *et al.*, Vintage, New York, 1993.

Edizione consultata: *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin, Harmondsworth, 1992.

Exiles, Grant Richards, London, 1918.

Edizione consultata: *Exiles in Poems and Exiles*, a cura di J.C.C. Mays, Penguin, Harmondsworth, 1992.

Ulysses, Shakespeare and Company, Paris, 1922.

Ulysses, The Odyssey Press, Hamburg, Bologna, 1932, 2 voll.

Ulysses, Random House, New York, 1934.

Ulysses, Bodley Head, London, 1936.

Ulysses. A Critical and Synoptic Edition, a cura di H.W. Gabler, Garland, New York, London, 1984, 3 voll.

Edizione consultata: *Ulysses*, Penguin, Harmondsworth, 1992.

Pomes Penyeach, Shakespeare and Company, Paris, 1927.

Edizione consultata: *Pomes Penyeach in Poems and Exiles*, a cura di J.C.C. Mays, Penguin, Harmondsworth, 1992.

Finnegans Wake, Faber & Faber, London, 1939.

Finnegans Wake, Viking, New York, 1959.

Edizione consultata: *Finnegans Wake*, Penguin, Harmondsworth, 1992.

Stephen Hero, a cura di T. Spencer, Cape, London, 1944; New Directions, New York, 1944.

Stephen Hero, a cura di T. Spencer, J. Slocum e H. Cahoon, New Directions, New York, 1955.

- Stephen Hero*, a cura di T. Spencer, J. Slocum e H. Cahoon, New Directions, New York, 1963.
- Epiphanies*, a cura di O.A. Silverman, Buffalo U.P., Buffalo, 1956.
- Letters*, 3 voll.: vol. I, a cura di S. Gilbert, Viking, London, New York, 1957. Voll. II e III a cura di R. Ellmann, Viking, New York, 1966.
- The Critical Writings of James Joyce*, a cura di E. Mason, R. Ellmann, Faber & Faber, London, 1959.
- Giacomo Joyce*, a cura di R. Ellmann, Viking, New York, 1968.
- Selected Letters*, a cura di R. Ellmann, Faber & Faber, London, 1975.
- Letters to Sylvia Beach*, a cura di M. Banta e O.A. Silverman, Indiana U.P., Bloomington, 1987.

Testi primari. Traduzioni consultate:

- Joyce, J., *Stefano Eroè*, trad. it. di F. Cancogni, C. Pavese, C. Linati, con introduzione di T. Spencer, Mondadori, Milano, 1950.
- *Gesta di Stephen*, a cura di G. Melchiori, trad. it. di C. Linati, G. Melchiori, G. Monicelli, Mondadori, Milano, 1980.
- *Epifanie (1900-1904). Rubrica (1909-1912)*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano, 1982.

Testi primari. Facsimile dei manoscritti:

- Groden, M., et al. (a cura di), *The James Joyce Archive, A Portrait of the Artist as a Young Man: A Facsimile of the Final Holograph Manuscript. Chapters 1 & 2*, Garland, New York, London, 1977, vol. 9.
- , *The James Joyce Archive, A Portrait of the Artist as a Young Man: A Facsimile of the Final Holograph Manuscript. Chapters 3, 4 & 5 & Additional Manuscript Fragments*, Garland, New York, London, 1977, vol. 10.
- , *The James Joyce Archive, Ulysses, «Wandering rocks», «Sirens», «Cyclops» & «Nausicaa»: A Facsimile of Manuscripts & Typescripts for Episodes 10-13*, Garland, New York, London, 1977, vol. 13.
- , *The James Joyce Archive, A Portrait of the Artist as a Young Man: A Facsimile of Epiphanies, Notes, Manuscripts and Typescripts*, Garland, New York, London, 1978, vol. 7.
- , *The James Joyce Archive, A Portrait of the Artist as a Young Man: A Facsimile of the Manuscript Fragments of Stephen Hero*, Garland, New York, London, 1978, vol. 8.
- , *The James Joyce Archive, Finnegans Wake: A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 - VII.B.12*, Garland, New York, London, 1978, vol. 31.

Testi secondari:

- Anderson, C., *The Text of James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*, «Neuphilologische Mitteilungen», 65, 2, 1964, pp. 160-200.
- Aubert, J., *The Aesthetics of James Joyce*, The Johns Hopkins U.P., Baltimore, 1992.
- Bair, D., *A Portrait of the Artist as a Young Man*, in A. Martin (a cura di), *James Joyce. The Artist and the Labyrinth*, Ryan Publishing, London, 1990, pp. 83-101.
- Beach, S., *Catalogue of a Collection containing Manuscripts & Rare Editions of James Joyce*, s.e., Paris, 1935.
- Beebe, M., *Joyce and Aquinas: The Theory of Aesthetics*, «Philological Quarterly», XXXVI, 1, 1957, pp. 20-35.

