

Enrico Frattaroli

“Il grafo proteiforme stesso
è un poliedro di scrittura”

Testo in italiano

CLASSIC
Joyce

JOYCE STUDIES IN ITALY - 6

Edited by Franca Ruggieri



BULZONI EDITORE

*Il grafo proteiforme stesso è un poliedro di scrittura*¹

Enrico Frattaroli

Le mie riflessioni sono il resoconto di un' esplorazione 'privata', non finalizzata a una pubblicazione su, ma a una *messa in ascolto* di, *Giacomo Joyce*. Ripercorro qui le tappe salienti di un itinerario creativo non ancora concluso, quindi — né di esplorazione, né di messa in opera — cercando di chiarire, tanto più al lettore quanto più a me stesso, le ragioni del mio procedere.

«Un modo di parlare : il meno per il più»²

Il bianco di *GJ* è un buco nero che risucchia e in cui si annulla ogni tentativo di descrivere la natura di un testo esile e aspro, impalpabile e denso, la cui materia più impenetrabile — la più intrattabile, direi — è proprio il vuoto: lo spazio bianco della pagina.

Nel descrivere *GJ*, non si può evitare di attribuire una valenza sostanziale, strategica, testuale al vuoto. Il vuoto non può essere né eluso né eliso perché è sul vuoto che si fonda *l'ordo* grafico e sull'*ordo* grafico il sistema testuale di *GJ*. Lo spazio vuoto della pagina determina la *natura fisica* del testo: descrivere *GJ* attraverso la scrittura tralasciando il vuoto, sarebbe come descrivere la mente attraverso il pensiero trascurando il cervello.

Il testo non si limita alla scrittura, è vuoto e scrittura insieme, ma, nell'impossibilità di attribuire al primo significati certi e direttamente relabili con la seconda, si è finora rinunciato a cercare il senso del vuoto nella costruzione del testo, in breve: si è rinunciato al testo. Se *GJ* è l'opera meno apprezzata, la meno studiata di Joyce, è perché, una volta rinunciato al vuoto, si è rinunciato a valutare proprio ciò che la rende *unica* nel macrotesto joyceano.

Un limpido enigma

La domanda suscettibile d'imporsi alla nostra attenzione fin dal primo approccio è in base a quale criterio, a quale imperscrutabile principio Joyce abbia diviso in entità disuguali e discrete, disposte in *quella* disuguale sequenza di scrittura e di vuoto, la materia testuale di *GJ*. Chiara e criptica, la risposta si dispone e scorre sotto i nostri occhi ogni volta che riattraversiamo il testo: tangibile eppure ineffabile, evidente eppure inafferrabile. Da cui la forma di enigma che sempre assumono le domande relative a quei problemi complessi, ma perfettamente intuibili, cui siamo tentati di dare soluzioni semplici. Dal momento che l'enigmatico *ordo* è determinato dall'inusuale estensione del bianco sulla pagina, l'enigma diventerà, semplicemen-

¹ «The proteiform graph itself is a polyhedron of scripture», *Finnegans Wake*, (London: Faber and Faber, 1976, p.107)

² «A form of speech : the lesser for the greater», *Giacomo Joyce*, I foglio, rovescio.

te, il bianco, lo spazio vuoto della pagina. La domanda “che significa il vuoto?” sorgerà presto a rendere più enigmatico e irresolubile l’enigma, perché in *GJ* il vuoto, in quanto tale, non è portatore di alcun significato dato, prende senso solo nel sistema del testo.

Per acquisire senso il vuoto non deve mutuare senso dal senso della scrittura, deve restare ‘vuoto’. Il senso del vuoto è tutto nel suo esser vuoto, perché è esclusivamente a partire dal vuoto che comincia a esistere — perché solo su di esso si fonda — la dimensione grafica e visiva di *GJ*. Senza il vuoto, il testo sarebbe una inimmaginabile sequenza di paragrafi. Il vuoto, quindi, è già testo senza essere scrittura, coopera con la scrittura restando grafia. Così la scrittura coopera col vuoto restando verbo. Scrittura & Vuoto: profondamente separati e profondamente embricati in uno stesso sistema di testo. Dov’è l’enigma, dunque?

Il ritorno allo stato originale del testo manoscritto, la produzione di grafici in base a rilevazioni effettuate sul facsimile del manoscritto, l’inserimento del testo in una prospettiva concettuale *fuzzy*, l’ipotesi di un’indagine su reti neurali artificiali — sono le tappe del mio progressivo avvicinamento a *GJ*. Il mio contributo, se non a risolvere, ad esplorare l’enigma.

