



FLUIDOFIUME

per recitanti, soprano, piano e percussione

di **Enrico Frattaroli**

da *Ulisse e Anna Livia Plurabella* di **James Joyce**

PROGRAMMI DI SALA

Giorgio Melchiori e Jacqueline Risset

Presentazione di **GIORGIO MELCHIORI**

Roma, Teatro Trianon, novembre 1989

Versione inglese pubblicata in

Joyce's feast of languages (Bulzoni 1995)

fluidofiume, passato Eva ed Adamo, da spiaggia sinuosa a baia biancheggianti, ci conduce con un più commodus vicus di ricircolo di nuovo a Howth Castle Edintorni.

Quella di Joyce è una scrittura fluviale. È la costante e continua epifanizzazione del flusso di parole e di suoni che ci circonda. Tutta la sua opera, dalle Epifanie a Gente di Dublino, a Dedalus, a Ulisse, a Finnegans Wake, non è che lo sviluppo, portato con straordinaria coerenza fino alle conseguenze estreme, della fondamentale intuizione avuta da ragazzo e registrata in una pagina de Le Gesta di Stephen, la prima incompiuta stesura di Dedalus:

Com'egli – il giovane Stephen Dedalus/James Joyce – se ne andava così attraverso le vie della città, i suoi occhi e i suoi orecchi erano sempre all'erta a ricevere impressioni.... trovava parole da far tesoro ... anche a caso nelle botteghe, sugli avvisi, sulla bocca dei passanti, e prendeva piacere a ripeterle fra sé fintanto che esse, perduto per lui il loro significato momentaneo, gli divenivano vocaboli meravigliosi.

Finnegans Wake è il punto di arrivo di questa esperienza quotidiana del flusso ininterrotto di "vocaboli meravigliosi, del suono delle parole che, al di là del loro significato momentaneo, le arricchisce di infiniti sensi in una polisemia che è già di per se stessa musica – una partitura sempre aperta e infinitamente complessa nella pluralità dei suoi strumenti. Punto di arrivo, ma anche punto di non ritorno e perciò punto di partenza. Di qui la circolarità del libro, anzi, il suo carattere ciclico, per cui le ultime parole – un mormorio di acque notturne che si va spegnendo, *A way a lone a last a loved a long the* – si continuano nelle prime, all'inizio del primo capitolo: *ri-verrun – fluidofiume ...*. E sono appunto suoni e immagini fluviali – legate al fiume Liffey, che s'intreccia con quelle vie di Dublino dove Joyce ha colto e trasfigurato i meravigliosi vocaboli sulla bocca dei passanti. Un fiume personificato al femminile: il Liffey è Anna Livia Plurabelle, anima ed essenza del flusso, unita e opposta al protagonista maschile, il monte o promontorio di Howth, HCE, il taverniere Humprey Chimpden Earwicker, o meglio *Here Comes Everybody* – Ognuno, l'Uomo, allo stesso modo che ALP è la Donna e tutte le donne. Non per nulla Joyce volle personalmente provarsi a "tradurre" – ossia ricreare – in italiano soltanto l'episodio di *Finnegans Wake* che va sotto il nome di Anna Livia Plurabella: il dialogo, il chiacchiericcio fra le lavandaie sulla riva del Liffey a proposito di Anna Livia e del suo uomo è il cuore stesso non soltanto di questo libro, ma di tutti i libri scritti da Joyce, del suo modo di intendere la scrittura come rappresentazione totale dell'universo umano.

Enrico Frattaroli non poteva che prendere il frammento/ universo italiano "Anna Livia Plurabella" come punto di partenza per la rappresentazione in forma di concerto scenico del mondo joyceano. Ma fin da principio, nella versione datane qualche anno fa con il titolo *Mr Bloom/ALP*, l'accento si spostava sul monologo – anch'esso concertato – di Bloom nell'episodio di "Nausicaa" dall'Ulisse, così che il passo a due voci da *Finnegans Wake* ave-

va una funzione di prologo, era una sorta di introduzione a quel mondo, un celestiale duetto che preparava l'avvento di un nuovo Faust tutto preso dalla magia dei sensi. La versione che viene presentata ora, fluidofiume, è molto di più – è la creazione di un universo compiuto, allo stesso tempo autonomo e aperto, che include il macrotesto joyciano, ossia non l'universo di *Ulisse* o quello di *Finnegans Wake* o quello di *Dedalus*, ma tutti questi insieme, attraverso una partitura estremamente articolata.