- Beja, M., *Epiphany in the Modern Novel*, University of Washington Press, Seattle, 1971.
- Bellemin-Noël, J., *Le texte et l'avant-texte*, Larousse, Paris, 1972.
- , *Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte*, «Littérature», 28, 1977.
- Bendelli, G., *Configurations in A Portrait*, in T. Kemeny (a cura di), *Differences Similar. More Jottings on Joyce*, Campanotto, Udine, 1990, pp. 7-14.
- Benstock, B., *James Joyce and the Women of the Western World*, in R. Bates e H.J. Pollock (a cura di), *Litters from Aloft*, University of Tulsa Press, Tulsa, 1971, pp. 91-108.
- , *James Joyce: The Undiscover'd Country*, Gill and Macmillan, Dublin; Barnes and Noble, New York, 1977.
- Bertolo, F.M., Canettieri, P., Fuksas A.P., Pulsioni, C. (a cura di), *La filologia*, Viella, Roma, 1997.
- Block, H.M., *The Critical Theory of James Joyce*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 8, 3, 1950, pp. 181-4.
- Bollettieri Bosinelli, R.M., *Joyce the Scribe and the Right Hand Reader*, in C.G. Sandulescu e C. Hart (a cura di), *Assessing the 1984 Ulysses*, Barnes and Noble, Totowa, New Jersey, 1986, pp. 7-15.
- , Marengo Vaglio, C., Van Boheemen, C. (a cura di), *The Languages of Joyce*, Benjamins, Amsterdam, 1992.
- , *Joyce on the Turrace of Babbel*, in F. Ruggieri (a cura di), *Classic Joyce*, Bulzoni, Roma, 2000, pp. 417-29.
- Bonnefoy, Y., *Enchevêtrements d'écriture. Entretien avec Michel Collot*, «Genesis», 2, 1992, pp. 123-6.
- Booth, W., *The Problem of Distance in A Portrait of the Artist*, in W.M. Schutte (a cura di), *Twentieth Century Interpretations of A Portrait of the Artist as a Young Man*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1968, pp. 85-95.
- Bornstein, G., *Representing Modernist Texts: Editing as Interpretation*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1991.
- Bowen, Z., *Epiphanies, Stephen's Diary, and the Narrative Perspective of A Portrait of the Artist as a Young Man*, «James Joyce Quarterly», 16, 4, 1979, pp. 485-88.
- , *Music as comedy in Ulysses*, in R. Bauerle (a cura di), *Picking up Airs: Hearing the Music in Joyce's Text*, University of Illinois Press, Urbana, 1992, pp. 31-52.
- Bowman, F.P., *Genetic Criticism*, «Poetics Today», 11, 3, 1990, pp. 627-46.
- Bradley, B., *James Joyce's Schooldays*, Gill and Macmillan, Dublin, 1982.
- Brancoli, C. et al., *In the Wake of «Cyclops». A Genetic Approach to Ulysses Manuscripts*, in T. Kemeny (a cura di), *Differences Similar. More Jottings on Joyce*, Campanotto, Udine, 1990, pp. 49-80.
- Brivic, S., *Stephen Haunted by His Gender: The Uncanny Portrait*, in M. Beja, D. Norris (a cura di), *Joyce in the Hibernian Metropolis*, Ohio State U.P., Columbus, 1996, pp. 205-12.
- Brown, T., *Introduction*, in J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, CIDEB, Genova, 1955, pp. vi-lxvi.
- Budgen, F., *James Joyce and the Making of «Ulysses»* (ed. orig. 1934), Oxford U.P., Oxford, 1989.
- Buttigieg, J.A., *A Portrait of the Artist in Different Perspective*, Ohio U.P., Athens, 1987.
- Calle-Gruber, M., Germani, M.O., (a cura di), *Genèse, Généalogies, Genres: autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*, Galilée, Paris, 2006.
- Carens, J., *The Motif of Hands in A Portrait of the Artist as a Young Man*, «Irish Renaissance Annual», 2, 1981, pp. 139-57.
- Carothers, R.L., *The Hand and Eye in Joyce's Portrait*, «Serif», 4, 1967, pp. 17-29.

- Cerquiglini, B., *In Praise of the Variant. A Critical History of Philology*, Johns Hopkins U.P., Baltimore, 1999.
- Chierici, R., *Variation Parameters in Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*, in R.M. Bosinelli, P. Pugliatti, R. Zacchi (a cura di), *Myriadminded Man: Jottings on Joyce*, Bologna, CLUEB, 1986, pp. 111-20.
- Church, M., *The Adolescent Point of View Toward Women in Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*, «Irish Renaissance Annual», 2, 1981, pp. 158-65.
- Cianci, G., (a cura di), *Modernismo/ Modernismi*, Principato, Milano, 1991.
- Cixous, H., *L'exil de James Joyce*. Bernard Grasset, Paris, 1972 (tr. ingl.: *The Exile of James Joyce*, David Lewis, New York, 1972).
- Comens, B., *Narrative Nets and Lyric Flights in Joyce's A Portrait*, «James Joyce Quarterly», 29, 2, 1992, pp. 297-314.
- Connolly, T.E., *Kinesis and Stasis: Structural Rhythm in Joyce's Portrait*, «Irish Renaissance Annual», 2, 1981, pp. 166-84.
- Connolly, T., Stephen Hero *Revisited*, «The James Joyce Review», 3, 1-2, 1959, pp. 40-6.
- Connolly, T., (a cura di), *Scribbledehobble: the Ur-Workbook for «Finnegans Wake»*, Northwestern U.P., Evanston, 1961.
- Contat, M., Ferrer, D., (a cura di), *Porquoi la critique génétique? Méthodes, theories*, CNRS, Paris, 1998.
- Contini, G., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970.
- , *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, Scuola Normale Superiore, Pisa, 1992.
- Cook, T., *Archival Science and Postmodernism: New Formulations for Old Concepts*, «Archival Science», 1, 1, 2001, pp. 3-24.
- Corti, M., *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, 1976.
- Crasson, A. (a cura di), *L'édition du manuscrit. De l'archive de création au scriptorium électronique*, Academia-Bruylant, Louvain-la-Neuve, 2008.
- Crump, I., *Refining Himself out of Existence: The Evolution of Joyce's Aesthetic Theory and the Drafts of A Portrait*, in V.J. Cheng e T. Martin (a cura di), *Joyce in Context*, Cambridge U.P., Cambridge, Mass., 1992, pp. 233-40.
- Curran, C.P., *James Joyce Remembered*, Oxford U.P., Oxford, London, 1968.
- D'Iorio, P., Ferrer, D. (a cura di), *Bibliothèques d'écrivains*, CNRS, Paris, 2001.
- Daly, L., *James Joyce and the Mullingar Connection*, Dolmen Press, Dublin, 1975.
- Davis, O., *The Author at Work in Genetic Criticism*, «Paragraph», 25, 1, 2002, pp. 92-106.
- Davison, N.R., *Joyce's Homosocial Reckoning: Italo Svevo, Aesthetics and A Portrait of the Artist as a Young Man*, «Modern Language Studies», 24, 3, 1994, pp. 69-92.
- De Biasi, P.M., *L'analyse des manuscrits et la genèse de l'œuvre*, in *Encyclopaedia Universalis: Symposium*, Bordas, Paris, 1985, pp. 466-76.
- , *What is a Literary Draft? Toward a Functional Typology of Genetic Documentation*, «Yale French Studies», 89, 1996, pp. 27-58.
- , *La Génétique des textes*, Nathan, Paris, 2000.
- Débray-Genette, R., *Genèse du texte*, «Littérature», 28, 1997, pp. 19-39.
- Delbaere-Garant, J., *From the Moocow to Navellus Eve: The Spiral Growth of Stephen Dedalus*, «Révue des langues vivantes», 43, 1977, pp. 131-41.
- Deleuze, G., Guattari, F., *Rhizome: introduction*, Minuit, Paris, 1976.
- Deleuze, G., *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980 (tr. ing. *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987).
- Demoor, M., Lernout, G., van Peteghem, S. (a cura di), *Editing the Text: Essays Presented at the Tekst/Texte/Text-Conference, Ghent, Belgium 1995*, Tilburg U.P., Tilburg, 1998.
- Deppman, J., Ferrer, D., Groden, M., (a cura di), *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2004.