Quale testo?

La mia esplorazione inizia con un’operazione assiomatica: l’*assunzione del testo nell’assoluta irriducibilità del suo stato manoscritto*.³ E’ la messa in atto di un desiderio: il desiderio di *vedere* il testo, di avere davanti ai miei occhi le pagine che Joyce aveva avuto davanti ai suoi per guardare, toccare, sfogliare, leggere *GJ* come Joyce lo aveva guardato, toccato, sfogliato, letto, riletto. Desideri nati dalla convinzione che il testo non possa non coincidere con il manoscritto, che il manoscritto sia *il* testo, *il* referente di qualsiasi lettura.

Nella calligrafia di Joyce — autore, soggetto e amanuense della sua opera — *GJ* conserva un’aura di unicità, di ineffabilità, di irrinunciabile corporeità a cui è difficile sottrarsi nella *percezione* di questo testo. Mi chiedo se Joyce non l’abbia pubblicato perché restasse manoscritto, unico e irriproducibile. Il fatto che non l’abbia dato alle stampe, ma che l’abbia messo ‘in bella’ senza lasciare tracce di lavori in corso, se non conferma, in ogni caso non contraddice quest’ipotesi.

Considero la mia *messa in facsimile* come la prima *messa in grafo* di *GJ*. Operazione tautologica, ma non sterile:

Giacomo Joyce

è



³ Il facsimile è stato ottenuto tramite copie fotostatiche (recto/verso) delle pagine manoscritte riportate in appendice alla prima edizione di *Giacomo Joyce* (New York: Viking Press, 1968). Le pagine ridotte (dalla terza alla quattordicesima) sono state portate alle dimensioni delle quattro (le prime e le ultime due) già riprodotte a grandezza naturale (26 x 34 centimetri).

vale a dire: *solo allo stato manoscritto il testo è dato nella sua integrità espressiva*. La lettura di *GJ* comincia dalla grafia, dallo spazio, dall'immagine, da uno sguardo lanciato *sul* testo.

C'è una lettura di *GJ* che viene e avviene prima e oltre la lettura delle *lasse*⁴ scritte. Lasciar fluttuare lo sguardo *sul* manoscritto senza entrare nella scrittura è parte integrante della lettura di questo testo — il che, forse, non si può dire di nessun altro testo, neanche dello stesso Joyce. Mentre osserviamo l'estendersi discreto e disuguale della scrittura sulla superficie dei fogli — il loro diverso disporsi sulle pagine, la densità variabile delle righe, l'alternarsi mai uguale dei vuoti e dei pieni, il gioco mutevole del loro combinarsi sulle facce che s'affiancano — il testo prepara la nostra mente alla giusta forma di lettura.

Lasciandosi fisicamente percepire, il manoscritto inizia il lettore e lo istruisce sulla sua *natura* di testo — a sua insaputa, direi, ma perfettamente — così che, nonostante le continue violazioni delle convenzioni della scrittura, il lettore non fa nessuna fatica a 'entrarvi'. Ogni sua istruzione, implicita ed esplicitata insieme nella disposizione stessa del testo, lega indissolubilmente la lettura all'esperienza visiva. La lettura scivola sulle, entra nelle, emerge dalle parti scritte senza avvertire alcuna soluzione di continuità tra le dimensioni, perfettamente integrate, grafica e verbale del testo.

Dalla lettura visiva il lettore *apprende* che *GJ* è un testo *discreto, discontinuo, non lineare, irregolare, mutevole, dinamico*. Apprende che la sua *dispositio* non è indifferente alla sua espressione. La lettura delle parti scritte confermerà al lettore che *GJ* è un testo discreto, discontinuo, non lineare, irregolare, mutevole, dinamico. Confermerà, soprattutto, che la sua *dispositio* non era affatto indifferente alla sua espressione. Il lettore emergerà dalla lettura di *GJ* con la convinzione che se non ci fossero i vuoti a rendere discreto, discontinuo, non lineare, irregolare, mutevole, dinamico il testo, questo testo non saprebbe più essere se stesso.

Grafici: un modo di esplorare

Il mio primo tentativo di chiarire l'enigma della sequenza di scrittura e di vuoto fu di renderlo evidente — forse di epifanizzarlo — attraverso una rappresentazione grafica integrale di *GJ*. Ciò che mi proponevo era di sottoporre l'intera struttura del testo ad un solo sguardo, per afferrarla attraverso un unico atto percettivo da cui scaturisse, in virtù dell'*integritas* stessa della visione, un atto di *appercezione*. Dal momento che la percezione 'naturale' del testo non poteva che svolgersi attraverso il diacronico sfogliarsi delle pagine, la percezione 'artificiale', vale a dire sincronica dell'intera struttura, non era esperibile che attraverso un'operazione di laboratorio.

