

**Joyce, James (2016). *Finnegans Wake, Libro terzo, Capitoli 1 e 2. Testo inglese a fronte, a cura di Enrico Terrinoni e Fabio Pedone. Milano: Mondadori, 347 pp.***

**Joyce, James (2016). *Lettere e saggi. A cura di Enrico Terrinoni; traduzioni di Giorgio Melchiori e R. Oliva. Milano: Il Saggiatore, 1101 pp.***

L'ansia della finitudine

Francesca Romana Paci

(Università degli Studi del Piemonte Orientale, Italia)

Con i primi due capitoli del *Libro terzo*, Terrinoni e Pedone proseguono l'opera traduttiva di *Finnegans Wake* iniziata molti anni or sono da Luigi Schenoni, che, nel 1982, vide pubblicata da Mondadori, con la prefazione di Giorgio Melchiori, la sua traduzione dei primi quattro capitoli del *Libro primo*. Schenoni, poi, pubblicò, sempre presso Mondadori, altre due puntate della sua traduzione di *Finnegans Wake: Libro primo, Capitoli 3-8*, nel 2001; *Libro secondo, Capitoli 1 e 2*, nel 2004; infine, nel 2011, uscì postuma la quarta puntata, *Libro secondo, Capitoli 3 e 4*. Nel 2011, Schenoni era ormai morto da tre anni; da due anni era morto anche Giorgio Melchiori, che lo aveva costantemente apprezzato, lo aveva presentato a Mondadori e aveva prefatto il suo lavoro.

In modo diverso, entrambi ora ritornano sulla scena degli studi joyciani (per inciso, Terrinoni e Pedone dedicano la loro traduzione proprio a Schenoni e Melchiori): Schenoni perché Terrinoni e Pedone, proseguendola, fanno implicitamente ri-vivere anche la traduzione di Schenoni; Melchiori, perché la nuova edizione delle lettere e dei saggi joyciani, ora pubblicata dal Saggiatore, ripropone la struttura e contiene, dichiarandolo, nel colophon, nell'indice e nella prefazione di Terrinoni al volume, anche il grande lavoro che Melchiori aveva dedicato alla prima edizione italiana delle lettere di Joyce nel 1974. Giorgio Melchiori, Giuliano Melchiori, Renato Oliva erano e sono anche nella edizione del Saggiatore i traduttori delle lettere scritte in inglese; Sara Sullam è traduttore delle lettere in francese e tedesco, e dei *Saggi* inglesi; Giorgio Melchiori, Franca Ruggieri, Enrico Terrinoni,

Francesca Scarpato introducono le cinque sezioni in cui compaiono le lettere - divise per luogo di provenienza - così come era nella edizione Mondadori.

La pubblicazione della traduzione italiana di Terrinoni e Pedone di altri due capitoli di *Finnegans Wake* è una nuova importante occasione per chiedersi perché James Joyce a un certo punto della sua vita abbia deciso di scrivere un'opera come *Finnegans Wake*. Possiamo chiedercelo, ma non possiamo, in realtà, garantirci alcuna risposta che sia del tutto appagante. Possiamo pensare, però, guardando l'insieme dell'opera omnia joyciana, che *Finnegans Wake* sia una specie di naturale proseguimento di *Ulysses*, a sua volta proseguimento delle opere precedenti. Joyce, nato nel 1882, non era ancora ventenne quando nel breve saggio *Drama and Life* (1899-1900) afferma:

Shall we put life - real life - on the stage? [...] Life indeed nowadays is often a sad bore. [...] Still I think out of the dreary sameness of existence, a measure of dramatic life may be drawn. Even the most commonplace, the deadest among the living, may play a part in a great drama. [...] Life we must accept as we see it before our eyes, men and women as we meet them in the real world [...]. The great human comedy in which each has share, gives limitless scope to the true artist [...].<sup>1</sup>