- Di Giuseppe, R.M., *The Importance of Being Ironic: Mock Passion in Joyce's Portrait*, in C. Marengo, P. Bertinetti, G. Cortese (a cura di), *Le forme del comico. Atti del VIII convegno dell'Associazione Italiana di Anglistica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1990, pp. 129-43.
- Dorsey, P., *From Hero to Portrait: The De-Christification of Stephen Dedalus*, «James Joyce Quarterly», 26, 4, 1989, pp. 505-13.
- Ellmann, M., *Disremembering Dedalus*, in R. Young (a cura di), *Untying the Text: a Post-Structuralist Reader*, Routledge, London, 1981, pp. 189-206.
- Ellmann, R., *James Joyce* (ed. orig. 1959), Oxford U.P., New York, Oxford, 1983.
- Empirc, J.H., *The Mediation of the Woman and the Interpretation of the Artist in Joyce's Portrait*, in D.A. Ben-Merre, M. Murphy (a cura di), *James Joyce and His Contemporaries*, Greenwood Press, New York, 1989, pp. 11-6.
- Espagne, M., *Quelques tendances de la philologie allemande*, «Genesis», 3, 1993, pp. 31-44.
- Falconer, G., *Genetic Criticism*, «Comparative Literature», 45, 1993, pp.1-21.
- Farrell, J.T., *Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man, with a Postscript on Stephen Hero*, in S. Givens (a cura di), *James Joyce: Two Decades of Criticism*, Vanguard Press, New York, 1948, pp. 175-97.
- Ferrer, D., *Clementis's Cap: Retroaction and Persistence in the Genetic Process*, «Yale French Studies», 89, 1996, pp. 223-36.
- , *Production, Invention, and Reproduction: Genetic vs. Textual Criticism*, in E. Bergmann Loizeaux, N. Fraistat (a cura di), *Reimagining Textuality*, University of Wisconsin Press, Madison, 2002, pp. 48-59.
- Feshback, S., *Hunting Epiphany-Hunters*, «PMLA», 87, 2, 1972, pp. 304-6.
- Fitch, N.R., *Sylvia Beach and the Lost Generation: A History of Literary Paris in the Twenties and in the Thirties*, Norton, New York, 1983.
- Folena, G., *Statica e dinamica del testo*, «Letteratura», I, 3, 1953, pp. 82-84.
- Froula, C., *Modernity, Drafts, Genetic Criticism: On the Virtual Lives of James Joyce's «Villanelle»*, «Yale French Studies», 89, 1996, pp. 113-29.
- Gabler, H.W., *Towards a Critical Text of James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*, «Studies in Bibliography», XXVII, 1974, pp. 1-53.
- , *The Christmas Dinner Scene, Parnell's Death, and the Genesis of A Portrait of the Artist as a Young Man*, «James Joyce Quarterly», 13, 1, 1975, pp. 27-38.
- , *The Seven Lost Years of A Portrait of the Artist as a Young Man*, in T.F. Staley e B. Benstock, *Approaches to Joyce's «Portrait»: Ten Essays*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1976, pp. 25-60.
- , *Preface*, in M. Groden et al. (a cura di), *The James Joyce Archive, A Portrait of the Artist as a Young Man: A Facsimile of the Final Holograph Manuscript. Chapters 1 & 2*, Garland, New York, London, 1977, vol. 9, pp. vii-x.
- , *Preface*, in M. Groden et al. (a cura di), *The James Joyce Archive, A Portrait of the Artist as a Young Man: A Facsimile of Epiphanies, Notes, Manuscripts and Typescripts*, Garland, New York, London, 1978, vol. 7, pp. xxiii-xxxv.
- , *Preface*, in M. Groden et al. (a cura di), *The James Joyce Archive, A Portrait of the Artist as a Young Man: A Facsimile of the Manuscript Fragments of Stephen Hero*, Garland, New York, London, 1978, vol. 8, pp. vii-xii.
- , *Unsought Encounters*, in P. Cohen (a cura di), *Devils and Angels: Textual Editing and Literary Theory*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1991, pp. 152-66.
- Genette, G., *Figures III*, Editions du Seuil, Paris, 1972 (tr. it.: *Figure III. Discorso nel racconto*, Einaudi, Torino, 1976).
- , *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1981 (tr. it.: *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997).

- Giavieri, M.T., *La Critique génétique en Italie: Contini, Croce et «l'étude des paperasses»*, «Genesis», 3, 1993, pp. 9-29.
- , Grésillon, A. (a cura di), *I sentieri della creazione. Tracce, Traiettorie, Modelli*, Diabasis, Reggio Emilia, 1994.
- Gifford, D., *Joyce Annotated: Notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1982.
- Gifford, P., Schmid, M. (a cura di), *La création en acte. Devenir de la critique génétique*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2007.
- Gogarty, O.S.J., *As I Was Going Down Sackville Street*, Reynal and Hitchcock, New York, 1937.
- Goldberg, S.L., *The Classical Temper. A Study of James Joyce's Ulysses*, Chatto & Windus, London, 1961.
- , *Art and Life: The Aesthetic of the Portrait*, in W.M. Schutte (a cura di), *Twentieth Century Interpretations of A Portrait of the Artist as a Young Man*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1968, pp. 64-84.
- Goody, J., *The Power of the Written Tradition*, Smithsonian Institution Press, Washington, London, 2000 (tr. it.: *Il potere della tradizione scritta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002).
- Gorman, H., *James Joyce*, Farrar & Rinehart, New York, 1939.
- Gose, E.B., *Destruction and Creation in A Portrait of the Artist as a Young Man*, «James Joyce Quarterly», 22, 3, 1985, pp. 259-70.
- Grant, V.F., *Stephen Dedalus and Classical Daedalus: A Symbolic Analogy*, «CLH Journal», XXI, 3, 1978, pp. 410-23.
- Greg, W.W., *The Rationale of Copy-Text*, «Studies in Bibliography», 3, 1950-1, pp. 19-36.
- Grésillon, A., Werner, M. (a cura di), *Leçons d'écriture: ce que disent les manuscrits*, Minard, Paris, 1985.
- , *Ralentir: Travaux*, «Genesis», 1, 1992, pp. 9-31.
- , *Eléments de critique génétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994.
- , *La critique génétique : origines, méthodes, théories, espaces, frontières*, «Veredas», 8, 2007, pp. 31-45.
- , *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, CNRS, Paris, 2008.
- Groden, M., «Ulysses» in Progress, Princeton U.P., Princeton, 1977.
- , *The National Library of Ireland's New Joyce Manuscripts: A Statement and Document Descriptions*, «James Joyce Quarterly», 39, 1, 2001, pp. 29-51.
- , *The National Library of Ireland's New Joyce Manuscripts: A Narrative and Document Summaries*, «Journal of Modern Literature», 26, 1, 2002, pp. 1-16.
- , *The National Library of Ireland's New Joyce Manuscripts: An Outline and Archive Comparisons*, «Joyce Studies Annual», 14, 2003, pp. 5-17.
- , Saint-Amour, P., Shloss, C., Spoo, R., *James Joyce: Copyright, Fair Use, and Permissions FAQ*, «The International James Joyce Foundation» <<http://english.osu.edu/research/organizations/ijjf/copyrightfaqs.cfm>> (10/08/08).
- Harrison, K. *The Portrait Epiphany*, «James Joyce Quarterly», 8, 2, 1971, pp. 142-50.
- Harvey, F., Stephen Hero and A Portrait of the Artist as a Young Man: *the Intervention of Style in a Work of the Creative Imagination*, in J. Ryan (a cura di), *A Bash in the Tunnel: James Joyce by the Irish*, Clifton Books, Brighton, 1970, pp. 203-7.
- Hay, L. (a cura di), *Essais de critique génétique*, Flammarion, Paris, 1979.
- , Nagy, P. (a cura di), *Avant-texte, texte, après-texte*, CNRS, Paris; Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982.
- , *Le texte n'existe pas. Réflexions sur la critique génétique*, «Poétique», 62, 1985, pp. 147-58.
- , (a cura di), *Les manuscrits des écrivains*, Hachette-CNRS Éditions, Paris, 1993.
- , *La littérature des écrivains*, José Corti, Paris, 2002.