La prima tappa fu di stabilire un criterio in base al quale quantificare e valutare la disposizione della scrittura sulla pagina. La scelta cadde sulla misurazione delle distanze intercorrenti tra linee parallele tangenti gli e-

⁴ Il termine "lassa" non ha qui alcun riferimento alla forma poetica medievale, ma mi è sembrato adatto a esprimere il carattere sciolto, solitario, compiuto, esaustivo e insieme 'quantistico' della scrittura (e, per estensione, del vuoto).

stremi superiori e inferiori di ogni lassa di scrittura. Le fasce orizzontali così ottenute delimitavano le aree di pagina destinate alla scrittura o al vuoto. I valori numerici d'ampiezza — positivi per la prima, negativi per il secondo — ne quantificavano la presenza, mentre l'ordine alterno ne qualificava la distribuzione in sequenza.⁵

Sulla scorta dei valori numerici acquisiti con la misurazione di tutte le pagine, elaborai al computer una notevole quantità di grafici basati su cinque tipologie fondamentali: istogrammi in pila, grafici a colonne, grafici a linee, grafici a superficie tridimensionale, grafici a radar. Esaminerò qui solo gli istogrammi in pila e i grafici a radar.

1. *Istogrammi*

Se la *messa in facsimile* coincide con la prima *messa in grafo* del manoscritto, il primo istogramma, nell'apparirmi così tautologicamente simile alla pagina di cui era il grafico, mi indusse a reconsiderarla come *l'istogramma di se stessa* (Fig. 1).

Di primo acchito, l'istogramma della pagina non fa che enfatizzare quanto la pagina mostra già di per sé: l'alternarsi delle fasce grigie e bianche non fornisce alcun tipo di informazione che non sia già veicolato dalla pagina scritta. Eppure, è proprio la cancellazione della scrittura che permette, in un certo senso, di *astrarre* lo sguardo: ricondotti alla pura dimensione geometrica, la scrittura e il vuoto assumono valori omogenei, diventano relabili, commensurabili. Liberati dal rapporto figura/sfondo, opera/supporto, scrittura e vuoto appaiono come due diverse fasi di uno stesso sistema (testuale), due diverse dimensioni di uno stesso oggetto (letterario).

Nell'astrazione geometrica che *mette sullo stesso piano* la scrittura e il bianco, la scrittura evapora e si cristallizza il ritmo, la frequenza, il respiro, il codice strutturale, la matrice compositiva della pagina. E si evidenzia un valore iconico, auto-grafico implicito nella pagina stessa: la pagina è già di per sé un istogramma, vale a dire un modo di *rappresentare lo stato* del testo in quell'area, in quel punto.

2. *Nacheinander / Nebeneinander*

Dall'insieme dei 16 istogrammi in pila ho prodotto due grafici, *Nacheinander* e *Nebeneinander* (in omaggio al celebre *stream* di Stephen), che propongono due 'disposizioni iperboliche' del testo, una legata al tempo, l'altra allo spazio.

In *Nacheinander* i 16 istogrammi si trovano saldati «uno dopo l'altro», il fine pagina con l'inizio della pagina successiva, il vuoto di fine pagina col vuoto iniziale. Una lunga stringa irregolare di barre bianche e grigie in cui il testo è dato come una sequenza unica e ininterrotta di scrittura e vuoto (un *GJ* verticale di 544 x 26 cm).

⁵ Dalla somma algebrica di tutte le aree di scrittura e di vuoto, si evince che in 14 pagine su 16 — la 11 e la 15 escluse — il vuoto è sempre preponderante sulla scrittura. Il massimo di vuoto si riscontra nella 4, il massimo di scrittura (in misura inversamente proporzionale) nella 15. Considerando il testo nella sua globalità, il vuoto occupa il 60% dell'intera 'superficie testuale', il 20% in più della scrittura.

In *Nebeneinander* i 16 istogrammi si trovano giustapposti «uno accanto all'altro», le pagine fianco a fianco. Una tarsia irregolare di barre bianche e grigie che mette in evidenza la disuguaglianza compositiva di ogni pagina e nella quale il testo è dato come compresenza di tutti i segmenti di vuoto e di scrittura all'interno di un medesimo orizzonte di pagina (un *GJ* orizzontale di 416 x 34 cm).