In queste righe di *Drama and Life* Joyce mostra già di essere a suo modo un aristotelico, peculiare, selettivo, persino autocratico, ma comunque aristotelico; basti pensare, leggendo le righe sopra citate, agli ultranoti passi sulla *mimesis* della *Poetica*; in particolare a questo: «Poiché coloro che imitano imitano persone che agiscono, e queste di necessità sono serie o dappoco [...] ovvero migliori di noi o peggiori o anche quali noi siamo» (Arist. *Poet.* 2, 1-5; traduzione di Diego Lanza). Bisogna, ovviamente, anche intendersi sul significato di «*drama*» e sul senso che il termine assume nel saggio joyciano: «*drama*» è riferito, sì, al teatro, ma vuol dire prima di tutto 'creazione letteraria' (qui 'creazione letteraria' con un *telos* estetico. Rincontriamo il 'fine estetico', questa volta esplicito, pochi anni dopo, nelle brevi pagine del *Paris Notebook* (1903): «Art is the human disposition of sensible or intelligible matter for an aesthetic end», scriverà Joyce a Parigi - creazione, quindi, di «una materia sensibile e intellegibile» (traduzione di Sara Sullam) e congiuntamente sua rappresentazione. Del resto, la *Poetica* di Aristotele parla di «tragedia», ma, come è più che noto sia a Joyce sia a noi, gli aristotelici (incluso Shelley, difensore della poesia) hanno dato al frammento che chiamiamo *Poetica* una ben più ampia interpretazione. Cosa voleva fare dunque Joyce del «*limitless scope*» che gli offriva «*the*

1 Mason, Ellsworth; Ellmann, Richard (eds.) (1959). *The Critical Writings of James Joyce*. London: Faber, 44-5.

*great human comedy*»? Fin dall'inizio, fin da *Dubliners* voleva dire il più possibile, in qualche modo superare con i suoi mezzi umani l'impossibilità non solo di rappresentare, ma di essere *limitless* - superare la sua, la nostra finitudine, quella che necessariamente porta l'individuo dalla nascita alla morte. Tutte le strutture portanti di tutte le opere di Joyce mostrano l'ansia dell'uomo per la sua finitudine.

Innumerevoli volte è stato affermato dagli innumerevoli studiosi dell'opera joyciana che *Ulysses* è il libro del giorno e *Finnegans Wake* il libro della notte. Innegabilmente, in una visione grandangolare, è così, ma, appunto, il giorno e la notte umana se hanno in comune un enorme *reservoir* di materia prima, hanno, con-sustanzialmente, organizzazione e legislazione differenti. Come rappresentare il tutto umano? Cosa rappresentare? Come scegliere cosa rappresentare? Come differenziare e insieme connettere le parti del tutto? Come tradurre il sogno, un sogno, in linguaggio verbale? E in quale linguaggio verbale?

*Ulysses* come 'romanzo del giorno' e *Finnegans Wake* come 'romanzo della notte', entrambi, appunto, sono romanzi, sono creazione umana e rappresentazione - in breve, sono *fiction*, cui la «*great human comedy*» offre, come dice il giovanissimo Joyce, «*limitless scope*». L'operazione creativa, la messa in opera, la materiale stesura implicano scelta di che cosa fare e di cosa non fare entrare in ciascuno dei due romanzi. Tutto non ci può stare, perché 'tutto', come dice il giovane Joyce, è «*limitless*» - il realismo non può essere totale, partendo, se si vuole, dalle «modalità del visibile» (in *Proteo*, ma è solo uno dei tanti possibili punti di partenza) per trovarsi subito di fronte alla enciclopedia virtualmente infinita delle modalità del pensiero, della volontarietà e involontarietà dell'attività della mente e della ineludibile pre-potenza della corporeità. L'autore della creazione e rappresentazione letteraria, di fatto, stringe un patto con tutti i suoi lettori: credete alla mia scelta di rappresentazione entro il «*limitless scope*» e poi, perché no, ampliatela, con e oltre la lettura di quello che vi offro. È, comunque, la scelta che rende possibile l'esistenza del romanzo, che è appunto una forma fruibile da altri della capacità di un essere umano di produrre *fiction*. È sempre la scelta che poi consente alla *fiction* di conferire pluri-autonomie (l'etimologia di 'autonomo' è fondamentale) nella ricerca di rappresentazione. Di *fiction* e altro tratta Terrinoni nel suo saggio *James Joyce e la fine del romanzo* (2015). Il saggio di Terrinoni, ovviamente, mostra che non siamo alla «fine» del romanzo, e insieme, quasi nascostamente, gioca con i significati di 'fine' e con il cluster di parole che a 'fine' si collegano.