Gli spettacoli di Frattaroli sono infatti concerti, e la forma concertistica è l'unica possibile per la resa scenica del monologo interiore, attraverso il gioco polifonico delle voci, e in questo caso il contrappunto fra voce maschile e voci femminili. Non è un collage fonico o letterario, né tanto meno un *pastiche*, benché Frattaroli abbia attinto non soltanto ad "Anna Livia" e al monologo di Bloom in "Penelope", ma anche ad altri episodi dell'*Ulisse*; è una struttura solidissima nella sua fluidità, che va dal sommesso chiacchiericcio (pianissimo) iniziale in cui le voci delle lavandaie sono ancora suoni indifferenziati fra loro, promesse di meravigliosi vocaboli, alla voce finale (fortissimo) del tuono in cui di nuovo tutte le parole si fondono. La presenza ricorrente dei temi di Anna Livia attraverso tutta la partitura ci ricorda che Anna Livia, il fluidofiume, è la Donna; è in primo luogo Gerty McDowell, l'*allumeuse* di Mr Bloom nell'episodio di "Nausicaa", ma è anche Molly Bloom, e non una ma molte Molly – quella evocata da Bloom nei "Lestrigoni" o quella presente in "Calipso", che si identifica con la Ninfa omerica, o quella che, come Penelope, si abbandona all'estasi sensuale nell'ormai famoso monologo che è l'ultimo capitolo dell'*Ulisse*.

E a questa voce/voci femminile – le lavandaie trasfigurate alla fine in albero e roccia – la terra accanto all'acqua – sono affidati passi del soliloquio di Penelope, che evocano struggentemente le scene d'amore sul promontorio di Howth o sulla roccia di Gibilterra – passi che sostengono come controcanto l'evocazione che della stessa scena fa la voce di Bloom, che è anche quella di HCE,

l'incarnazione stessa di Howth, e quella di Ognuno – sovrappo-
nendo e intrecciando un passo dei "Lestrigoni" con uno di "Penelo-
pe", mentre da "Calipso – e dalle Sirene – vengono le immagini
di una terra desolata, di un mare morto, del brivido della morte
che passa, e alla scena d'amore e alla grande fuga che constitui-
sce il penultimo movimento di questa sorta di cantata profana, fa
seguito nel finale, con l'alternarsi e poi il sovrapporsi delle voci ma-
schile e femminili, *Ulisse e Anna Livia*, un progressivo senso di spos-
satezza, un "diminuendo" che si perde nel rullo finale dei timpani –
la voce del tuono che tutto copre.

fluidofiume non è un omaggio a Joyce – è una lettura in profondi-
tà, in termini di memorabile evento scenico, della natura e
dell'essenza stessa del messaggio joyciano.

Presentazione di **JACQUELINE RISSET**

Centre Gorges Pompidou, aprile 1989

Que Joyce arrive sur la scène en France, en cette fin de siècle, re-
vêtu de langue italienne, ce n'est pas là un effet de bonne volonté
culturelle: il ne s'agit pas d'un exemple d'adaptation parmi
d'autres possibles, mais plutôt d'un choc poétique joycien intérieur
à la langue italienne elle-même. Précisément, du choc consécutif à
la lecture de deux fragments de *Finnegans Wake* traduits par
Joyce en italien en 1939 et publiés en 1940 dans la revue de
Malaparte et Moravia «Prospettive», sous les titres *Anna Livia Plu-
rabella* et *I fiumi scorrono*. Pages oubliées, qu'Ettore Settanni avait
rééditées en 1955 aux éditions du Cavallino à Venise, où je les
avais découvertes, aussitôt frappée par l'extraordinaire beauté de
ce langage poétique italien d'espèce inconnue. Je les publiai tout
d'abord dans «Tel Quel» en 1973, puis dans le volume *Scritti ita-
liani di James Joyce*, recueillis par Giorgio Melchiori en 1978 chez
Mondadori.