Due *GJ* in pagina unica, due esperimenti 'proteiformi' stephenianamente condotti chiudendo gli occhi su una dimensione per esaltare l'altra.

La disposizione del testo lungo l'asse orizzontale o verticale delle pagine è un artificio che forza il testo a porsi tutto in sequenza, in un verso e nell'altro, per osservare in laboratorio le due modalità. I due grafici, quindi, non rinviano a due disposizioni *reali* — impossibile far apparire su uno stesso piano le facce opposte di uno stesso foglio — ma sono la manifestazione *in vitro* di due dimensioni di lettura implicate da una stessa *dispositio*, da *quella dispositio* di *GJ*. Pur non realizzandosi, anzi, proprio perché non si realizzano, sono suscettibili di funzionare simultaneamente come due dimensioni complementari di uno stesso sistema di testo. Dimensioni complementari che travalicano entrambe l'unità di misura della pagina — sia nel senso del tempo che dello spazio — e in cui si muovono (tra le quali oscillano) la scrittura e la lettura (non solo visiva) di *GJ*.

Anche la scrittura si troverà ad essere connessa, in sede di lettura, allo stesso modo: lasse contigue, lasse in sequenza, lasse di una stessa pagina, lasse che si combinano oltre i limiti del foglio, lasse che rinviano le une alle altre al di là delle contiguità, delle sequenzialità, della compresenze, delle scansioni di pagine e fogli. Nella scrittura, i rapporti tra lasse successive o appartenenti alla stessa pagina non sono più significativi o più forti di rapporti tra lasse lontane. Se una forte prossimità (per posizione sequenziale o appartenenza ad una stessa pagina) costringe a una relazione, forti distanze possono essere annullate da libere relazioni di risonanza istituite dalla scrittura stessa.⁶

3. *Mandala*

Una parola che mi affiorò alla mente nel tempo in cui il grafico a radar si compose sullo schermo (Fig. 2). *Mandala* : *immagine simbolica fondata sulle figure geometriche del cerchio e del quadrato intesa a rappresentare le relazioni intercorrenti fra i diversi piani della realtà* : un modo di rappresentare in termini geometrici le relazioni intercorrenti tra Scrittura e Vuoto quali piani (livelli, fasi, dimensioni) di una medesima realtà testuale.

Un grafico a radar visualizza variazioni di valori rispetto a un punto centrale. Una qualsiasi serie di dati vi disegna un perimetro, un'area o una costellazione (dipende dalla forma di rappresentazione prescelta: linea, superficie o dispersione di punti) il cui centro è sempre il fuoco del radar. Nella disposizione dei dati relativi alle sedici pagine di *GJ*, il centro del radar cor-

⁶ È interessante, a questo proposito, notare come l'unico caso in cui Joyce fa riferimento a una precisa sequenza temporale di eventi (l'operazione chirurgica descritta nel recto del sesto foglio), sia anche l'unico in cui dispone la scrittura in segmenti della stessa ampiezza separati da eguali estensioni di vuoto. Alla scansione ternaria ed equipartita dell'evento (ricovero/operazione/convalscenza) corrisponde la disposizione ternaria ed equipartita della scrittura sulla pagina.

risponde al massimo di vuoto (la pagina vuota), il perimetro esterno al massimo di scrittura (la pagina scritta). Se le pagine di *GJ* fossero integralmente scritte, il testo sarebbe rappresentato da un cerchio, se totalmente non-scritte, da un punto. Essendo, invece, ogni sua pagina scritta solo *in una certa e sempre diversa misura*, viene rappresentato da una linea irregolare e dinamica oscillante tra i valori estremi del cerchio e del punto. Un diagramma chiuso e frastagliato in ragione degli scarti, più o meno ampi, registrati fra i valori di scrittura e di vuoto.

Nei *Mandala*, il dualismo spazio-temporale di *Nebeneinander* e *Nacheinander* si risolve in un grafico in cui tempo e spazio sono perfettamente integrati. Nel grafico a radar, la disposizione circolare dei dati si integra e si combina con la loro disposizione radiale. L'alternarsi spazio-temporale del bianco e della scrittura viene ricodificato come oscillazione di grandezze tra forze centripete (in contrazione verso il bianco) e centrifughe (in espansione verso la scrittura). Il vuoto e la scrittura sono dati in tensione nei limiti interi di un orizzonte chiuso: il contorno frazionario compreso tra cerchio e punto è la rappresentazione di un loro stato di equilibrio — mi chiedo se non *uno* fra i molti possibili — di *GJ*.