- , *Génétique et théorie littéraire*, «ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes)», <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=27136>> (10/08/08).
- Hayman, D., *A Fist-Draft Version of «Finnegans Wake»*, Texas U.P., Austin, 1963.
- , *The Fractured Portrait*, in R.M. Bosinelli, P. Pugliatti, R. Zacchi (a cura di), *Myriadminded Man: Jottings on Joyce*, CLUEB, Bologna, 1986, pp. 79-88.
- Hendry, I., *Joyce's Epiphanies*, in: S. Givens, (a cura di), *James Joyce: Two Decades of Criticism*, Vanguard Press, New York, 1948, pp. 27-46.
- Henke, S.A., *Stephen Dedalus and Women: A Portrait of the Artist as a Young Misogynist*, in S. Henke, E. Unkeless (a cura di), *Women in Joyce*, University of Illinois Press, Urbana, 1982, pp. 82-107.
- Hunter, A.L., *The Story of A*, «A Wake Newslitter», 12, 4, 1975, pp. 74-5.
- Jacobs, J., *Joyce's Epiphanic Mode: Material Language and the Representation of Sexuality in Stephen Hero and Portrait*, «Twentieth Century Literature», 46, 1, 2000, pp. 20-33.
- Jenny, L., *Genetic Criticism and its Myths*, «Yale French Studies», 89, 1996, pp. 9-25.
- Joyce, S., *Recollections of James Joyce*, James Joyce Society, New York, 1950.
- , *My Brother's Keeper* (ed. orig. 1956), Faber & Faber, London, 1982.
- , *The Complete Dublin Diary*, a cura di G. H. Healey, Cornell U.P., Ithaca, 1971.
- Kenner, H., «*The Portrait in Perspective*», in S. Givens (a cura di), *James Joyce: Two Decades of Criticism*, Vanguard Press, New York, 1948, pp. 132-74.
- , *Dublin's Joyce*, Chatto & Windus, London, 1956.
- , *Joyce's Voices*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1978.
- Kiberd, D., *Introduction*, in J. Joyce, *Ulysses*, Penguin, Harmondsworth, 1992, pp. iv-lxxv.
- Landuyt, I., Lernout, G., *Joyce's Sources: «Les grands fleuves historiques»*, «Joyce Studies Annual», 6, 1995, pp. 99-138.
- Lejeune, P., Viollet, C., (a cura di), *Genèses du «Je». Manuscrits et autobiographie*, CNRS, Paris, 2000.
- Lernout, G., (a cura di), «*Finnegans Wake*»: *Fifty Years*, Rodopi, Amsterdam, 1990.
- , *Joyce as a Reader*, relazione presso la «James Joyce Summer School», Dublino, 1996, dattiloscritto.
- , *La critique textuelle anglo-américaine. Une étude de cas*, «Genesis», 9, 1996, pp. 45-65.
- , *Genetic Criticism and Philology*, «Text. An Interdisciplinary Annual of Textual Studies», 14, 2002, pp. 53-75.
- Levin, H.T., *James Joyce: A Critical Introduction*, New Directions, Norfolk, Conn., 1941.
- Lewis, W., *Time and Western Man*, Chatto and Windus, London, 1927.
- Linguanti, E., *Towards the Basketness of It: Readings into A Portrait of the Artist as a Young Man*, in R.M. Bosinelli, P. Pugliatti, R. Zacchi (a cura di), *Myriadminded Man: Jottings on Joyce*, CLUEB, Bologna, 1986, pp. 89-94.
- Litz, W.A., *Early Vestiges of Joyce's «Ulysses»*, «PMLA», 71, 1, 1956, pp. 51-60.
- , *The Art of James Joyce. Method and Design in «Ulysses» and «Finnegans Wake»*, Oxford U.P., London, 1961.
- Maas, P., *Critica del testo*, Le Monnier, Firenze, 1984.
- MacGregor, G., *Artistic Theory in Joyce*, «Life and Letters», 54, 1947, pp. 20-32.
- Mahaffey, V., *Joyce's Shorter Works*, in D. Attridge (a cura di), *The Cambridge Companion to James Joyce*, Cambridge U.P., Cambridge, 2004, pp. 185-211.
- Marengo Vaglio, C., *Invito alla lettura di Joyce*, Mursia, Milano, 1977.
- , *I monologhi di Joyce*, «Quaderno di Anglistica», 8, 1995.
- Marholz, W., *Die Wesenszüge des schrifstellerischen Schaffensprozesses*, in L. Sinzheimer (a cura di) *Die geistigen Arbeiter*, Duncker & Humblot, München, Leipzig, 1922.
- Martin, A., *Priest and Artist in Joyce's Early Fiction*, «Anglo-Irish Studies», 2, 1976, pp. 69-81.