*Ulysses* non è una registrazione di tutto quello che un giorno può contenere, così come *Finnegans Wake* non è la registrazione di ogni elemento del linguaggio, parola e immagine dei sogni di una notte: sono entrambi romanzi, creazione, proprio in quanto scelta e rappresentazione. Quello che li fa sembrare differenti dalla forma di romanzo che nonostante la rivoluzione joyciana (Philippe Sollers ha sempre parlato di «rivoluzione»

joyciana) si continua anche oggi a produrre e a leggere, è proprio la scelta: di cosa, con quale focalizzazione, con quali prospettive e distanze, con quali coreografie e con quali ritmi rappresentare – e, ovviamente, con quale linguaggio. Sia le tecniche cinematografiche sia le tecniche fotografiche sia la grafica computerizzata, ovvero la quantità dei pixel di una immagine, possono offrire più o meno confacenti somiglianze con le scelte tecniche joyciane. La fotografia è in sé un esercizio di scelta in tutti i sensi; i pixel, *picture elements*, sono misura essenziale della rappresentazione. Joyce non era un esperto di tecnica fotografica, e neanche di tecnica cinematografica, ovviamente non lo era di elaborazione grafica di immagini tramite computer; era, però, un grande amante del cinema, e comunque, quando si legge la sua scrittura, soprattutto la sua narrativa, le tecniche di rappresentazione che impiega appaiono non solo di stupefacente varietà e perizia, ma anche sorprendentemente cinematografiche. Sembra che Joyce abbia sempre in funzione attiva una macchina da presa mentale e che ne usi tutte le possibilità, da quelle, numerose, del *long shot* (campo lungo) a quelle, ancora più numerose, del *close shot* e del *close-up*.

È più facile accettare *Ulysses* come romanzo, meno facile accettare *Finnegans Wake*, ma *Finnegans Wake*, ho sempre sostenuto, è *fiction* ed è un romanzo! Niente mi trova più d'accordo dell'affermazione di Terrinoni nel sopra citato saggio *James Joyce e la fine del romanzo*: «*Finnegans Wake* è soltanto un romanzo» (130).

Negli anni in cui lavorava a *Finnegans Wake* (grosso modo dal marzo 1923 al febbraio-aprile del 1939) Joyce non poteva saperlo, ma i sogni non si susseguono senza soluzione di continuità per tutta una notte di sonno. Solo nel 1953, dodici anni dopo la morte di Joyce, Nathaniel Kleitman offre al pubblico i suoi studi e risultati sulla fase REM del sonno: da allora si considera dimostrato che gli esseri umani sognino solo nella fase REM. In *Finnegans Wake* Joyce procede con una fluidità trascinate, senza creare soluzioni di continuità e nello stesso tempo producendo un susseguirsi di episodi: l'effetto d'insieme porta, o almeno può portare, la mente del lettore a percepire in *Finnegans Wake* una traslazione/traduzione in linguaggio dello *horror vacui* della fisica aristotelica, della quale non importano qui limitazioni e falli. Non ci sono spazi fisici vuoti nelle rappresentazioni joyciane, non ci sono spazi psichici vuoti; non ci sono vuoti nella attività della mente, nemmeno nel sonno c'è interruzione nella produzione di linguaggio, e, con il linguaggio, nella produzione di immagini, oppure il contrario, di immagini e con esse di linguaggio, in un continuo vincolo di generare ed essere generati. Joyce non si pone, forse (o forse, a suo modo, sì?), il problema da un punto di vista filosofico (Scoto, Cartesio, Kant), ma certamente rappresenta una *impossibilitas vacui* del fluire della attività mentale. Non si tratta di rappresentazione randomizzata di residui psichici diurni, ma di organizzazione deliberata di elementi, appunto, quindi di *fiction*. Inoltre, se volessimo vedere tutta la produzione joyciana come

una forma (una delle tante possibili) di autobiografia, allora potremmo immaginare Joyce proporre a se stesso un suo proprio *larvatus prodeo*, 'procedo mascherato' (Cartesio). Inoltre, da *Dubliners* a *Finnegans Wake* si può leggere tutto Joyce mantenendo nello sfondo della nostra mente di lettori l'ultima parte di un versetto dei *Fatti degli Apostoli* (2:17; traduzione di Diodati): «e i vostri giovani vedranno delle visioni, e i vostri vecchi sogneranno de' sogni» (nella *Authorized Version* «Their old men dream dreams and their young men have visions»).