I grafici ri-rappresentano il grafico *del* testo restando vincolati ai valori in cui già in esso si esprimono i rapporti tra scrittura e vuoto. Rappresentare graficamente *GJ* è stato, quindi, un modo di ri-rappresentare all'infinito la struttura grafica del testo senza entrare mai nella scrittura, attenendosi esclusivamente alla sua dimensione visiva. Un modo di conoscere, esperire e — perché no? — godere il testo esplorandone e reinterpretandone il senso grafico proprio come un'analisi testuale generalmente fa con le parole scritte.

Si confermava, ai miei occhi, l'importanza testuale della dimensione grafica e si delineava al tempo stesso la possibilità di considerare *GJ* quale *rappresentazione grafica e grafo* di se stesso:⁷ un modo del testo di *rappresentare* a se stesso e di *porre in atto* in se stesso il proprio sistema.

Fuzzy logic : un modo di concepire

Contraddicendo al principio logico aristotelico di non contraddizione, la logica *fuzzy* (Kosko, 1993) descrive 'oggetti' che non possono essere costretti nei limiti di una logica bivalente (vero/falso, bianco/nero, pieno/vuoto, */*) perché situati, per loro natura, nei gradi vaghi, sfumati, indeterminati di una scala di 'grigi'. Una scala in cui trova posto tutto quanto partecipi di una *dimensione frazionaria* (della verità, del bianco, del nero, del pieno, del vuoto ecc.) non arrotondabile all'unità senza tradire la natura dell'oggetto.⁸

Nel paragrafo precedente, ho definito le pagine di *GJ* come scritte 'in una certa e sempre diversa misura'. Da un punto di vista grafico, *GJ* è il ri-

⁷ Distinguo, qui, l'architettura di una rete di connessioni (v. più avanti il paragrafo "Reti Neurali") dalla semplice rappresentazione grafica.

⁸ Da questo punto di vista, si potrebbe parlare di (e persino calcolare) una *dimensione frattale* di *GJ*.

sultato di un'intersezione tra un insieme vuoto (la pagina bianca) e un insieme pieno (la pagina scritta). Ogni pagina di *GJ* è scritta e vuota in misura diversa dall'altra, ogni pagina occupa, quindi, un grado diverso nella scala dei grigi compresi tra il bianco del vuoto e il nero della scrittura.

Da un punto di vista *fuzzy*, quindi, che *GJ* sia costituito di parti vuote e parti scritte, implica che la sua pagina debba essere considerata *Scritta E non-Scritta*: non completamente vuota né completamente scritta, ma scritta in una misura compresa tra 0 (la pagina completamente bianca) e 1 (la pagina completamente scritta):

$$P_{vuota} < P_{Giacomo\ Joyce} < P_{scritta}$$

Secondo la logica bivalente, nella proposizione *Scritto E non-Scritto* valgono i principi aristotelici di non contraddizione e di esclusione in base ai quali *A* non implica *non-A* negandosi *A* possa essere se stesso e il suo contrario (*A = non-A*). Secondo la logica *fuzzy*, che, al contrario, lo afferma, la proposizione *A = non-A* è valida, ne consegue, quindi, che *A* implica *non-A* e *non-A* implica *A*. Sostituendo i termini, *Scritto = non-Scritto*: *la Scrittura implica il Vuoto, il Vuoto implica la Scrittura*.

Possiamo concepire *GJ* come un universo testuale in cui ciò che non è determina, in una certa misura, la natura di ciò che è, e ciò che è è, in una certa misura, in virtù di ciò che non è. Anche in questa prospettiva, è necessario porre il vuoto in opposizione alla e sullo stesso piano della scrittura per poter assumere *GJ* senza 'arrotondamenti' di sorta. Arrotondare *GJ* significherebbe, infatti, elidere il vuoto quale entità testualmente trascurabile e assumere la scrittura come *tutto il testo*: qualcuno potrebbe dire "lo scritto è leggibile mentre il vuoto non lo è, e *GJ*, fino a prova contraria, è un testo".

Reti Neurali : un modo di descrivere

Se una delle funzioni cardine del vuoto è di rendere discreto e discontinuo il testo, uno dei suoi effetti primari è di mettere *in contrappunto* la disposizione diacronica e le relazioni sincroniche della materia testuale.