C'est là que purent lire plusieurs jeunes poètes italiens (comme

Tommaso Ottonieri, Marco Palladini etc...), qui fondèrent dès lors leur travail sur ce texte, qui leur semblait plus que d'autres – plus que ceux de l'avant-garde futuriste même – explorer les possibilités créatrices de la langue italienne, et indiquer des voies nouvelles à la recherche poétique. Une des opinions les plus établies sur la langue italienne veut qu'elle soit tout à fait inapte au calembour (C'était là la source des réserves initiales de Nino Franck à l'entreprise de traduction de *Finnegans Wake* pour laquelle Joyce lui demandait sa collaboration). Or non seulement l'italien de ces courtes pages fourmille de calembours, mais il met très fortement en évidence les vertus créatrices de ce genre longtemps considéré comme le degré le plus bas du comique, réhabilité seulement par le «Witz» de Freud et par les testes cubistes et surréalistes. Mais le choc poétique provoqué par le texte italien de Joyce a un sens plus global. Il est fait aussi de la fascination d'un rythme imprenable, qui communique l'idée d'une recherche de révélation, de l'attente d'un évènement central, «d'une occasion surnaturelle minime», comme l'écrit Ottonieri. C'est sans doute dans cette direction – à la fois du rythme et du retour intense de la langue sur son fond musical invisible – sur sa structure secrète d'attente – qu'a lieu le choc poétique sur la surprenante sensibilité linguistique du jeune metteur en scène romain Enrico Frattaroli.

Joyce, dans sa traduction, accomplit un geste de confiance intégrale à l'égard de la langue italienne comme langue plurielle (il remplace le polyglottisme de l'original par le recours aux ressources intérieures à la seule langue italienne, à ses différentes strates, qu'il perçoit comme autant de langues – la langue de Dante, elle-même «plurilinguiste», les différents dialectes rencontrés dans sa propre expérience, la langue de D'Annunzio, celle de l'Opéra, etc...). Ce geste de Joyce, on comprend qu'il puisse apparaître à de jeunes poètes qui le reçoivent à la fin du XX^e siècle comme une sorte d'appel, de réveil, de signal adressé, à quarante ans de distance.

De plus, et c'est là ce qui compte le plus sans doute pour le langage scénique de Frattaroli, l'autotraduction de Joyce se présente comme dominée, comme intérieurement propulsée par l'élément rythmique. Et ce rythme du langage à la limite, ce rythme qui permet de rendre acceptable, et intelligible à sa façon cet au-delà de l'intellection, ce langage au-delà du sens, Joyce en trouve le modèle chez Dante – il s'agit d'un modèle aquatique; c'est en ces termes qu'il expliquait les choix de son langage italien à Ettore Settanni, à Paris, en 1939:

«Que Père Dante me pardonne, mais je suis parti de sa technique de déformation pour rejoindre une harmonie qui vainct notre intelligence, comme la musique. Vous êtes-vous jamais arrêté auprès d'un fleuve qui coule? Seriez-vous capable de donner des valeurs musicales et des notes exactes à ce flux qui vous remplit les oreilles et vous endort de bonheur?»

Dans ce court texte italien qui est sa dernière oeuvre, Joyce met en place de façon plus claire que partout ailleurs cette chaîne métaphorique: eau-langue-musique, qui s'autodésigne et redouble sa désignation dans les mots traduits. C'est ainsi que le texte se révèle lieu germinatif, capable de continuer son expansion à rebours sur les autres textes: Le «riverrun» – «fluidofiume» retrouve librement son unité avec tout l'écrit précédent. Des noyaux de signification se dessinent. Avec une surprenante rigueur, l'espace scénique non scénographique du spectacle de Frattaroli retrouve, comme en se jouant, et de l'intérieur, les conclusions de la toute dernière philologie joycienne sur la continuité entre *Ulysse* et *Finnegans Wake*.

«Joyce italien» écoute le fleuve...