La traduzione di Terrinoni e Pedone appare subito diversa da quella di Schenoni, nello stile, nella lexis e, nell'insieme, nella quantità proprio di traduzione in sé. Non è il caso di esprimere alcun giudizio di valore, entrambe le traduzioni sono pregevoli. Terrinoni e Pedone traducono di più, osano di più, trasferiscono una maggiore quantità di 'finneghiano' originale in 'finneghitaliano' rispetto al più ligio e cauto, quasi fedele, Schenoni. Il testo a fronte è fondamentale sia per la lettura *tout court* sia per riflettere sulle traduzioni e sulle scelte, ma certamente i due traduttori di oggi scelgono di aumentare per i lettori italiani la fruibilità del testo tradotto. Naturalmente aumenta anche la possibilità che i fruitori dissentano, criticino, rigettino la traduzione a favore di una propria interpretazione o di un proprio gusto, ma tutto questo è più che positivo, perché la creatività traduttiva dei due studiosi apre alla pluralità delle traduzioni possibili. Terrinoni e Pedone hanno lavorato a stretto e continuo contatto: non c'è praticamente parola o espressione che non abbiano discusso e deciso insieme. Il lavoro di collaborazione, naturalmente, si estende anche alle abbondantissime note, tutte interessanti, come, del resto, sono le altrettanto abbondanti note di Schenoni. Naturalmente le note potrebbero essere molte di più, il doppio, il triplo, e anche così non arriverebbero a spiegare tutto.

*Finnegans Wake* è un'opera che non solo è possibile leggere in gruppo, ma che, anzi, sembra richiedere una lettura orale di gruppo, sembra reclamare la partecipazione interpretativa di tutti. L'elemento sonoro, musicale, è imprescindibile, eppure anche quello infonde nei lettori molta libertà. Scegliere da *Finnegans Wake* un passo da citare lascia sempre l'impressione di fare in qualche modo un torto a molti altri passi, ma scegliere si deve. E quindi, ecco un esempio – suona la mezzanotte:

Pedwar pemp foify tray (it must be) twelve.  
And low stole o'er stillness the heartbeats of sleep.  
White fobgown spans. The arch embattled. Mark as capsules.

Quater quince pomp tri (farà) tuelf.  
E supra la calma stolascero le pulsazioni del sonno.  
Sbianca il nebbiobaleno. L'arco fortificato. Marchio sputato.  
(Trad. di Terrinoni, Pedone 2016, 2-3)

Tralasciando le complessità di significato (legate a quello che precede e a quello che segue) si deve notare la cura dei traduttori nel reinventare il ritmo di Joyce, ricreando una linea sonora degli accenti tonici che diventano accenti ritmici. È impossibile ricordare qui tutti gli altri luoghi in cui i traduttori mostrano particolare attenzione al suono, sono molti e sono interessanti; qualche volta sconcertanti come il passo in cui Joyce richiama il canto di Mario Cavaradossi nella *Tosca* di Puccini, giocando a suo modo con il libretto di Giacosa e Illica:

And the stellas were shinings. And the earthnight strewed aromatose.  
His pibrook creppt mong the donkness. A reek was waft on the luft-stream.  
He was ours, all fragrance. And we were his for a lifetime. O  
dulcid dreamings languidous! Taboccoo!

E luci eran le starle. E la notterra si spandeva olezzosa. Il suo muso  
cornava torrendo nell'oscurità. Un tanfo alleggiava sul fluftiume. Lui  
eira nostro, tutto fragranza. E noi suoi per tutta la vita. O dulcidi sogni  
languidosi! Taboccoo! (50-1)

E ancora, per puro piacere, si segnala il passo dove Joyce evoca nel suo  
ricchissimo, pluralissimo 'finneghiano' il famoso Capitolo 24 del *Libro del  
Siracide (Ecclesiasticus)*, dove la Sapienza esalta se stessa:

Oasis, cedarous esaltarshoming Leafboughnoon!  
Oisis, coolpressus onmountof Sighing!  
Oasis, palmost esaltarshoming Gladdays!  
Oisis, phantastichal roseway anjerichol!  
Oasis, newleavos spaciosing encampness!