Il carattere discreto fa sì che il grado di connettività delle unità di scrittura aumenti in ragione della loro autonomia. Il carattere epifanico delle unità è funzionale a questo sistema. Ogni unità è leggibile come una manifestazione (o micronarrazione) a sé stante, autoconclusa, ma — nella totale assenza di relazioni privilegiate o gerarchiche (anche di tipo prossemico) — suscettibile di entrare in connessione con ogni altra che ne condivide — in una certa misura o per nulla — alcuni suoi tratti. *GJ* non è la somma delle sue microcomposizioni epifaniche (un sistema semplice), ma una rete inestricabile di relazioni sfumate tra nodi in equilibrio dinamico (un sistema complesso). Nessun tratto, di nessun nodo, vi mantiene costante e immutato il suo valore, neanche il vuoto.

Solo uno strumento capace di tracciare la mappa complessa delle connessioni fra tutte le unità, e di vuoto e di scrittura, sarebbe in grado di *descrivere GJ*. Le Reti Neurali Artificiali (RNA) credo siano l'unico strumento utile a *realizzare* — perché l'unico utile a *concepire* — questo tipo di indagine.

Le RNA non sono programmi chiusi a cui sia stato impartito un numero più o meno dettagliato di regole, ma sistemi aperti e ‘vuoti’, capaci di *apprendere* le proprie regole a partire da un insieme di dati reali forniti come input. Questi sistemi possono apprendere connettendo modelli di input a modelli di output imposti come target (reti EteroAssociate), o, al contrario, individuare autonomamente i propri target associando modelli di input reali a se stessi (reti AutoAssociate o AutoPoietiche), creandosi, in altre parole, proprie rappresentazioni di modelli reali (Buscema, 1994).

Nel nostro caso, i modelli di input conterrebbero dati relativi a ogni unità di scrittura (misurazioni grafiche e analisi testuale) e di vuoto (misurazioni grafiche). I database di rete conterrebbero variabili relative a tratti sia presenti che assenti, sia su ogni unità di scrittura che di vuoto. Le unità di vuoto sarebbero caratterizzate dalla presenza dei tratti ‘grafici’ e l’assenza di tutti i tratti ‘linguistici’ rilevati nelle unità di scrittura. Gli spazi scritti e non scritti del testo diventerebbero così relabili e commensurabili in base alla parziale o totale presenza/assenza di tratti comuni.

Potremmo limitare le nostre indagini a rapporti tra elementi appartenenti solo a unità di scrittura o di vuoto, o estenderle a entrambe le classi. Potremmo valutare, per esempio, unità di scrittura e unità di vuoto relativamente alle loro ampiezze e posizioni, o vagliare il peso di un *hapax* vincolato a un numero variabile di opzioni e di tratti, o ancora valutare un tratto rilevato su una o più unità di scrittura rispetto a una o più unità di vuoto. In ogni caso, le nostre indagini sarebbero *inedite* e profondamente connaturate al testo perché isomorfe al suo funzionamento e condotte con uno strumento forgiato dall’apprendimento stesso dell’opera.

La mia indagine ‘pre-neurale’ si arresta qui, sulla soglia di ipotetiche indagini ‘neurali’.⁹ Oltrepassarla vuol dire verificare le ipotesi avviando la sperimentazione su RNA, che è quanto mi prometto di fare. Ma ora, in base a quanto esplorato, vorrei provare a lanciare ‘oltre la soglia’ alcune ipotesi sulla natura di *GJ*.

Chimera

GJ è il laboratorio genetico in cui Joyce dà vita a una creatura intermedia: la *chimera* (nel senso dell’animale mitico) letteraria che è lo stesso *GJ*.

In *Giacomo*, Joyce ci consegna un *insieme discreto* di micro-narrazioni che molti studiosi sono concordi nel definire *epifaniche*. Alcuni lo considerano poco più (o poco meno) di una raccolta di epifanie. Giorgio Melchiori lo definisce, più organicamente, una *narrazione epifanica* (Melchiori, 1994). Io preferirei chiamarlo — più chimericamente (nel senso citato) — un *flusso epifanico*. Sono convinto, infatti:

– che la scrittura delle lasse di *GJ* possa senz’altro dirsi di natura epifanica, ma che, in virtù del suo assetto grafico, l’insieme del testo si ponga ben

⁹ Mi è stato possibile formulare e verificare alcune ipotesi investigative su reti neurali grazie alla cortese disponibilità del *Semeion*, il Centro Ricerche di Scienze della Comunicazione (Roma) diretto da Massimo Buscema.

oltre questa loro natura per muoversi in dimensioni che apparterranno allo *stream of consciousness* e alla scrittura di *Ulisse*;

– che in *GJ accada a livello grafico* qualcosa che in *Ulisse* e in *Finnegans Wake* avverrà esclusivamente al livello della scrittura.