- Martínez-Dueñas Espejo, J.L., *Reconstrucción gramatical de Stephen Hero*, in F.G. Tortosa et al. (a cura di), *James Joyce: A New Language. Actas del Simposio Internacional en el centenario de James Joyce*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1982, pp. 57-65.
- McCourt, J., *The Years of Bloom: Joyce in Trieste 1904-1920*, Lilliput Press, Dublin, 2000.
- , *James Joyce: A Passionate Exile (an illustrated biography)*, Orion Books, London; St Martin's Press, New York, 2000.
- , *Reading Ellmann Reading Joyce*, in J. Nash (a cura di), *Joyce's Audiences*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2002, pp. 41-58.
- , *The Triestine Joyce*, «The James Joyce Quarterly», 38, 3, 2002, pp. 309-19.
- McLuhan, H.M., *Joyce, Aquinas, and the Poetic Process*, «Renascence», IV, 1, 1951, pp. 3-11.
- McLuhan, M., *The Gutenberg Galaxy*, Routledge and Kegan Paul, London, 1967.
- Melchiori, G., *The First and Last of the «Provincials»*, «James Joyce Quarterly», 19, 1981, pp. 76-80.
- , *Joyce: Il mestiere dello scrittore*, Einaudi, Torino, 1994.
- Mitterand, H., *Avant-Propos*, in A. Grésillon e M. Werner (a cura di), *Leçons D'Écriture*, Minard, Paris, 1985.
- Morse, J.M., *More Early Vestiges of «Ulysses»*, «PMLA», 71, 5, 1956, p. 1173.
- Moseley, V., *Stephen Hero: «The Last of the First»*, «James Joyce Quarterly», 3, 4, 1966, pp. 278-87.
- Natali, I., *Waking Joyce's Pomes*, «Papers on Joyce», 7, 8, 2001-2, pp. 81-8.
- , *Adrift with adraft*, «Genetic Joyce Studies», 6, 2006, <<http://www.antwerpjamesjoycecenter.com/GJS/GJS6/GJS6Natali.htm>> (10/08/08).
- , *«That submerged doughdoughty doubleface»: Pomes Penyeach di James Joyce*, ETS, Pisa, 2008.
- , *«This diverting chase of the presumable»: Procedures of Rewriting in the Dossier of A Portrait of the Artist as a Young Man*, «Genetic Joyce Studies», 8, 2008, <http://www.antwerpjamesjoycecenter.com/GJS/GJS8/GJS8%20Natali_article.jsp> (10/08/08).
- Neefs, J., *Margins*, «Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry. Special Issue: Genetic Criticism», 13, 2, 1997, pp. 135-57.
- Newman, F.X., *A Source for the Name «Dedalus»?», «James Joyce Quarterly», 4, 4, 1967, pp. 271-74.*
- Noel, J., *De quelques épiphanies de James Joyce, dans le contexte du manuscrit Cornell 17», in C. Jacquet (a cura di), Genèse et métamorphoses du texte joycien*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1985, pp. 3-24.
- Noon, W.T., *Joyce and Aquinas*, Yale U.P., New Haven, 1957.
- O'Gorman, K., *The Performativity of the Utterance in A Portrait of the Artist as a Young Man*, «James Joyce Quarterly», 30, 3, 1993, pp. 419-26.
- O'Neill, W., *Myth and Identity in Joyce's Fiction: Disentangling the Image*, «Twentieth Century Literature», 40, 3, 1994, pp. 379-91.
- Ong, W., *Orality and Literacy*, Methuen, New York, 1988.
- Oriol-Boyer, C., *Critique génétique et didactique de la réécriture*, CRDP Midi-Pyrénées, Toulouse, 2003.
- Pallotti, D., *«An Order in Every Way Appropriate»: The Spatial Arrangement of Giacomo Joyce*, in P. Pugliatti (a cura di), *Mnema*, Armando Siciliano, Messina, 1998, pp. 293-316.
- , *«Everintermutuomergent»: The 'Cobweb (Hand)Writing' of Giacomo Joyce», in F. Ruggieri (a cura di), Classic Joyce*, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 339-52.
- Pasquali, G., *Filologia e storia*, Le Monnier, Firenze, 1920.
- , *Storia della tradizione e critica del testo*, Mondadori, Milano, 1934.

- Pichois, C., *La tradition française de l'édition critique*, «Romanic Review», 86, 3, 1995, pp. 571-80.
- Pickering, R., *Word, Pictorial Image and the Genesis of Writing in Valéry's «Cahiers»*, «Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry. Special Issue: Genetic Criticism», 13, 2, 1997, pp. 158-71.
- , *Preface*, «L'esprit créateur», 41, 2, 2001, pp. 3-9.
- Pierssens, M., *French Genetic Studies at a Crossroads*, «Poetics Today», 11, 3, 1990, pp. 617-25.
- Ponge, F., *The Making of the Pré*, University of Missouri Press, Columbia, 1979.
- Poss, S.H., *A Portrait of the Artist as a Beginner*, «The University of Kansas City Review», XXVI, 3, 1960, pp. 189-96.
- Prescott, J., *Exploring James Joyce*, Southern Illinois U.P., Carbondale, 1964.
- , «Stephen Hero», in W.M. Schutte (a cura di), *Twentieth Century Interpretations of A Portrait of the Artist as a Young Man*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1968, pp. 21-5.
- Pugliatti, P., *The New «Ulysses» between Philology, Semiotics and Textual Genetics*, «Dispositio», XII, 30-32, 1987, pp. 113-40.
- , *Avantesto e spazio della scrittura*, «Il piccolo Hans», 64, 1989-90, pp. 117-53.
- , *Textual Perspectives in Italy: From Pasquali's Historicism to the Challenge of «Variantistica» (and Beyond)*, «Text. An Interdisciplinary Annual of Textual Studies», 11, 1998, pp. 155-88.
- , Pallotti, D., *Oltre i limiti del monologo interiore. Sperimentazione narrativa e discorsiva nel decimo episodio di Ulysses*, «LEA: Letterature d'Europa e d'America», 1, 2004, pp. 130-65.
- Rabaté, J.M., *Pound, Joyce and Eco: Modernism and the «Ideal Genetic Reader»*, «Romanic Review», 86, 3, 1995, pp. 485-500.
- Rantonen, E., *A Portrait of the Artist as a Sinning Young Man*, in C. Hart et al. (a cura di), *Images of Joyce*, Colin Smythe, Gerrards Cross, 1998, vol II, pp. 465-71.
- Redford, G.H., *The Role of Structure in Joyce's Portrait*, «Modern Fiction Studies», IV, 1, 1958, pp. 21-30.
- Resta, G., *Sulla violenza testuale*, «Filologia e critica», XI, 1, 1986, pp. 3-22.
- Richards, B., *Critical Idiom – Epiphany*, in «English Teaching in the United Kingdom», <<http://www.english1.org.uk/engrev2.htm>> (10/08/08).
- Riquelme, J.P., *Pretexts for Reading and for Writing: Title, Epigraph, and Journal in A Portrait of the Artist as a Young Man*, «James Joyce Quarterly», 18, 3, 1981, pp. 301-21.
- , *Stephen Hero and A Portrait of the Artist as a Young Man: Transforming the Nightmare of History*, in D. Attridge (a cura di), *The Cambridge Companion to James Joyce*, Cambridge U.P., Cambridge, 2004, pp. 103-120.
- Robinson, D.W., *Stephen Dedalus' Physics Lesson. A Note*, «James Joyce Quarterly», 24, 3, 1987, pp. 359-62.
- , «What Kind of a Name is That?»: *Joyce's Critique of Names and Naming in A Portrait*, «James Joyce Quarterly», 27, 2, 1990, pp. 325-35.
- Rossmann, C., *Stephen Dedalus' «Villanelle»*, «James Joyce Quarterly», 12, 3, 1975, pp. 281-93.
- , *The Reader's Role in A Portrait of The Artist As a Young Man*, in S. Bushrui, B. Benstock (a cura di), *James Joyce: An International Perspective*, Colin Smythe, Gerrards Cross, 1982, pp. 19-36.
- Ruggieri, F., *Introduzione a Joyce*, Laterza, Roma, Bari, 1990.
- , (a cura di), *Classic Joyce*, Bulzoni, Roma, 2000.
- Ryf, R.S., *A New Approach to Joyce. The Portrait of the Artist as a Guidebook*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1962.