Oasis, cedaros casesaltar Leftbanum!  
Oisis, cilpres sus montei Sionspiri!  
Oasis, palmás casesaltar Gladdaiol!  
Oisis, fantastial rosavia angerical!  
Oasis, niulivs spaziosanti in campità!  
(136-7)

Il volume *Lettere e saggi*, che il Saggiatore propone, o meglio, come sopra  
accennato, ri-propone ai lettori italiani, è veramente imponente, mille e  
centouno pagine. Come il titolo esplicitamente dichiara, è composto di  
una prima parte, le lettere, e di una seconda parte, i saggi. In entrambe,  
apparati, introduzioni generali, introduzioni alle singole sezioni, avvertenze,  
note intratesto e note finali, ecc, contribuiscono cospicuamente alla  
mole del libro e si rivelano assolutamente necessari, oltre che, cosa non da  
poco, di lettura piacevole. La prima parte del volume contiene, come la ri-

pubblicata introduzione mondadoriana di Melchiori dice, «due quinti delle lettere di Joyce venute alla luce e pubblicate dopo la sua scomparsa» (*Lettere e saggi*, 35). Le traduzioni sono quelle della edizione mondadoriana, riviste da Francesca Scarpato. Ci sono anche, aggiunge Terrinoni in una avvertenza, tre lettere inedite, delle quali una indirizzata alla figlia Lucia.

Gli epistolari di grandi uomini pubblici e di grandi artisti – pittori, scultori, musicisti, romanzieri, poeti – hanno sempre suscitato interesse, curiosità e aspettative, che vanno ben oltre la ricerca critica. La spinta a cercare, ricomporre, pubblicare e leggere epistolari è una spinta mista, non scevra da ambiguità, un istinto che ai suoi estremi contrapposti, o alla fine sovrapposti, sfuma sia in volontà didattica sia in gossip. La gamma intermedia è molto vasta. Certamente le lettere scritte da un artista sono importanti per ricostruire (o comporre?) la sua biografia e sono importanti per la comprensione della sua opera. Tuttavia, leggere lettere personali altrui e non dirette a noi, crea indubbiamente una situazione mista di piacere istintivo nello scoprire qualche informazione nuova o spiegare qualche mistero, e, insieme, di vago turbamento, perché stiamo spiando, guardando di nascosto qualcosa che non avremmo diritto di conoscere.

Eppure, tutti siamo attratti dagli epistolari, e soprattutto dagli epistolari di grandi artisti. Da un lato cerchiamo nelle lettere qualcosa che ci aiuti a capire meglio la loro opera, da un altro ci spinge una curiosità che non si può negare sia voyeuristica. Nel caso di uno scrittore come Joyce che ha metamorfizzato in arte tutta la sua vita e la sua ‘appercezione’ della realtà (lo dichiara, a suo modo, nel quinto capitolo del *Portrait*, «transmuting the daily bread of experience») l’attrazione esercitata dalle lettere è veramente fortissima. Il lettore, soprattutto se conosce le opere di Joyce, ma incredibilmente anche se le conosce poco, è trascinato, mesmerizzato, immerso nel corso della vita di un altro essere umano, un essere umano che sente diverso e insieme simile a se stesso. Joyce ha scritto un grande numero di lettere, alcune spontanee, altre attentamente composte, lettere dove ha riversato se non tutto certamente molto dei suoi desideri, speranze, aspirazioni, arroganze, preoccupazioni, difficoltà, delusioni, scoraggiamenti ai rifiuti che riceveva, soddisfazioni per quello che portava a compimento; e ancora, lettere dove mette quasi a nudo i suoi affetti, il bisogno di affetti, i sentimenti verso i figli, la moglie, il fratello, il padre; e le sue paure – paure esplicite e paure travestite spesso da *trivia*; paura e sofferenza soprattutto per la figlia, ma anche paura per sé: gli occhi, la vecchiaia, la mortalità.

La scelta di lettere è seguita, come sopra indicato, dalla raccolta completa degli scritti critici di Joyce. Non sono molti in assoluto, e, in realtà, sono molto disuguali e distribuiti irregolarmente nell’arco della carriera joyciana. Alcuni, cronologicamente i primi, sono veri saggi, pensati, ampi e, per quanto possibile, conclusi; altri sono frammenti, annotazioni che sembrano presupporre l’intenzione di completarli; altri sono recensioni,

per lo più brevi, e interventi occasionali su eventi altrettanto occasionali. I saggi 'veri' sono nell'insieme produzioni giovanili, perché Joyce smette di scriverne nel 1912, a soli trent'anni. I primi sono scritti a Dublino, quando era ancora studente (1898-1903); gli altri a Trieste (1907-1912), quando era un giovane padre e un insegnante di inglese che voleva farsi conoscere e apprezzare – nove sono in italiano, pubblicati sul *Piccolo della Sera*; tre, sempre in italiano, sono i testi di conferenze tenute all' Università Popolare di Trieste.