Lo *stream of consciousness* — il cui spirito aleggia su tutto *GJ* — e i sintomi di una scrittura che sarà dell'*Ulisse*, non vanno cercati nello stile delle singole unità di scrittura, ma nel sistema globale del testo. Segmenti di natura epifanica fungono da entità di un sistema testuale non più epifanico, in cui si avviano soluzioni che apparterranno allo *stream of consciousness* e alla scrittura a venire. In *GJ* — per la prima volta nella sua opera — Joyce compie un'operazione che chiamerei di “messinscena della scrittura”:

– elimina la figura del narratore e *mette in pagina* la scrittura stessa; sostituisce, quindi, la narrazione di qualcosa con la manifestazione della cosa stessa (una più ampia accezione, forse, della nozione di epifania).

– rimuove il lettore dalla posizione di ascoltatore esterno e lo installa direttamente nella *posizione autoriale* della sua mente, come farà per gli *stream* di Bloom, di Molly e di Stephen (anche questa mutazione non è determinata da sostanziali variazioni nella scrittura delle singole unità, ma dal sistema globale del testo); lascia il lettore, quindi, *solo* di fronte alla scrittura, lo costringe a immagazzinare e aggiornare costantemente la corrente dei dati, a fondare il proprio sapere su uno stato iniziale d'inconsapevolezza e di equidistanza da essi.

Joyce compie l'esperimento ‘sulla propria pelle’: *GJ* è il primo e unico ‘flusso di coscienza’ di Joyce, e Joyce — oltre ad esserne il soggetto e l'autore — ne è il lettore primo oltre che, ovviamente, il primo lettore.

La mente di Giacomo Joyce

Se la coscienza può essere considerata il prodotto di un insieme di eventi mentali in cooperazione/competizione fra di loro, dei quali solo i vincenti destinati a *formare* la coscienza (Dennett, 1997), ogni sua diretta espressione dovrebbe essere considerata, a rigore, non un discorso che *affiora alla*, bensì un discorso che *fonda la* coscienza.

Joyce rinuncia a un sistema testuale dispendiosissimo, quello sul cui narratore grava tutto il sapere, tutta la competenza possibile circa personaggi, eventi e cose, per collaudare un sistema estremamente più economico e potente, *esso stesso strumento di conoscenza e di pensiero*. In assenza di un soggetto narrante, il pensiero, il sapere e la mente stessa che pensa e conosce si ‘transubstanziano’, in *GJ*, nella *rete di relazioni implicata dall'insieme dei segmenti epifanici*. Nel primo caso, la conoscenza è già *data*, nel secondo, dev'essere *appresa*.

GJ è uno strumento per pensare pensiero non-scritto che quanto è scritto permette di pensare, scrittura del non-scritto, quindi, del non-scrivibile, scrittura che — nel linguaggio dei paradossi — non dicendo, dice di più, dice quanto non avrebbe potuto dire dicendo. Una semplice collezione di epifanie sarebbe stata del tutto inabile — proprio per l'assenza del vuoto — a

sostenere il peso di una coscienza e di una scrittura non-scritte, non-narrate, non-dicibili.

In *GJ*, l'autore implementa un sistema testuale in bilico tra *epifania* e *flusso*, sospeso tra due diverse dimensioni di scrittura della coscienza, un sistema i cui frammenti di consapevolezza epifanica rinviano, nel loro insieme, a un'ulteriore, increata epifania della coscienza. Un sistema mentale in cui qualcosa è, e insieme è qualcos'altro che *non è* ancora: una *costellazione* epifanica suscettibile di diventare *flusso*, una sorta di doppio stato, *corpuscolare* e insieme *ondulatorio*, della coscienza.

Presi uno ad uno, i cinquanta paragrafi di *GJ* sono scorci di coscienza avvenuta; presi nel loro insieme, un orizzonte di coscienza a venire. Nello spazio di quest'orizzonte s'inscrive la complessa rete di relazioni che trasforma in *flusso epifanico* l'insieme discreto delle epifanie. Ogni nodo epifanico è un evento di coscienza acquisito, strutturato e tradotto in scrittura; il tessuto delle connessioni, invece, è coscienza inacquisita, scrittura *in fieri*, in potenza. Solo una mente 'esterna' che attualizzi, in lettura, i processi di potenziale connessione tra i nodi epifanici, è in grado di produrre tale scarto di coscienza e di scrittura. Questa mente è, in prima istanza, la mente di Joyce, che, nel disporre le sue cinquanta composizioni epifaniche, fa di *GJ* lo strumento di un doppio scarto, della *sua* coscienza e della *sua* scrittura.