- Sabatini, F., *Im-marginable. Lo spazio di Joyce, Beckett e Genet*, Aracne, Roma, 2007.
- Schiralli, M., *Art and the Joycean Artist*, «Journal of Aesthetic Education», 23, 4, 1989, pp. 37-50.
- Scholes, R., *Stephen Dedalus: Eiron and Alazon*, «Texas Studies in Literature and Language», III, 1, 1961, pp. 8-15.
- , *Stephen Dedalus, Poet or Esthete?*, «PMLA», 79, 4, 1964, pp. 484-9.
- , Kain, R.M., *The Workshop of Daedalus. James Joyce and the Raw Materials for A Portrait of the Artist as a Young Man*, Northwestern U.P., Evanston, 1965.
- , Walzl, F.L., *The Epiphanies of Joyce*, «PMLA», 82, 1, 1967, pp. 152-4.
- Schwall, H., *Forms of Hysteria in A Portrait of the Artist as a Young Man and Stephen Hero*, «Irish University Review», 28, 2, 1998, pp. 281-93.
- Scott B.K., Walzl, F.L., *Emma Clery in Stephen Hero: A Young Woman Walking Proudly Through the Decayed City*, in S. Henke, E. Unkeless, *Women in Joyce*, University of Illinois Press, Urbana, 1982, pp. 57-81.
- Segre, C., *Teatro e Romanzo*, Einaudi, Torino, 1984.
- , *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985.
- , *Il problema delle redazioni multiple*, in *La filologia testuale e le scienze umane. Roma 19-21 aprile 1993 (Atti dei Convegni Lincei, III)*, Acc. Naz. Lincei, Roma, 1994, pp. 175-87.
- , *Critique des variantes et critique génétique*, «Genesis», 7, 1995, pp. 29-45.
- , *Critica genetica e studi sulle fonti*, in P. D'Iorio e N. Ferrand (a cura di), *Genesi, critica, edizione. Atti del Convegno internazionale di studi. Scuola Normale Superiore di Pisa, 11-13 aprile 1996*, Scuola Normale Superiore, Pisa, 1998, pp. 39-46.
- Senn, F., *Inductive Scrutinies: Focus on Joyce*, a cura di C. O'Neill, Lilliput Press, Dublin, 1995.
- , *Genetic Fascination*, «Genetic Joyce Studies», Special Issue, 2002, <[http:// www. antwerpjamesjoyce center.com/ GJS/ JJA Senn.htm](http://www.antwerpjamesjoycecenter.com/GJS/JJA_Senn.htm)>.
- , *The Challenge : «ignotas animum» (An Old-fashioned Close Guessing at a Borrowed Structure)*, in M. Wollanger (a cura di), *A Portrait of the Artist as a Young Man. A Casebook*, Oxford U.P., Oxford, 2003.
- Siegchrist, M., «*That Brother Motive, Don't You Know*»: *Stephen's Siblings in Ulysses*, «South Atlantic Bulletin», 40, 4, 1975, pp. 26-33.
- Skeffington, A., Sheehy, D., *Historical Background to the Testimonial to the Tsar of Russia Referred to in Stephen Hero and A Portrait of the Artist. A Note*, «James Joyce Quarterly», 20, 1, 1982, pp. 117-20.
- Slocum, J., Cahoon, H., *Five More Pages of James Joyce's Stephen Hero*, in M. Magalaner (a cura di), *A James Joyce Miscellany. Second Series*, Southern Illinois U.P., Carbondale, 1959, pp. 3-8.
- , *Foreword*, in J. Joyce, *Stephen Hero*, a cura di T. Spencer, J. Slocum e H. Cahoon, New Directions, New York, 1963, pp. 3-6.
- Spencer, T., *Introduction*, in J. Joyce, *Stephen Hero*, a cura di T. Spencer, J. Slocum e H. Cahoon, New Directions, New York, 1963, pp. 7-19.
- , *A Succession of Epiphanies*, in J.R. Baker and T.F. Staley (a cura di), *James Joyce's Dubliners: A Critical Handbook*, Wadsworth Publishing Co., Belmont, 1969, pp. 10-1.
- Spielberg, P., (a cura di), *James Joyce's Manuscripts & Letters at the University of Buffalo. A Catalogue*, Buffalo U.P., New York, 1962.
- Stevenson, R., *Modernist Fiction*, Prentice Hall, London, 1998 (tr. it.: *Il romanzo modernista*, Sellerio, Palermo, 2003).
- Stussi, A., *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Il Mulino, Bologna, 1994.
- Tanselle, T.G., *Critical Editions, Hypertexts, and Genetic Criticism*, «Romanic Review», 86, 3, 1995, pp. 581-93.
- Tindall, W.Y., *A Reader's Guide to James Joyce*, Thames & Hudson, London, 1959.

- Tubridy, M., (a cura di), *Irish Traditional Music*, Craobh Naithí Branch of Comhaltas Ceoltóirí Éireann, Dublin, 1999, 2 voll.
- Van Dijk, T.A., *Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, Longman, London, 1977 (tr. it.: *Testo e contesto*, il Mulino, Bologna, 1980).
- Van Hulle, D., *Textual Awareness: A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, and Mann*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2004.
- , Van Mierlo, W., *Reading Notes*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2004.
- Walzl, F.L., *The Liturgy of the Epiphany Season and the Epiphanies of Joyce*, «PMLA», 80, 4, 1965, pp. 436-50.
- Weir, D., *Epiphanoumenon*, «James Joyce Quarterly», 31, 2, 1994, pp. 55-64.