Tra i più interessanti e importanti per il rapporto con l'opera omnia di Joyce, *Dramma e vita* (1900); i due saggi su J. C. Mangan (1902 e 1907; il secondo in italiano); il saggio su Oscar Wilde (1909); *L'Irlanda: isola dei santi e dei savi* (1907; in italiano); *Verismo ed idealismo nella letteratura inglese* (1912; tratta, in italiano, di Daniel Defoe e di William Blake). Ma in realtà sono tutti interessanti, e alcuni, come *La cometa dell' 'Home Rule'* (1910) e *Il miraggio del pescatore di Aran. La valvola dell'Inghilterra in caso di guerra* (1912), smentiscono una vecchia e non più accettabile reputazione di Joyce come politicamente non impegnato – Joyce, in realtà, sembra avere idee ben chiare sulla situazione politica irlandese e su quella europea.

Quelli che si possono chiamare 'frammenti' in realtà sono solo due, le succinte annotazioni di estetica stese a Parigi e a Pola (1903 e 1904). A meno che non si considerino frammenti le *Note di Programma* che Joyce scrive a Zurigo per la compagnia teatrale degli English Players (1918). Sono note brevi, ma interessanti, che stimolano la curiosità del lettore (o almeno di alcuni lettori) circa il rapporto di Joyce con gli English Players durante il periodo di Zurigo (per inciso, agli English Players Joyce dedica una delle poesie di *Pomes Penyeach*). Particolarmente allettanti, proprio perché di frustrante brevità, sono la nota dedicata alla breve commedia *The Dark Lady of the Sonnets* di G.B. Shaw, e quella dedicata a *The Heather Field* di Edward Martyn, scrittore, studioso e politico irlandese (cugino di George Moore, legato a Yeats, Lady Gregory, allo Abbey Theatre, e a tutto il contesto dell'epoca, incluso il Sinn Féin). La prima reazione di chi scrive è stata quella di ritornare alla prima parte del libro, l'epistolario, e cercare nelle lettere scritte da Zurigo qualcosa che curasse la frustrazione; con risultati che accrescono la curiosità: gli English Players godono di poche menzioni, tra le quali una «Lettera aperta» dell'aprile 1919 (350-2), di rivendicazione generica e di carattere prevalentemente finanziario, e una nota di Terrinoni, che rimanda a una lettera dell'ottobre 1917 a Pound (qui non inclusa). Joyce era troppo occupato con *Ulysses* (e non solo). Ma la ricerca stimolata da quelle *Note* porta a ri-leggere lettere il cui ricordo può essere annebbiato, come quella scritta l'8 novembre 1916 a Harriet Shaw Weaver (319-21), dove Joyce riassume se stesso e la propria produzione fino a quel momento: una lettera straordinariamente trasparente. Questo è, naturalmente, solo un esempio di reazione e percorso molto personale,



ma suggerisce il fascino della lettura di queste oltre mille pagine di lettere e saggi che il Saggiatore sceglie di pubblicare in un solo volume.

Nelle ormai classiche edizioni di Ellmann e Mason (1959) e in quella di Barry (2000) gli scritti critici di Joyce sono pubblicati in ordine cronologico senza separare i saggi italiani dagli altri, nella edizione del Saggiatore sono separati. Un consistente apparato di note accompagna anche questa seconda parte, che, in aggiunta, è conclusa da una nota di Sara Sullam, traduttrice dei saggi inglesi, che appaiono qui in italiano per la prima volta. La nota ripercorre la storia delle traduzioni e pubblicazioni italiane dei saggi, ricordando gli studiosi, principalmente Franca Ruggieri, che se ne sono occupati. La nota, inoltre, attira l'attenzione su dettagli che molto facilmente potrebbero sfuggire, come, per esempio, un breve commento di Joyce su Zola, e mostra come ogni dettaglio espanda l'universo joyciano, e come non solo aiuti la lettura delle opere di Joyce, ma possa anche essere utile per guardare da un particolare angolo il mondo letterario in cui Joyce ha scritto e vissuto.