Non risulterà così impensabile, ora, concepire *GJ* come un testo che, nel produrre senso, *si comporti come una mente*: un testo-corpo, sistema nervoso, sistema pensante e pensiero: mente di James Joyce espansa nella mente di *Giacomo Joyce*.

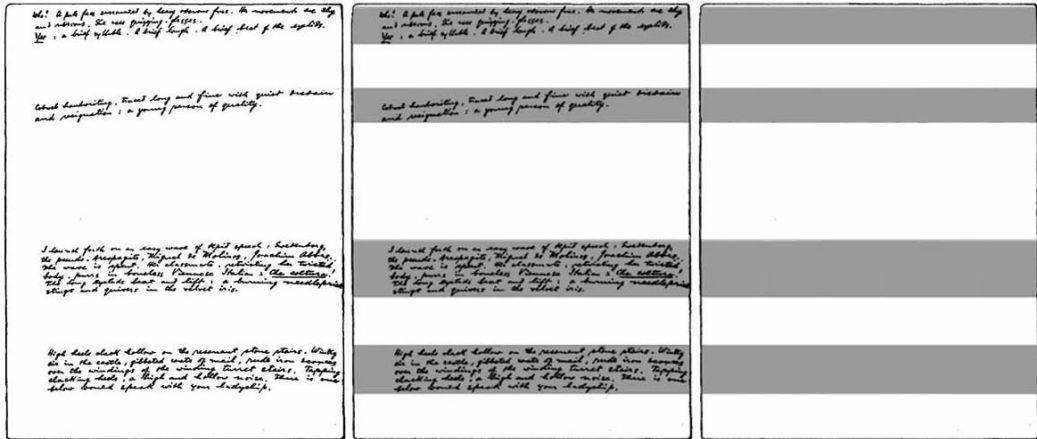
REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

Buscema, Massimo, *Squashing Theory, Modello a Reti Neurali per la Supervisione dei Sistemi Complessi* (Roma: Armando, 1997).

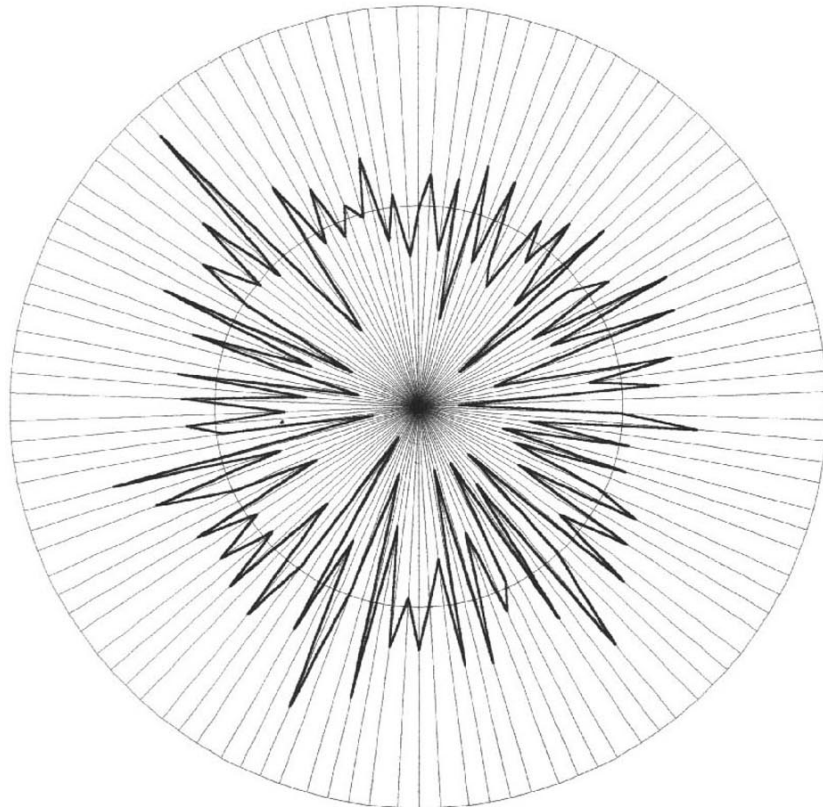
Dennett, Daniel Clement, *Kinds of minds: Toward an Understanding of Consciousness* (New York: Basic Books, 1996).

Kosko, Bart, *Fuzzy Thinking: the New Science of Fuzzy Logic* (New York: Hyperion Books, 1993).

Melchiori, Giorgio, *Il Mestiere dello Scrittore* (Torino: Einaudi, 1994) p. 55.



Istogramma
Fig. 1



Mandala
Fig. 2