Indice dei nomi

- Agostino da Ippona (S. Agostino); 51
Alighieri, Dante; 117
Anderson, Chester; 137; 138; 143; 144;
145; 159; 160
Aubert, Jacques; 74; 160
Bair, Dierdre; 160
Barnacle, Nora; 24; 70; 84
Beach, Sylvia; 21; 24; 25; 26; 27; 50; 137;
154; 160; 163
Beebe, Maurice; 15; 160
Beja, Morris; 31; 34; 161
Bellemine-Noël, Jean; 5; 6; 161
Bendelli, Giuliana; 88; 161
Benstock, Bernard; 15; 29; 88; 119; 161;
163; 167
Bertinetti, Paolo; 163
Block, Haskell; 33; 51; 70; 73; 161
Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria; XI; 15;
88; 161; 162; 165
Bonney, Yves; 9; 161
Booth, Wayne; 102; 161
Bosanquet, Bernard; 74
Bowen, Zack; 15; 31; 88; 161
Bowman, Frank Paul; 161
British Library; X; 129; 130; 137
Brown, Terence; 88; 114; 159; 161
Bruno, Giordano; 51; 110
Buffalo James Joyce Collection; VIII; IX;
X; 26; 34; 35; 36; 37; 38; 39; 40; 41;
42; 43; 44; 46; 49; 50; 51; 53; 54; 56;
57; 58; 75; 76; 77; 86; 111; 123; 124;
125; 130; 135; 150; 160; 168
Buttigieg, Joseph A.; 88; 161
Byrne, John F.; 71; 135
Byron, George G.; 89; 117
Cahoon, Herbert; X; 16; 27; 28; 130; 159;
160; 168
Carens, James; 88; 161
Chierici, Renato; 88; 162
Church, Margareth; 120
Cixous, Hélène; 50; 161; 162
Clancy, George S.; 134; 135
Connolly, Thomas E.; 20; 88; 105; 117;
118; 162
Contat, Michel; 7; 8; 12; 162
Contini, Gianfranco; 2; 162; 164
Cook, Terry; 4; 162
Cornell Joyce Collection; VIII; IX; X; 22;
27; 28; 34; 35; 36; 38; 39; 44; 45; 46;
47; 48; 50; 52; 53; 67; 79; 81; 82; 86;
129; 133; 137; 165; 166
Cosgrave, Vincent; 135
Critica genetica; XI; 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8;
9; 10; 11; 12; 13; 15; 87; 88; 91; 162;
163; 164; 165; 166; 167; 169
dossier genetico e avantesto; 5; 6; 161
Génétique Scénarique; 11; 20
Génétique Scriptique; 11
modifica endogenetica; 11; 155
modifica esogenetica; 11; 12; 155
procedure di modifica testuale; 13; 14;
23; 55; 62; 91; 92; 103; 105; 106;
107; 110; 111; 113; 122; 125; 147;
148; 155
Crump, Ian; 51; 162
Curran, Constantine; 59; 60; 162
D'Aquino, Tommaso (San); 15; 32; 33;
70; 71; 72; 74; 75; 94; 95; 100; 101;
102; 160; 166
Dana (Irish Review); VIII; IX; 26; 52; 53;
154
Davison, Neil R; 133; 154; 162
Davray, Henri; 67

- De Biasi, Pierre-Marc; 6; 11; 12; 13; 19; 129; 162
- De Zordo, Ornella; 150
- Débray-Genette, Raymonde; 4; 162
- Deleuze, Gilles; 156; 162
- Deppman, Jed; 1; 3; 6; 162
- Dorsey, Peter; 163
- Dublino; VIII; IX; X; 64; 70; 75; 81; 82; 90; 134; 136; 143; 146; 165
- Eglinton, John (W.K. Magee); VIII; 26; 52; 53
- Ellmann, Richard; VII; IX; 16; 22; 23; 26; 37; 50; 52; 59; 64; 66; 93; 118; 130; 131; 132; 134; 137; 141; 142; 146; 154; 159; 160; 163; 166
- Ferrer, Daniel; XI; 1; 3; 6; 8; 12; 162; 163
- Feshback, Sydney; 33; 38; 39; 163
- Froula, Christine; 143; 163
- Gabler, Hans W.; 29; 31; 34; 35; 38; 49; 50; 53; 58; 59; 69; 79; 80; 83; 129; 130; 133; 134; 136; 137; 138; 140; 141; 142; 143; 144; 145; 146; 148; 159; 163
- Genette, Gérard; 4; 86; 162; 163
- Goethe, Johann W. von; 3; 42
- Gogarty, Oliver St. John; 22; 23; 34; 35; 137; 139; 140; 164
- Goldberg, James S.; 15; 33; 164
- Goody, Jack; 8; 9; 164
- Gorman, Herbert; 21; 24; 25; 70; 71; 72; 73; 76; 126; 137; 138; 164; 166
- Gose, Elliott B.; 88; 164
- Grésillon, Almuth; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 13; 164; 166
- Groden, Michael; VIII; IX; X; XI; 1; 3; 6; 20; 26; 35; 42; 50; 57; 59; 67; 70; 75; 77; 79; 82; 129; 130; 134; 137; 142; 147; 148; 149; 160; 162; 163; 164
- Harvard Joyce Collection; IX; 23; 27; 79
- Harvey, Francis; 85; 117; 118; 164
- Hay, Louis; 2; 3; 5; 14; 164
- Hayman, David; 15; 20; 85; 86; 165
- Hendry, Irene; 31; 33; 165
- Henke, Suzette A.; 120; 165; 168
- Ibsen, Henrik; 17; 18; 81; 117; 118
- Jacobs, Joshua; 35; 165
- Jenny, Laurent; 165
- Joyce, James
notebooks e appunti
- liturgical notes* in Harvard; 79
- MS 36,639/2/A (I.ii); IX; X; 70; 75; 76; 77
- Paris notebook; IX; X; 2; 5; 6; 7; 8; 11; 21; 27; 38; 50; 67; 69; 70; 71; 72; 73; 82; 86; 101; 156; 159; 160; 161; 162; 163; 164; 165; 166
- Pola notebook; IX; X; 22; 24; 42; 69; 70; 71; 72; 73; 74; 75; 76; 77; 101; 138; 140; 151
- Quaderno di Mabel; IX; X; 22; 24; 26; 49; 50; 57; 59; 60; 64; 65; 66; 70; 76; 77; 92; 136; 151
- Trieste notebook; X; 81; 129; 133; 134; 135; 136; 137; 142
- Opere non pubblicate (escluso *Stephen Hero*)
- A Portrait of the Artist; VII; VIII; IX; X; 12; 15; 18; 21; 22; 23; 26; 29; 31; 34; 39; 49; 50; 51; 52; 53; 54; 55; 56; 57; 60; 62; 73; 75; 76; 77; 85; 87; 88; 90; 102; 111; 121; 133; 136; 137; 138; 143; 145; 148; 149; 150; 152; 153; 154; 155; 159; 160; 161; 162; 163; 164; 165; 166; 167; 168
- Epiphanies*; VIII; X; 15; 19; 29; 31; 32; 33; 34; 35; 36; 37; 38; 39; 40; 41; 42; 43; 44; 45; 46; 47; 48; 52; 62; 64; 75; 82; 86; 88; 94; 100; 123; 124; 125; 147; 148; 149; 150; 151; 153; 155; 160; 161; 163; 165; 168; 169
- Giacomo Joyce*; 10; 151; 160; 166
- Opere pubblicate (escluso *Portrait*)
- Dubliners*; 24; 25; 28; 33; 69; 71; 72; 81; 130; 131; 151; 159; 164; 168
- Exiles*; 51; 52; 159
- Finnegans Wake*; VII; 2; 15; 20; 33; 53; 73; 75; 82; 148; 149; 152; 153; 155; 159; 160; 162; 165
- Pomes Penyeach*; 6; 116; 119; 147; 148; 159; 166
- The Holy Office; 51
- Ulysses*; X; 2; 4; 5; 20; 24; 32; 33; 37; 39; 51; 53; 65; 67; 69; 71; 72; 76; 81; 82; 87; 88; 90; 99; 102;

- 116; 117; 118; 119; 121; 122;
123; 124; 125; 126; 127; 128;
129; 134; 135; 136; 137; 138;
139; 140; 147; 148; 149; 150;
151; 152; 153; 155; 159; 160;
161; 164; 165; 166; 167; 168
Circe; 66; 151; 152
Cyclops; 67; 125; 126; 153; 160; 161
Hades; 66; 122; 123; 124
Ithaca; VIII; 22; 53; 66; 128; 129;
153; 165
Nausicaa; 66; 67; 160
Proteus; 32; 37; 66
Scylla and Charybdis; 118
Sirens; 67; 160
The Lotus Eaters; 127
The Wandering Rocks; 87; 103
Villanelle of the Temptress; 120;
143; 148; 163; 167
- Saggi
Critical Writings; 52; 134; 160
- Joyce, Stanislaus; VIII; 21; 22; 23; 24; 27;
31; 35; 36; 37; 38; 50; 53; 57; 58; 71;
83; 84; 85; 118; 130; 131; 132; 145;
154; 155
- Kain, Richard M.; 34; 36; 37; 38; 39; 42;
49; 50; 53; 60; 62; 63; 64; 69; 70; 71;
72; 73; 74; 76; 129; 133; 134; 135;
136; 137; 138; 140; 168
- Kemeny, Tomaso; 88; 161
- Kenner, Hugh; 15; 33; 87; 120; 165
- Kinahan, Robert; 42
- Landuyt, Ingeborg; 73; 165
- Lejeune, Philippe; 165
- Lernout, Geert; VIII; XI; 20; 73; 75; 162;
165
- Lewis, Wyndham; 2
- Linguanti, Elsa; 88; 165
- Litz, Walton A.; X; 20; 129; 133; 137;
138; 139; 140; 159; 165
- Lowry, Malcolm; 150
- Magee, William K. (John Eglinton); VIII;
26; 52; 53
- Mahaffey, Vicki; 150; 165
- Marengo Vaglio, Carla; XI; 161; 165
- Martin, Augustine; 103
- Mathews, Elkin; 133; 159
- McCourt, John; XI; 166
- McLuhan, Marshall; 11
- Melchiori, Giorgio; 28; 32; 160; 166
- Morse, Mitchell J.; 138; 139; 166
- National Library, Dublino; IX; X; 40; 70;
129; 141; 164
- Neefs, Jacques; 10; 166
- Ong, Walter; 11; 166
- Oriol-Boyer, Claudette; 13; 166
- Ovidio (Publio Ovidio Nasone); 136
- Pallotti, Donatella; XI; 10; 87; 88; 151;
166; 167
- Pickering, Robert; 10; 167
- Pound, Ezra; 133; 144; 146; 167
- Prescott, Joseph; 21; 89; 152; 167
- Pugliatti, Paola; XI; 2; 3; 4; 5; 10; 13; 15;
87; 88; 91; 162; 165; 166; 167
- Rabaté, Jean-Michel; 167
- Redford, Grant; 167
- Renan, Joseph E.; 117
- Richards, Grant; 23; 34; 159; 167
- Riquelme, John P.; 88; 149; 167
- Rosenbach Foundation; X; 130
- Rossmann, Charles; 15; 88; 120; 167
- Ruggieri, Franca; XI; 10; 161; 166; 167
- Russell, George; 35; 37
- Ryan, Frederick; VIII; 26; 85; 160; 164
- Ryf, Robert S.; 106; 167
- Sabatini, Federico; 7; 168
- Schiralli, Martin; 73; 74; 168
- Scholes, Robert; 15; 32; 33; 34; 35; 36;
37; 38; 39; 42; 49; 50; 53; 60; 62; 63;
64; 69; 70; 71; 72; 73; 74; 76; 90; 129;
133; 134; 135; 136; 137; 138; 140; 159;
168
- Scott, Bonnie K.; 120; 168
- Segre, Cesare; 5; 8; 12; 168
- Senn, Fritz; XI; 168
- Shakespeare, William; 7; 66; 117; 159
- Shaw Weaver, Harriet; 24; 131; 133; 137;
141; 142; 143
- Sieghrist, Mark; 119; 168
- Silverman, Oscar A.; 25; 37; 160
- Slocum and Cahoon Collection; X; 130
- Slocum, John J.; X; 16; 27; 28; 130; 144;
159; 160; 168
- Spencer, Thomas; IX; 16; 21; 24; 25; 27;
28; 29; 33; 79; 83; 85; 96; 97; 119;
159; 160; 168

Svevo, Italo (Ettore Schmitz); 132; 133;
 142; 154; 155; 162
 Thornton, Ned; 39; 63; 64
 Trieste; X; 22; 23; 25; 26; 81; 83; 129;
 130; 133; 134; 135; 136; 137; 142; 143;
 166
 University College; 16; 22; 28; 57; 59; 63;
 64; 70; 76; 77; 135
 Unkeless, Elaine; 120; 165; 168
 Valéry, Paul; 3; 10; 167
 Van Hulle, Dirk; XI; 1; 2; 3; 11; 169

vedi

Barnacle, Nora; 24; 70; 84
 Walzl, Florence L.; 31; 32; 33; 34; 35; 39;
 120; 168; 169
 Willard, Marian; 27
 Yale Joyce Collection; IX; X; 6; 7; 27;
 28; 33; 70; 71; 72; 79; 130; 143; 144;
 162; 163; 165; 166
 Yeats, William B.; 37; 71; 117
 Zacchi, Romana; XI; 15; 88; 162; 165
 Zurigo; XI

PREMIO FIRENZE UNIVERSITY PRESS
TESI DI DOTTORATO

Coppi E., *Purines as Transmitter Molecules. Electrophysiological Studies on Purinergic Signalling in Different Cell Systems*, 2007

Natali I., *The Ur-Portrait. Stephen Hero ed il processo di creazione artistica in A Portrait of the Artist as a Young Man*, 2007

Petretto L., *Imprenditore ed Università nello start-up di impresa. Ruoli e relazioni critiche*, 2007

Mannini M., *Molecular Magnetic Materials on Solid Surfaces*, 2007

Bracardi M., *La Materia e lo Spirito. Mario Ridolfi nel paesaggio umbro*, 2007

Finito di stampare presso
la tipografia editrice Polistampa